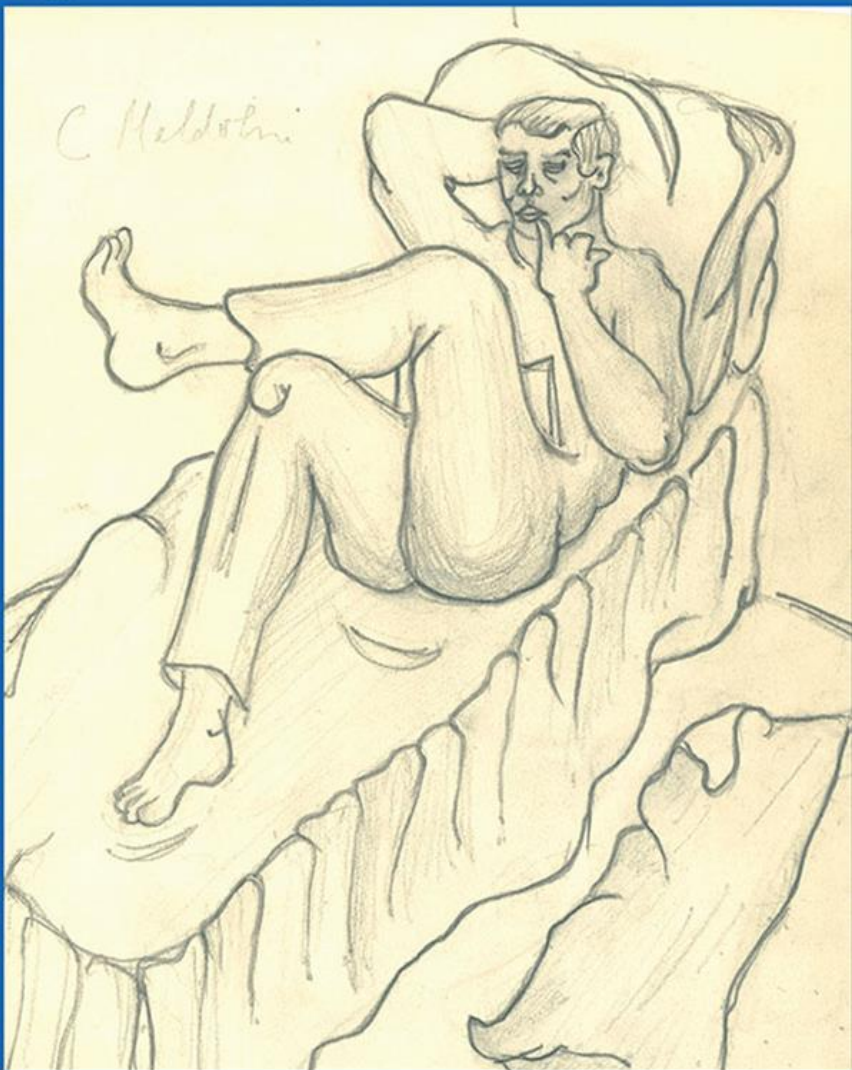


Chiara Schepis

CARLO CECCHI: FUNAMBOLO DELLA SCENA ITALIANA

L'apprendistato e il magistero



PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE — 2016

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

– 60 –

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2016

Anna Dolfi (Presidente)
Maria Boddi
Andrea Bucelli
Roberto Casalbuoni
Marcello Garzaniti
Maria Cristina Grisolia
Patrizia Guarnieri
Roberta Lanfredini
Anna Lenzi
Pierandrea Lo Nostro
Giovanni Mari
Alessandro Mariani
Paolo Maria Mariano
Simone Marinai
Rolando Minuti
Paolo Nanni
Giampiero Nigro
Angela Perulli
Maria Chiara Torricelli

Chiara Schepis

**Carlo Cecchi: funambolo della scena
italiana**

L'apprendistato e il magistero

Firenze University Press
2017

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana : l'apprendistato e il magistero / Chiara Schepis. – Firenze : Firenze University Press, 2017.

(Premio Città di Firenze ; 60)

<http://digital.casalini.it/9788864535944>

ISBN 978-88-6453-593-7 (print)

ISBN 978-88-6453-594-4 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc
Immagine di copertina: disegno giovanile di Claudio Meldolesi (1942-2009), gentile concessione di Laura Mariani.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

This book is printed on acid-free paper

CC 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

La prima ragione della sua supremazia su tutti gli altri
stava nella sua differenza,
che era il suo più bel mistero.
(*L'isola di Arturo* di Elsa Morante)

A Carlo Cecchi,
per avermi consigliato di studiare soggetti più interessanti.

Sommario

Prefazione di Anna Barsotti	11
Premessa e introduzione	15
Parte 1	
Tempo Di Formazione	
Capitolo 1	
Primo tempo di formazione: l'attore-regista (1959-1971)	29
1. Paesaggi e passaggi. Accademia vs Napoli	29
2. Passaggi e paesaggi. Roma e Napoli e dintorni	40
3. Prove generali. "Il Porcospino"	54
4. Una strana creatura: il Woyzeck di Carlo Cecchi	62
4.1 Woyzeck "uno": un tragico debutto	68
4.2 Woyzeck "due": "Studi su alcune scene del Woyzeck in vista di una sua eventuale rappresentazione"	75
4.3 Woyzeck "tre": La Prova del Woyzeck agli Infernot-ti	84
4.4 Woyzeck "quattro": il decentramento teatrale torine-se	95
5. Eduardo de Filippo e Carlo Cecchi: "Napule è nu paese curiu-so"	105
5.1 Alla ricerca di una tradizione: il ruolo centrale della forma-farsa	106
5.2 I tre livelli di influenza di Eduardo De Filippo nel teatro di Carlo Cecchi	116
5.3 Come un epilogo: l'identificazione con il teatro	138
Capitolo 2	
Secondo tempo di formazione: il capocomico (1971 - 1980)	141
1. Storia di un teatro Parteno-europeo	141
2. Il Granteatro: uno sberleffo non di resa ma di offesa	154
3. Il gioco scenico di Carlo Cecchi: mimica, gestica e parola	173
4. L'uomo, la bestia e la virtù: Gran teatro epico	177
5. L'uomo, la bestia e la virtù : l'adattamento televisivo di Carlo Cecchi	207
5.1 In una città di mare, non importa quale. Mattino	210
5.2 Lo stesso giorno. Pomeriggio	217
5.3 L'alba del giorno appresso	224

Capitolo 3

“Iniziazioni” letterarie: il ruolo del dramaturg nel teatro dei testi di Carlo Cecchi

	227
1. Carlo Cecchi ed Elsa Morante: Una questione di tempo	229
1.1 La nascita di un’amicizia	229
1.2 Elsa Morante e Carlo Cecchi nella Roma degli anni Sessanta	232
1.3 La Storia	239
1.4 L’eredità	243
2. Carlo Cecchi e Cesare Garboli: “Trascendere” il teatro realizzandolo. Commedia in cinque atti	251
2.1 Atto primo. Prologo	251
2.2 Atto secondo	254
2.3 Atto terzo	266
2.4 Quarto atto. Una riflessione	279
2.5 Quinto atto	285

Parte 2

Tempo di magistero

Capitolo 4

La prima rottura e il primo tempo di magistero 1980 – 1995

	293
1. Il senso della rottura	293
2. La residenza al Niccolini: Una nuova drammaturgia della prova	298
3. Tra laboratorio e “sold out”. Gl’Ingannati - La dodicesima notte e Finale di partita	306
3.1 Gl’Ingannati	306
3.2 La dodicesima notte	316
3.3 Finale di Partita	329
3.4 Finale di partita: La videoregistrazione di Mario Marto-ne	357

Capitolo 5

La seconda rottura e la “fuit” al Teatro Garibaldi: Secondo tempo di magistero 1996 – 1999

	377
1. Sotto il segno della differenza	377
2. Linguaggio della scena. Elementi di poetica	383
3. Breviario di istruzioni: il lavoro sull’attore	398
4. Le prove della Trilogia Shakespeariana al Teatro Garibaldi di Palermo: Una scuola di specializzazione	407
4.1 La scoperta del luogo, il repertorio, il laboratorio	407
4.2 Trovare Amleto: il lavoro di Cecchi su Binasco	416
4.3 Le prove del Sogno di una notte d’estate a Palermo	419

Conclusioni

427

Appendice

1. Conversazioni	433
1.1 Spiro Scimone	433
1.2 Alfonso Santagata	440
1.3 Paolo Graziosi	449
1.4 Francesco Sframeli	458
1.5 Gigio Morra	464
1.6 Daniela Piperno	470
1.7 Iaia Forte	477
1.8 Roberto De Francesco	481
1.9 Valerio Binasco	485
1.10 Licia Maglietta	505
1.11 Arturo Cirillo	512

Bibliografia	525
---------------------	-----

Teatrografia	553
---------------------	-----

Filmografia	569
--------------------	-----

Prefazione di Anna Barsotti

La prospettiva scelta da Chiara Schepis per questo lavoro di ricerca su Carlo Cecchi – attore/regista di notevole, e meritata, fama nell'ambito del nostro teatro novecentesco ed oltre, eppure privo di studi critici di ampiezza monografica – è certamente originale, imperniandosi, come dice il sottotitolo del libro, sull' apprendistato e sul magistero dell'artista. Due aspetti che si intrecciano ad un certo punto del suo percorso biografico-artistico.

La ricostruzione storica di tale percorso è stata, d'altra parte, alla base della ricerca da cui ha origine questo saggio, così da potervi individuare due tempi principali, cronologicamente scanditi e giustificati: un "tempo di formazione" e un "tempo di magistero", corrispondenti alle due grosse parti in cui è suddiviso il libro.

La sua architettura è asimmetrica: nella prima parte, due tempi di formazione (1959-1971; 1971-1980), e uno di "rottura" dedicato, quest'ultimo, alle "iniziazioni" letterarie di Cecchi, mediante l'amicizia con Elsa Morante e il sodalizio con Cesare Garboli, più che traduttore *dramaturg* dei suoi spettacoli soprattutto molieriani; nella seconda parte, due tempi di magistero (1980-1995; 1996-1999), il secondo però coincidente con la "seconda rottura", la sperimentazione della trilogia shakespeariana presso il Teatro Garibaldi di Palermo. L'asimmetria risponde a dati di fatto che l'autrice scopre nell'itinerario dell'attore/regista, con un'evidenza del tutto nuova – rispetto agli studi su di lui che pure ha meticolosamente citati – proprio perché il suo sguardo è a tutto campo, dimostrandosi capace di storicizzare fenomeni che appartengono, almeno parzialmente, alla contemporaneità.

Perciò, se ogni capitolo ricostruttivo della prima parte si sofferma con perizia analitica sul racconto d'uno o più spettacoli relativi alla fase attraversata (il *Woyzeck* per il primo tempo di formazione; *L'uomo, la bestia e la virtù*, per il secondo), nella seconda parte, al racconto di *Gl'ingannati*, *La dodicesima notte*, *Finale di partita*, che riguardano il primo tempo di magistero, corrisponde non l'esame di uno spettacolo compiuto, bensì quello delle prove della Trilogia shakespeariana. Il motivo alla base di tale scelta deriva dall'acuta osservazione che Cecchi, dopo il disamore per il teatro, che sembra coglierlo alla fine della pur feconda esperienza presso il Niccolini di Firenze (all'inizio il contesto stabile gli permette di lavorare alla sua idea di repertorio e di formazione dell'attore), ritrova entusiasmo soprattutto a contatto con lo spazio nudo del Garibaldi di Palermo, dove può particolarmente dedicarsi al suo magistero di attore e di attore/regista.

Le tappe sono dunque, a partire dagli esordi, la formazione fra Roma e Napoli, nel nome del binomio cruciale Living-Eduardo, il nomadismo del Granteatro come

storia di un repertorio "parteno-europeo", la residenza al Niccolini come "nuova drammaturgia della prova", il laboratorio semipermanente, d'estate, palermitano. E ogni tappa è ricca di informazioni, intuizioni, approfondimenti, ben delineata.

Senz'altro inedita è la ricostruzione biografico-artistica del primo tempo di formazione, con la sua articolazione geografica (*Paesaggi e passaggi. Accademia vs Napoli; Passaggi e paesaggi. Roma e Napoli e dintorni*). Ne esce un Cecchi autodidatta, che scopre il teatro da spettatore, tenta l'esame all'Accademia di Roma, trasforma il fallimento della prova in occasione di crescita spostandosi a Napoli, dove trova la modalità popolare e straniata del teatro che cerca, per cui, anche quando entra in Accademia (che poi abbandona), continua a pendolare con la capitale partenopea. D'altra parte a Roma passerà attraverso la collaborazione con il Gruppo Teatro Scelta (Meldolesi, Piperno, fratelli Volonté), la scrittura con la Compagnia Il Procopino, dove incontra attori e registi che insieme a lui daranno vita al Granteatro. Interessante, in questa parte, la ricostruzione dell'intera vicenda del *Woyzeck* di Büchner, dal debutto-interrotto al Gobetti di Torino nel 1969, attraverso la sua *Prova...* (in cui Bartolucci riscontra un esempio di "scrittura scenica") finanche alla nuova versione del 1973, come animazione teatrale nella periferia torinese. Quattro differenti fasi dello spettacolo che sono fatte emergere da un capillare confronto tra recensioni e testimonianze. D'altra parte, è approfondito e chiarito il rapporto con Eduardo De Filippo, la cui compagnia – dove Cecchi entra per breve periodo – appare al nostro sia un antidoto contro ogni intellettualismo, persino avanguardistico, sia un viatico attraverso il quale impossessarsi, a suo modo, della tradizione teatrale per eccellenza, quella viva, quella napoletana.

Del tutto inedita anche la seconda parte del libro dedicata al magistero, risultato di molteplici ricerche sul campo che hanno condotto l'autrice a stanare gli attori, per lo più (come osserva acutamente) attori/registi, che hanno lavorato con Cecchi: il frutto non sono soltanto le 11 conversazioni (con Spiro Scimone, Alfonso Santagata, Paolo Graziosi, Francesco Sframeli, Gigio Morra, Daniela Piperno, Iaia Forte, Roberto De Francesco, Valerio Binasco, Licia Maglietta, Arturo Cirillo) trascritte in Appendice, di per sé materiali preziosi anche perché dipingono dei singoli ritratti; è importante l'uso che la Schepis fa di queste interviste nel contesto del suo lavoro. Si pensi alla ricostruzione "dall'interno" di uno spettacolo molto studiato (ma dall'esterno) come *Finale di partita*, grazie alle conversazioni con Binasco, la Piperno e Cirillo, per cui quella messinscena chiave della regia (e interpretazione) di Cecchi emerge a partire dalle prove e dal lavoro con gli attori. Come, d'altra parte, emerge – attraverso ricordi e commenti dello stesso Binasco a proposito della costruzione di Amleto – il metodo (seppure il termine non piacerebbe all'artista) con cui il regista lavora con e sull'attore, in particolare su un attore, a tu per tu. Nel caso specifico un'operazione maieutica aggressiva e scioccante, totalizzante ma proprio perciò capace di stimolare e valorizzare qualità dell'interprete (a lui stesso ignote).

In due paragrafi (l'uno appartenente al secondo tempo di formazione, "Il gioco scenico di Carlo Cecchi: mimica, gestica e parola"; l'altro al secondo tempo di magistero, "Linguaggio della scena. Elementi di poetica") si concentrano le osservazioni relative a Cecchi attore e a Cecchi "regista di attori". Quanto al secondo aspetto, dall'esame della Schepis emergono i tre momenti del lavoro teatrale secondo Cecchi:

la tradizione, l'opera scritta e l'accadimento, i primi due preparatori del terzo, che è poi l'evento scenico, mai uguale a se stesso. Ognuno di questi elementi in "gioco" assume un senso speciale: la vera tradizione è quella scoperta a Napoli, combinata con quella che sottende ai grandi testi della cultura europea («consiste nel rapporto tra l'attore e un linguaggio vivente»); dell'opera scritta si privilegia il bagaglio linguistico e culturale ma soprattutto il "ritmo" che l'autore impone al suo testo, e che deve rinascere in scena; l'accadimento, dunque, si fonda sul "qui e ora" dell'evento scenico, la cui imprevedibilità e irripetibilità – per il gioco stesso fra gli attori e fra gli attori e un pubblico ogni sera diverso – devono essere, se necessario, anche provocate, perfino programmate. Al centro c'è comunque l'attore, quale Cecchi anzitutto si sente, per cui «la regia diventa un viaggio dell'attore dentro il testo, in un contesto laboratoriale, a stretto contatto con la compagnia (da qui il suo profilo capocomicale)» e che trova il terreno più congeniale nelle prove, ma anche nel vivo dello spettacolo, dove il "come se" convenzionale deve trasformarsi in "come è". Anche le osservazioni che concernono il lavoro registico di Cecchi traggono spunto sia dalle dichiarazioni dell'artista sia dalle conversazioni con i suoi attori-allievi; sottoposte a verifica, mediante confronti e analisi degli spettacoli, raggiungono risultati originali.

Alla fine, assume rilievo nella stesura di questa monografia la necessaria pluralità metodologica, capace di intrecciare ricognizione bibliografica e ricerca sul campo. Con matura abilità l'autrice collega le diverse fonti e i diversi materiali utilizzati: studi critici, ricerche d'archivio, recensioni, interviste inedite ed edite, anche in rete, documentari e video degli spettacoli. Dimostra così – anche grazie a una scrittura agile ed elegante – come si possa storicizzare il passato prossimo del teatro e la sua contemporaneità.

Premessa e introduzione

Una premessa storiografica sembra essere la chiave d'accesso obbligata per il lavoro che ci si appresta a introdurre. Trattando del percorso artistico di un teatrante, attore-regista e capocomico, in costante dialettica fra tradizione e innovazione nel panorama del teatro italiano contemporaneo, si è ritenuto necessario tracciare rapidamente un quadro di riferimento, in modo da ricollegare il caso specifico alla «lunga durata» da cui scaturisce: la travagliata nascita della regia italiana in rapporto e in contrasto con la tradizione grandattorica che, nella seconda metà degli anni Trenta e nel nostro paese, lentamente cedeva il passo ai giovanissimi pionieri di quella pratica in fase nascente.

A ottantadue anni, nel 1939, Ermete Zacconi volle accomiarsi dal suo pubblico recitando i dialoghi di Platone (*Apologia di Socrate*). Anche se ci furono altre «ultime volte» di Zacconi, si trattò del più emblematico avvenimento teatrale del periodo. Ma i «giovanissimi» non gli prestarono attenzione, i cadetti della favolosa eredità teatrale avevano voglia di novità loro proprie¹.

“Cadetti” del panorama degli anni Trenta sono i “maestri” che Claudio Meldolesi nei suoi *Fondamenti* (1984) riconduce alla prima delle tre generazioni della regia italiana: Fulchignoni, che al Teatro delle Arti di Bragaglia mette in scena *Piccola città* di Wilder nella stagione 1938-39; Orazio Costa, autore del saggio *La regia teatrale* in «Sipario» del 1939 e regista, l'anno successivo, di *Mistero della Natività* con la Compagnia della neonata Accademia fondata da Silvio D'Amico; e infine Giulio Pacuvio che sempre nel 1940, con la regia di *Assassinio nella cattedrale* di Eliot, dà prova di una fervente spinta verso il rinnovamento. A questi registi della prima ora vanno certamente accostati i nomi di Luchino Visconti e dell'outsider Eduardo De Filippo.

Nel 1939 nei pressi di Firenze nasce Carlo Cecchi, oggetto di questo studio.

Dal quadro di riferimento appena accennato è possibile constatare l'offerta e la vivacità del panorama teatrale della prima metà del Novecento che si muove tra due estremi: il vecchio attore custode di una tradizione attorica e grandattorica italiana; l'aggiornamento di una prassi teatrale che ambisce ad allinearsi con gli standard della grande regia europea. Allora il gioco delle sovrapposizioni e delle coincidenze di-

¹ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008

venta dato contestuale importante là dove si pone come spunto di riflessione: l'infanzia e l'adolescenza di Carlo Cecchi, nato nel 1939, corrispondono alla fase di sedimentazione in Italia della pratica della regia. Questa contemporaneità di eventi è un aspetto da tenere presente per tarare il metro di giudizio atto a misurare il contesto e per comprendere cause ed effetti delle scelte dell'attore-regista fiorentino, che di quel contesto in "fase di aggiornamento" si nutre nel corso degli anni Cinquanta, maturando la propria vocazione teatrale in riferimento all'offerta spettacolare che la piazza fiorentina, ma non solo, proponeva.

Si tratta degli anni in cui per la prima volta la scena italiana recepisce gli influssi teorici e pratici dei grandi maestri della regia².

Per iniziativa della generazione dei Pacuvio e dei Fulchignoni, in Italia si era cominciato a parlare normalmente dei maestri del teatro novecentesco, dei drammaturghi come dei registi (soprattutto di Appia, Craig e Tairov). Non ne era venuto però un reale avanzamento: i maestri erano chiacchierati come filosofi della verità scenica, mentre le forme-pensiero dell'agire teatrale raramente riuscivano ad affrancarsi dalle categorie idealiste introiettate sui banchi di scuola³.

Se questa prima generazione ha il merito di avvicinare certe esperienze "nuove" al teatro italiano è chiaro come ciò avvenga nell'immediato più sul piano della teoria che su quello della pratica. Il passo in avanti nei confronti della pratica scenica della regia, influenzata dal pensiero critico di stampo europeo, viene compiuto da quella che Meldolesi definisce "la seconda generazione", composta da personalità di rilievo del teatro contemporaneo anagraficamente riconducibili agli anni Venti. Sono i vari Strehler, Pandolfi, Trionfo e Squarzina ad assumersi responsabilità critiche nei confronti della regia, la loro non a caso sarà definita "regia critica", intendendo con "critica" una precisa operazione di costruzione dello spettacolo a partire dalla lettura fatta sul testo e intorno ai possibili significati in esso celati da proporre al pubblico.

A questa generazione seguirà la terza: tutti quei nati tra l'inizio degli anni Trenta e i primissimi Quaranta. Nel giro di poco più di dieci anni la rosa teatrale si arricchisce di nuovi nomi che faranno la storia del nostro teatro più vicino: nel 1932 nasce Mario Ricci, classe '33 sono Cobelli, Volonté e Ronconi, del 1934 è Missiroli, del '37 Carmelo Bene, Quartucci nasce l'anno successivo e classe 1939 sono Leo de Berardinis, Carlo Cecchi, Antonio Calenda, arrivando fino a Castri del 1943.

Bisogna dunque chiedersi quali siano state le cause e i fattori che hanno prodotto la formazione e l'affermazione di un così rilevante numero di registi o attori-registi che, ciascuno a suo modo, si sono distinti nell'evoluzione culturale del teatro nel nostro paese. Il quid è allora da ricercarsi a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso – il 1959 è una delle date di nascita del Nuovo Teatro –, periodo che vede queste figure confluire a Roma, luogo nel quale potersi impegnare nel proprio personale percorso formativo.

² Bisogna peraltro ricordare che, sul fronte della "pratica", proprio la città di Firenze era stata precocemente interessata dalle grandi operazioni teatrali di Copeau.

³ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 48-49.

Contemporaneamente però il quadro di riferimento stava cambiando, nella metà degli anni Cinquanta si registra infatti una forte crisi del settore teatrale; l'esplosione del Nuovo Teatro sarà anche una reazione a quella battuta d'arresto. La crisi teatrale, dal canto suo, fu fronteggiata dalle istituzioni attraverso un riassetto legislativo che eleggeva a rimedio sistematico la pratica delle sovvenzioni, con tutte le contraddizioni e iniquità ad essa annesse. Anche a causa dello status quo i registi di seconda generazione, considerati portatori di innovazioni profonde, andranno incontro a una strana normalizzazione o dispersione.

Fu in questo contesto che i registi italiani, come categoria riformatrice, si dispersero definitivamente. Alcuni dei registi storici, pur lavorando al centro del sistema, fecero professione di dissenso. Altri – vecchi e nuovi –, direttamente o indirettamente (attraverso il cinema o la televisione), puntarono al centro⁴.

Questo accadeva ai registi già affermati della seconda generazione; in breve tempo invece le figure di cui stiamo tracciando la linea di formazione, per vie diverse nel loro percorso romano, saranno costrette ad orientarsi in un paesaggio stratificato e disordinato.

Alla periferia, nella periferia ideologica del teatro italiano, venne a crearsi una strana commistione di non coincidenze. C'erano avanguardisti e tradizionalisti, neosimbolisti e teatranti politici, registi critici e critici della regia. Un esempio: il Cecchi poco più che ventenne era contemporaneamente alle prese con l'ambiente dei «Giovani», con Ronconi, che cominciava allora a fare il regista, e con l'impegno politico-teatrale di Gian Maria Volonté⁵.

Fu molto probabilmente a causa della «strana commistione di non coincidenze» di cui parla Meldolesi che per gran parte dei registi di terza generazione si verificarono processi di auto-formazione particolarmente differenziati; e quello di Cecchi è il caso di cui ci occuperemo.

Questa ricerca muove, infatti, dall'esigenza di ricostruzione e di analisi della vicenda artistica dell'attore-regista Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana; il titolo è tendenzioso, rimanda a *Le funambule* di Jean Genet⁶ – romanziera e drammaturgo del Novecento francese che molto ha influenzato il teatro di Carlo Cecchi – e si propone di definire l'immagine di una situazione di equilibrio, instabile ma costante com'è quella dell'acrobata, sul filo teso che dalla fine degli anni Cinquanta collega quel teatro all'attuale.

Ma perché accostare il funambolo a Carlo Cecchi? Anzitutto perché sono il rapporto tra stabilità e instabilità e la ricerca dell'equilibrio a sorreggere l'impalcatura che struttura la seguente ricognizione critica, ed inoltre per una suggestione persona-

⁴ Ivi, p. 528.

⁵ Ivi, pp. 528-529.

⁶ La suggestione del titolo e, a monte, la significativa influenza del teatro di Genet su quello di Cecchi saranno chiarite nel corso del primo capitolo e in un paragrafo del terzo (*Quarto atto. Una riflessione*, pp. 284-289) dedicato alla comparazione tra *L'attore* di Cesare Garboli (in Cesare Garboli, *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti Editore, 1990) e *Le funambule* di Genet.

le: quella che accosta il “Funambolo” di Jean Genet all’“Attore” di Cesare Garboli, cioè Cecchi.

Nel 1990 Garboli pubblica un collage sul Novecento che porta il titolo di *Falbalas*⁷, dove parla dell’amico-attore come mai aveva fatto nel corso del ventennio di stretta collaborazione operativa. La curiosità nasce dal fatto di aver riscontrato uno straordinario parallelismo tra questo ritratto dell’attore e quello che Genet, nel 1957, dipinge del suo compagno-funambolo⁸.

Per il funambolo l’equilibrio non è preliminare ma viene cercato e raggiunto in uno spazio precario, come il filo, in tensione perenne tra stabilità-instabilità. Egli è poi un atleta e quasi un mago: il campo semantico che Genet usa per descrivere la sua performance è vicinissimo al lessico teatrale di Garboli. È un corpo in tensione su uno spazio vibrante e intorno a lui c’è il vuoto.

C’è forse qualcuno di normale e ragionevole che cammini su un filo o si esprima in versi? È davvero da pazzi. Uomo o donna? Puoi anche, su quello stretto sentiero [il filo] che non viene da nessun luogo e vi ritorna – i suoi sei metri di lunghezza sono una linea infinita e una gabbia –, offrire la rappresentazione di un dramma⁹.

Il filo di ferro del funambolo si trasforma nello spazio scenico, vide, del teatro d’attore, e, dentro metafora, può anche farsi fil rouge: collegamento tra una tradizione reinventata e la scena sperimentale (è il caso di Cecchi), tra un bagaglio, soprattutto tecnico gestuale, che dai comici dell’arte si diffonde nella teatralità della cultura napoletana (da Cecchi frequentata), e una rielaborazione della stessa, passata al vaglio critico della contemporaneità e arricchita da influssi, anche testuali (per questo attore-regista che ha fatto di magistrali messe in scena di testi il successo del suo teatro), di ampio respiro europeo. E qui riscontriamo la doppia funzione del “filo”: elemento di raccordo e di trasmissione. Per cui, da esperienze come quella di Cecchi e di pochi altri, Leo De Berardinis per fare un altro nome, anche se con consapevolezza e obiettivi opposti, sono nate interpretazioni nuove della tradizione molteplici e stimolanti; i due attori-registi appena citati, per esempio, decisero di “andare a sciacquare i panni nel Golfo di Napoli”: «Leo si distinse presto, lungo gli anni sessanta, fra i nuovi attori italiani, ma si direbbe che condividesse con Carlo Cecchi l’ammirazione smisurata per Eduardo e la diffidenza per gli studiosi qualsiasi»¹⁰.

I loro presupposti erano simili, gli intenti diversi, i risultati nella sostanza incredibilmente distanti, ma proprio grazie a questa effervescenza di presupposti, alle consapevolezze operative e alla varietà dei risultati, si è data la possibilità di una «linea di resistenza» del teatro d’attore e di parola avulso dal cliché acritico dell’attore funzionale-funzionario padrone del teatro ufficiale o dell’attore-funzione delle derive più sperimentali, Terzo Teatro e soprattutto Teatro Immagine.

7 Cesare Garboli, *Falbalas*. Immagini del Novecento, Milano, Garzanti Editore, 1990.

8 Jean Genet, *Il funambolo e altri scritti*, a cura di Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 1997, pp. 107-126.

9 Jean Genet, *Il funambolo e altri scritti*, cit., 116.

10 Claudio Meldolesi, Renata Malfitano, Laura Mariani, *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent’anni del teatro di Leo De Berardinis*, Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria, Corazzano (Pisa), 2010, p. 15.

Tesi fondante di questo studio è dunque verificare il ruolo che certe figure o esperienze, nel caso specifico quella di Carlo Cecchi, hanno assunto nello sviluppo del panorama teatrale del secondo Novecento. Il valore che la ricerca vuole verificare è relativo alla loro capacità di porsi come anello di congiunzione (fil rouge) tra le esperienze del dopoguerra e il ritorno imperante del performer parlante (il cui apice è costituito dal teatro di narrazione) degli anni Novanta. L'attore, di questo tipo, acquisisce dunque un ruolo fondamentale all'interno di una cornice che, tra le varie declinazioni del nuovo, si inserisce nelle maglie del Nuovo Teatro e contemporaneamente ne fuoriesce. Si dimostrerà che la causa del contraddittorio rapporto tra Cecchi e il Nuovo Teatro è da ricercarsi nella sua stretta appartenenza alla cultura dell'attore-artista, è questa che determina compenetrazioni e distanza di Cecchi rispetto alle problematiche del nuovo. Il suo è un teatro di testo e di parola, ma anche un teatro d'attore e di corpo, le modalità di relazione alla scena dell'attore-regista fiorentino sono nutrite dai "passaggi e paesaggi" che ne hanno condizionato la formazione e dall'apertura alle nuove generazioni, agli allievi.

Se il rifiuto della funzionalità dell'attore funzionario e d'accademia lo spinge tra i sostenitori del nuovo, il suo legame imprescindibile con la parola poetica e la passione per i grandi testi non gli permette di aderire completamente alla politica che il nuovo alimenta. Proprio questa sua particolarità lo metterà nelle condizioni di rimanere in equilibrio con costante originalità, durante decenni – e sono quasi sei – di teatro contemporaneo.

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana con sguardo storico-biografico e strumenti critico-analitici ricostruisce la vicenda artistica dell'attore al fine di ritagliare, da un fenomeno tanto complesso e articolato, due atteggiamenti caratterizzanti la relazione di Cecchi con la scena: il suo personale percorso di formazione e, specularmente, le modalità del suo lavoro di formatore; da qui il sottotitolo: *L'apprendistato e il magistero*.

L'obiettivo prefissato comporta la necessità di spaziare per tutta la lunga carriera dell'artista, non prescindendo da uno sguardo il più possibile allargato sul contemporaneo. D'altronde, si è creduto di potere concentrare l'attenzione su due periodi, a loro modo emblematici, uno della formazione *latu sensu* (che si spinge fino al lavoro con il gruppo di cui diviene presto guida) e l'altro del magistero. Nel primo caso si assolve il compito di indagare il primissimo percorso formativo, quasi totalmente sconosciuto, di Carlo Cecchi e successivamente la sua lunga formazione da capocomico; nel secondo, si denuncia il valore del magistero del nostro attore in rapporto agli allievi, protagonisti delle scene di oggi.

Il punto di partenza è stato dunque quello di stabilire dei coerenti margini cronologici, binari imprescindibili quanto "mobili" di ogni ricerca sull'attore, individuati nei periodi 1959-1980 (per quanto riguarda la formazione) e 1980-1999 (a proposito del magistero). Naturalmente per formazione, in rapporto al "secondo tempo" si intende una modalità di costante arricchimento aperta alla sperimentazione e alla dimensione di gruppo; e, allo stesso modo, il magistero non si considera chiuso con la fine del millennio passato, ma tutt'oggi fecondo.

I due grossi blocchi, Parte prima. Tempo di formazione e Parte seconda. Tempo di magistero, sono stati a loro volta segmentati: i tre capitoli della sezione formativa

sono quelli per i quali si è dimostrato necessario un lavoro di faticosa ricostruzione storica su fatti parzialmente, o affatto, documentati. Le fonti, molto spesso sono indirette, facendo perno su altri protagonisti – è il caso del primo capitolo dove monografie dedicate a Gian Maria Volonté, Eduardo De Filippo, Dacia Maraini nascondevano informazioni anche sul giovane fiorentino, o per quanto riguarda il terzo capitolo, dedicato alla formazione letteraria, di cui soggetti principali e maggiormente studiati sono Elsa Morante e Cesare Garboli. Al contrario molto materiale è stato ritrovato a proposito degli anni Settanta e degli spettacoli dello storico Granteatro, in particolare in Archivi Teatrali, in primis il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino e l'Archivio del Teatro Contemporaneo di Riccione (in quest'ultimo è stato possibile reperire gran parte del materiale video).

La sezione seconda, dedicata al magistero, cronologicamente più prossima, ha tuttavia riservato diverse problematicità: si tratta del periodo che vede Cecchi impegnato, prima, nella direzione artistica del Teatro Niccolini di Firenze e poi del Teatro Garibaldi, edificio semidistrutto nel centro di Palermo (a queste esperienze sono dedicati i due capitoli che compongono la parte in questione); in alcun caso è stato possibile rintracciare archivi di riferimento. I fatti sono stati allora ricostruiti attraverso le recensioni degli spettacoli, interviste edite, ma soprattutto (e solo così è stato possibile indagare sul magistero dell'attore) attraverso conversazioni dirette con gli allievi di Carlo Cecchi. Ne sono state raccolte undici, proposte integralmente in Appendice di questo saggio. Gli attori che generosamente hanno raccontato la loro esperienza formativa “alla bottega” di Cecchi sono: Spiro Scimone, Alfonso Santagata, Paolo Graziosi, Francesco Sframeli, Gigio Morra, Daniela Piperno, Iaia Forte, Roberto De Francesco, Valerio Binasco, Licia Maglietta e Arturo Cirillo¹¹. Tali conversazioni, oltre a costituire fonti inedite, hanno aperto aree di riflessione fertili e inaspettate.

A monte è doveroso denunciare che non esiste una teatrografia completa ed edita del percorso artistico di Carlo Cecchi, questo studio si è occupato di ricostruirla e la propone in Bibliografia. La Teatrografia prende le mosse dai primi spettacoli del giovanissimo attivista-attore fiorentino nelle fila del Teatro Scelta: da *I fucili di Madre Carrar* di Brecht e *Storia di Sesto* di Cecchi, Pratico e Meldolesi dell'agosto del 1964 fino a *Duo*, recital da Pasolini e Elsa Morante, ultima produzione del novembre 2014.

Per regolare l'analisi di una carriera teatrale così feconda ed estesa nel tempo si è creduto di poter applicare al percorso funambolico di Cecchi una rete o griglia denominata “quattro tempi e due rotture”; tale schema tende a evidenziare le emergenze significative (tempi e rotture) che hanno permesso di creare una periodizzazione funzionale al punto di vista della metodologia di lavoro adottata; questa si adatta alla griglia appena esposta consentendo in fase preliminare di incasellare materiali e riflessioni nella giusta sezione. Sua caratteristica principale è quella di essere una metodologia plurale, congeniale ad una ricerca sul contemporaneo, che permette di in-

¹¹ Alla loro disponibilità e gentilezza, nonché all'interesse dimostrato verso la necessità di uno studio su Carlo Cecchi, va il mio più sentito ringraziamento.

trecciare ricognizione bibliografica, ricostruzione storica ma anche e soprattutto ricerca sul campo.

Un altro dato interessante a livello metodologico è la pluralità delle fonti messe in gioco; la possibilità di accostare diversi tipi di informazioni e materiali (interviste sul campo, interviste edite, interviste in rete, studi critici, recensioni, documentari e video degli spettacoli) al fine di verificare e sfruttare gli abbondanti dati cronachistici legandoli agli studi critici. Prima di passare alla presentazione dei contenuti, ultima specifica rispetto alla questione metodologica è presentare le analisi degli spettacoli. Ogni capitolo è completato, a titolo esemplificativo, dall'analisi dettagliata di uno o più spettacoli significativi per comprendere la poetica di Cecchi. Le analisi delle messinscène sono state strutturate attraverso il ricorso ai codici dello spettacolo e agli strumenti ad essi connessi. Gli allestimenti integralmente analizzati sono: *Woyzeck* di Büchner, nelle sue varie fasi (1969 - 1973), *L'Uomo, la Bestia e la Virtù* di Pirandello e relative riprese (1976), *Gl'Ingannati della Compagnia degli Intornati* e *La dodicesima notte* di Shakespeare entrambi del 1991, *Finale di Partita* di Beckett del 1995. Il focus finale è dedicato al *Sogno di una notte d'estate* di Shakespeare (1997), secondo testo della *Trilogia Shakespeariana* a Palermo; tale analisi si concentra sulle prove dello spettacolo, attraverso l'ausilio delle conversazioni con gli attori-allievi che parteciparono all'allestimento e del documentario di Francesca Comencini *Shakespeare a Palermo*. Il capitolo terzo propone, invece, riassuntive ricostruzioni degli spettacoli molieriani, *Il borghese gentiluomo* (1977), *Don Giovanni* (1978), *Il misantropo* (1986) e dell'*Amleto* di Shakespeare (1989).

“Quattro tempi e due rotture” è una rete di sicurezza, uno strumento di lavoro che poi scompare nel racconto, ma utilissimo in fase di scrittura. La sua coerenza nasce dal fatto di strutturarsi a partire dai due principi regolatori fondamentali di questo elaborato: le dinamiche di formazione-magistero e le scelte in materia di repertorio.

Il repertorio “nel teatro dei testi di Carlo Cecchi” è costituito secondo un'«idea di teatro» e regolato da un «filo conduttore»¹², oscuro all'attore-regista stesso (come egli dichiara), ma che si è tentato di ricostruire; repertorio come orizzonte d'azione dell'attore in dialettica costante tra il tragico e il comico, non solo nelle scelte testuali, ma soprattutto a livello di cifra stilistica non incasellabile nell'uno o nell'altro genere, proprio a fronte del percorso multiforme esperito.

L'incontro con Eduardo, la scelta della cultura teatrale e della lingua napoletane, segnano Cecchi nel senso della qualità e dello spessore del suo talento comico; [...] sempre al limite del suo contrario, il tragico, per la forza rivelatrice che la comicità contiene nel meccanismo di rifiuto, negazione, rovesciamento suo proprio. Il tragico come spessore del comico; il tragico e il comico alternati nelle successive esperienze di Cecchi attore e regista che passerà da una pièce comica a una tragica nella definizione della sua “idea di teatro”¹³.

12 Carlo Cecchi in Rodolfo Di Giammarco, *Un attore è un attore*, in Luciano Lucignani, *Carlo Cecchi*, cit., p. 17.

13 Franca Angelini, *Cecchi tragico e comico*, in Luciano Lucignani, a cura di, *Carlo Cecchi*, Roma, Armando Curcio Editore, 1982, p. 24.

Considerando la parabola artistica di Cecchi dal 1959 al 1999 è stato possibile individuare un Primo tempo di formazione dell'attore-regista, tra il 1959 e il 1971. Dal primo impatto con il teatro vissuto da spettatore e da una naturale predisposizione al gioco teatrale nasce la decisione di intraprendere la strada della formazione attoriale. Scorrendo, in un viaggio verso Sud, da Firenze a Roma e fino Napoli, "paesaggi" artistico-culturali differenti, il giovane aspirante attore dà inizio ad una serie di "passaggi", dall'Accademia al teatro popolare napoletano, da questo ancora all'Accademia; dall'Accademia abbandonata alle cooperative sociali, dalle cantine a Eduardo De Filippo, fino all'approdo che lo inizia alla regia con il *Woyzeck* di Büchner: "una strana creatura" che subisce successivi e interessanti metamorfosi, corrispondenti al delinearsi del profilo dell'attore-regista.

Nel primo capitolo quindi è stata ricostruita la primissima formazione dell'attore, percorso pressappoco sconosciuto e non direttamente documentato: lo scavo ha portato alla luce legami e collaborazioni molto significative; la punta dell'iceberg è De Filippo, ma fondamentali sono stati anche Gian Maria Volonté, Elsa Morante, Dacia Maraini. Il capitolo ricostruisce inoltre il "caso" *Woyzeck*, spettacolo tormentato di cui sono state individuate e analizzate tre diverse edizioni della fine degli anni Sessanta, più una del 1973.

Il Secondo tempo di formazione ruota intorno alla "costruzione" del profilo capocomicale e interessa gli anni tra il 1971 e il 1980, quelli in cui emerge e si afferma il direttore d'attori. Il 1971 è l'anno di nascita ufficiale della storica compagnia il Granteatro e gli anni Settanta, nello specifico, sono considerati "anni d'oro" per il neonato ensemble che produce spettacoli d'eccezione basati su una poetica del tutto nuova, attenta all'integrazione e al dialogo fra la tradizione popolare italiana, anzi napoletana, e la grande drammaturgia politica europea: un teatro che definiremo "parteno-europeo". Comincia in questo periodo a diventare centrale la questione del repertorio e la ricerca di un pubblico di riferimento: è una fase fortemente caratterizzata da spinta ideologica e marcato sperimentalismo (dialogo diretto con il pubblico, decentramento e animazione teatrale).

Ogni spettacolo del gruppo, politicamente orientato a sinistra, si pone come "uno sberleffo non di resa ma di offesa" nei confronti della società e della cultura circostanti: il repertorio frequentato vuole avere una funzione attiva e si propone di stimolare, se non l'azione, almeno la riflessione. L'analisi prende dunque in esame il repertorio degli "anni d'oro", quegli spettacoli che vanno da *Le statue movibili* di Antonio Petito del 1971 fino a *La cimice* di Vladimir Majakovskij del 1975. La messinscena che sugella il periodo d'esordio del Granteatro è *L'uomo, la bestia e la virtù* che debutta nel 1976 per poi essere ripresa numerose volte in futuro. Dello spettacolo in questione si propone un approfondimento critico che mette in relazione le recensioni teatrali e la video registrazione curata dal regista stesso nel 1991. Tra i paragrafi dedicati agli "anni d'oro" e questo relativo alla pièce pirandelliana, si pone il primo momento di riflessione sul "gioco scenico" dell'attore: seguendolo da vicino nelle memorabili interpretazioni dei personaggi degli spettacoli degli anni Settanta, è proposta una descrizione della sua cifra stilistica (mimica, gestica e parola), assolutamente anti-naturalistica e influenzata in un primo momento da influssi espressionistici e grotteschi.

Il capitolo terzo nasce come un focus di approfondimento atto ad includere nelle dinamiche di formazione generale anche quella letteraria. Parallelamente alla formazione registico-attoriale, Cecchi porta avanti un percorso di arricchimento culturale stimolato dalla frequentazione costante di un coté intellettuale d'élite, tra cui nomi ricorrenti sono Cesare Garboli ed Elsa Morante. Per quanto riguarda il primo, traduttore e collaboratore del teatro del nostro attore-regista, è proposta la ricostruzione del percorso comune: "Carlo Cecchi e Cesare Garboli: "Trascendere il teatro realizzandolo". Commedia in cinque atti". Un altro significativo paragrafo è dedicato a Elsa Morante, maestra, guida, amica fin dai primi giorni, a questo proposito viene proposto un ragionamento critico sulle influenze della scrittrice nella formazione del giovane attore, ma anche sulle cause dell'"occasione mancata" di una collaborazione effettiva: "Carlo Cecchi ed Elsa Morante: una questione di tempo".

La seconda parte dell'elaborato si apre invece nel segno del cambiamento: La prima rottura, collocata nella stagione '79-'80, segna un effettivo momento di ripensamento e passaggio. Caratteristiche di questa fase evolutiva sono: virata del repertorio verso una teatralità più cupa costituita dalla drammaturgia pinteriana di carica eversiva di segno diverso rispetto agli "anni d'oro", meno esplosiva, più intima e corrosiva, e chiusura all'interno di un teatro (istituzione), mentre l'attività teatrale precedente era stata segnata da vivace nomadismo. Il raggiungimento di tale stabilità si pone come condizione necessaria per proporre il teatro di repertorio al quale Cecchi ha sempre, utopicamente, teso. «Ho sempre voluto un teatro dove recitare un intero repertorio» – racconta il capocomico – «Martedì *Sik Sik*, mercoledì *Finale di partita*, giovedì *Misura per misura*, poi Pirandello, Büchner e *La serata a Colono* di Elsa Morante [...]. Ho tanti di quegli spettacoli in repertorio»¹⁴.

Comincia, dunque, sotto il segno del cambiamento il primo tempo di magistero, 1980-1995, relativo al quindicennale periodo di direzione artistica del Teatro Niccolini di Firenze. Il luogo, inteso nella sua materialità, e la stanzialità guadagnano progressivamente enorme importanza nell'economia strutturale del lavoro di Cecchi.

L'ipotesi di fondo è che sia stata proprio la stabilità a far maturare nell'attore-regista la consapevolezza del proprio "ruolo" pedagogico: il Teatro Niccolini si configura come una "scuola d'attori". Cecchi in quel contesto si converte ad un teatro d'interni, più minaccioso e più crudele¹⁵, impostato su un repertorio regolato da quella che è stata definita (anche in relazione al Cecchi degli anni '70) "drammaturgia della prova", concetto strettamente legato a quello di repertorio. Tale definizione è interessante per il concetto correlato di iterazione: riprendere a distanza di pochi anni, o in successive stagioni, gli stessi drammaturchi, e a volte gli stessi spettacoli. La chiusura in autori da "camera", come Pinter e Bernhard, e il successivo approdo a Beckett, segnalano l'insorgere di un'insofferenza nei confronti di quella stabilità

14 Carlo Cecchi in Laura Putti, *Carlo Cecchi*, Parigi, 10 dicembre 2006.

15 Cfr. Carlo Cecchi in Emanuela Tognozzi in *Carlo Cecchi e i Sei personaggi pirandelliani*, Tesi di Laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo, Università degli studi di Pisa, relatore Prof.ssa Anna Bar-sotti, anno accademico 2004/2005.

tanto ricercata ma dimostratasi col tempo sclerotizzante, secondo l'opinione dell'attore stesso e in rapporto al suo atteggiamento ambivalente nei confronti del mercato (che il capitolo problematizza).

Di questa fase matura si è scelto di proporre, come esempi, le analisi di due spettacoli diametralmente opposti: *Gli Ingannati-La dodicesima notte* del 1991, dittico di stampo laboratoriale andato in scena un'unica volta in occasione delle celebrazioni per i 750 anni dell'Università di Siena (della serata senese Marzia Pieri ha recuperato e concesso a questo studio una video-registrazione inedita), e la magistrale messinscena di *Finale di partita* del 1995, spettacolo best-seller della scena italiana contemporanea. È in questa seconda parte che comincia a diventare centrale il materiale costituito dalle conversazioni con gli allievi: nel caso del *Finale beckettiano*, per esempio, la connessione tra i resoconti di Valerio Binasco, Daniela Piperno e Arturo Cirillo, ovvero gli altri tre protagonisti dello spettacolo, il quarto è Cecchi stesso, ha permesso la ricostruzione dell'allestimento "dall'interno".

La seconda rottura, collocata nel 1995 e il Secondo tempo di magistero (1996-1999) sono trattati in un unico conclusivo capitolo. Nel 1995 termina la "stagione Niccolini" paradossalmente con messinscene eccezionali come *Nunzio* di Spiro Scimone (spettacolo dalla vita ventennale) o il "sold out" costituito da *Finale di partita*. Questi spettacoli di successo, infatti, non riescono a salvare il teatro dal grave dissesto finanziario in cui era caduto nel corso degli ultimi anni di gestione Toni-Cecchi e, al contempo, non guariscono l'attore-regista dal sopraggiunto "disagio da stabile".

Le fughe nel cinema, che si intensificano negli anni Novanta con film quali *Morte di un matematico napoletano* diretto da Mario Martone nel 1992, o *La scorta* di Ricky Tognazzi del 1993, ritardano ma non scongiurano lo strappo.

Approfittando, dunque, del cambio di rotta del 1995, questo studio si sofferma nuovamente sul profilo di un attore-teatro in piena maturità ("sotto il segno della differenza"), chiarendone il linguaggio di scena. "Linguaggio della scena. Elementi di poetica" propone il tentativo di sistematizzazione di una poetica o di un metodo; seppure l'attore-regista ha sempre dichiarato di non averne, la riconoscibile firma di "autore di scena" dei suoi spettacoli rendono evidente il sospetto di una prassi operativa quanto meno retta da consolidate modalità e principi. Sono stati isolati e presi in esame tre atteggiamenti ricorrenti di Cecchi nell'allestimento degli spettacoli relativi a: tempi del teatro (rappresentazione come accadimento e centralità del "qui e ora"); realtà della scena (teatro autentico, basato sul "come è" della convenzione scenica piuttosto che sul "come se" del teatro illusionistico); punto di vista particolare sulla pratica della regia che, in mano a Cecchi, pare divenire uno strumento di costruzione dello spettacolo, al pari del testo, piegato al gioco dell'attore e alla sua assoluta centralità.

Lo scandaglio prosegue descrivendo la cassetta degli attrezzi del maestro in un paragrafo riepilogativo: "Breviario di istruzioni: il lavoro sull'attore" che entra nella fucina operativa di Cecchi attraverso le testimonianze degli allievi. È risultata evidente, per esempio, una specificità ulteriore del suo lavoro di formazione che, stimolando l'autonomia degli attori e coinvolgendoli nel processo di creazione registica, ha portato alla fioritura non solo di allievi-attori ma di allievi (e allieve) attori-registi.

Infine Palermo. Dopo la profonda crisi del '95 il regista viene «riconquistato al teatro» dall'avventura della *Trilogia Shakespeariana al Teatro Garibaldi di Palermo*, ulteriore “fuit” verso Sud (viene in mente la fuga in Borgogna dei Copiaus, stanchi delle convenzioni parigine) dell'attore-regista alla costante ricerca di un equilibrio stimolato da sfide sempre nuove. Nella fase di più intensa maturità Cecchi riscopre l'importanza del luogo che stimola le scelte del repertorio: verranno allestiti tre testi shakespeariani, *Amleto*, *Sogno di una notte d'estate* e *Misura per misura*. *Amleto* è particolarmente significativo perché chiude i conti, a dieci anni di distanza, con il principe di Danimarca (il riferimento va all'*Amleto* molto chiacchierato del 1989), inoltre diventa occasione di un lavoro molto intenso del maestro sull'attore: Amleto è interpretato da Valerio Binasco, il quale ci parla della indefessa dedizione del regista alla ricerca, insieme all'attore, del personaggio (“Trovare Amleto: il lavoro di Cecchi su Binasco”).

L'ultima parte del capitolo è infine dedicata alle prove del Sogno: il documentario di Francesca Comencini, *Shakespeare à Palerme*, ha reso possibile analizzare le prove dello spettacolo estrapolando da esse le modalità operative di Carlo Cecchi, individuando esercizi ricorrenti o il ricorso a espedienti teatrali, i numerosi riferimenti culturali e quelli teorici, in un clima laboratoriale da antica compagnia di giro.

Con le estati palermitane, quattro in tutto, compresa una breve tournée internazionale, viene portato a maturità il potenziale pedagogico di Cecchi. La residenza al Teatro Garibaldi di Palermo rende esplicita l'opera di magistero vera e propria del formatore d'attori; lo studio dalla *Trilogia Shakespeariana* e della sua fucina creativa dimostra quanto questa, nei fatti, sia stata vicina ad “una scuola di specializzazione” per attori, giovani e meno giovani, impegnati per tre mesi d'estate in un laboratorio totale all'interno della drammaturgia shakespeariana.

Del luogo teatrale il Garibaldi conserva lo scheletro e Cecchi lo sfrutta per evidenziare la caratteristica di fondo del suo teatro scarnificato che è teatro dell'attore nel quale la compagnia recupera il suo potenziale didattico.

Parte 1

Tempo di formazione

Capitolo 1

Primo tempo di formazione: l'attore-regista (1959-1971)

1. Paesaggi e passaggi. Accademia vs Napoli

La ricostruzione della biografia e la ricognizione critica sul processo formativo del giovane attore fiorentino Carlo Cecchi si configurano subito come il racconto di un viaggio, composto com'è di "paesaggi e passaggi" in continua evoluzione: i paesaggi mutano come se venissero osservati da un treno in corsa, e le stazioni che ne scandiscono le fasi, i "passaggi", sono affrontate con istintualità e curiosità.

Carlo Cecchi nasce nei pressi di Firenze nel 1939, la madre è modista e per lavoro viaggia frequentemente tra Firenze e Parigi, il padre muore quando Cecchi ha circa dieci anni. Da dichiarazioni recenti dell'attore-regista veniamo a conoscenza del fatto che la vocazione teatrale si manifesta precocemente, preannunciata da uno spiccato istrionismo che, per esempio, lo induceva a farsi pagare dalla madre come modello per i cappelli da lei confezionati, oppure in alcuni di quei giochi che si fanno da bambini, giochi comuni nei quali ci si trova a creare situazioni e ad interpretare personaggi.

Uno dei primi giochi che ricordo era quello di 'fare la Messa'; il gioco della Messa consisteva nel fare il prete che celebrava la Messa seguendo un canovaccio molto elementare – e questo gioco faceva presagire male: non che da grande volessi fare il prete, come prendendo la cosa alla lettera doveva temere mio padre, ma che volessi fare l'attore, visto che ripetevo come gioco il primo teatro a cui avevo partecipato, appunto la Messa¹⁶.

Dal gioco del bambino, letto a posteriori dal Cecchi adulto come presagio, l'attore-regista passa a dati che ci interessano più concretamente dal punto di vista critico:

Il presagio si avverò quando, verso i quattordici anni, scoprendo il teatro vero e proprio, mi ci immedesimai così fortemente da decidere, subito e senza scampo, di voler fare l'attore. [...] Inoltre – e questo ragazzino fanatico della metà degli anni '50

¹⁶ Carlo Cecchi, *Il luogo della pazzia controllata*, in *Voci dal teatro: Anna Bonaiuto, Carlo Cecchi, Toni Servillo*, in «Paragone», a. LXII, n. 96-97-98, agosto-dicembre 2011, pp. 50-51.

non poteva certo saperlo – il teatro inteso come dovrebbe essere inteso e che quel ragazzino subito intese, ossia come rapporto immediato tra attori e pubblico, il teatro insomma stava già avviandosi verso il tramonto, aggredito dall'esterno e sempre con maggior violenza dal cinema e soprattutto dalla televisione; dall'interno, dall'imbecillità progressiva dei burocrati e dei registi¹⁷.

A parlare non è chiaramente “il ragazzino fanatico della metà degli anni '50”, né al se stesso di quei tempi il l'adulto vuole attribuire un così acuto spirito di valutazione, tuttavia non si può negare il fatto che ci sia stato in quel ragazzino un grado di consapevolezza molto forte delle proprie passioni e un senso di risoluta determinazione nella decisione di perseguirle. Cecchi ha circa quattordici anni quando comincia a frequentare assiduamente i teatri, ci troviamo esattamente alla metà degli anni Cinquanta, 1953-54. Il 1954 è l'anno della prima trasmissione Rai, la televisione costituisce una rivoluzione e sprigiona una forza di attrazione sorprendente. Siamo spinti dunque a credere nel discernimento critico di quel ragazzino che nel 1954 decide di voler fare l'attore, l'attore di teatro.

Verso i diciassette-diciotto anni, allora, per realizzare i suoi propositi lascia Firenze, la prima stazione del suo viaggio verso Sud è Roma. Polo di attrazione, Roma è meta prediletta da Cecchi e da tutti quegli altri giovani di grandi speranze (registi di terza generazione) anche in quanto sede dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, “passaggio” quasi obbligato per chi volesse fare teatro in quel periodo, istituzione per lungo tempo rigogliosissima che però già dalla metà degli anni Cinquanta, dopo la morte del suo fondatore (1955), comincia a perdere in freschezza e si assesta invece sulla sclerotizzazione di innovazioni della prima ora. L'Accademia alla quale accede Cecchi comincia timidamente ad essere contestata. Nome di punta della rosa insegnanti, per esempio, in quel periodo è Orazio Costa, regista da Meldolesi definito “innovatore della prima ora”.

Proprio dal 1954 cominciano a confluire in Accademia personaggi di spicco tra cui Gian Maria Volonté, Carmelo Bene e Carlo Cecchi, gli ultimi due, peraltro, accomunati dal fatto di aver abbandonato, o di essere stati “invitati ad abbandonare” la scuola per motivi comportamentali.

Quello scorcio di anni '50 fu anche epoca di allievi «maudit», giovani ombrosi e irregolari, per i quali certo si confermava la regola appena ricordata: che non sempre gli scolari più diligenti sarebbero stati i migliori. I loro nomi oggi sono famosi: Gian Maria Volonté, Carlo Cecchi e Carmelo Bene. Fossero nati appena qualche anno più tardi, forse, non avrebbero scelto l'Accademia, ma sarebbero entrati in teatro da qualche altra parte, l'avanguardia, le cantine, il teatro politico o di strada. I tempi spinsero a quella scelta, forse poco consona alla loro personalità e della quale, per lo più, non serbano un buon ricordo¹⁸.

¹⁷ Ivi, p. 51.

¹⁸ Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Storia di cinquant'anni*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale delle informazioni dell'editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, Roma, 1988, p. 172.

Ciò che è interessante sottolineare di questa considerazione di Maurizio Giammusso, autore di una dettagliata storia dell'Accademia Silvio D'Amico, è la contestualizzazione storica. Giammusso colloca i soggetti all'interno del loro contesto e giunge alla conclusione che quegli allievi, pur così poco adatti a quell'istituzione, non avrebbero potuto fare a meno di entrarvi a contatto. L'Accademia si configurava alla fine degli anni Cinquanta come "passaggio" obbligato per chi volesse accostarsi al teatro o, meglio, a un certo tipo di teatro. L'avanguardia, le cantine, il teatro politico o di strada saranno tappe successive, tendenze di cui a vario titoli questi giovani «maudit» saranno pionieri.

Carmelo Bene è un esempio di attraversamento costante dei confini dei vari linguaggi artistici, o modalità, da parte dei giovani della sua generazione, alla ricerca ognuno del proprio profilo d'attore nuovo; frequenta l'Accademia tra il 1957 e il 1959, momento in cui viene espulso per ragioni disciplinari. L'opinione di questo personaggio così fuori dagli schemi rispetto ad un'istituzione tanto gerarchizzata come l'Accademia di quegli anni non può che essere negativa. Dice Bene: «L'Accademia non ha mai fatto un attore. Chi è attore lo sa già. L'Accademia è un certificato di pazienza, come la scuola». Eppure sappiamo che, non superato il primo esame d'ammissione (come avverrà anche per Cecchi), l'attore pugliese farà di tutto per superarlo l'anno successivo¹⁹. Abbandonata la scuola Carmelo Bene inaugurerà nei panni del Caligola di Camus, al Teatro delle Arti nel 1959, una carriera da contro-attore, sperimentando nel corso del tempo luoghi non convenzionali (cantine, periferie, palcoscenico) e linguaggi differenti (Nuovo Teatro, cinema, romanzo, televisione)²⁰.

Nel caso di Cecchi invece l'Accademia, che come vedremo sarà anche da lui vilipesa salvo poi essere prudentemente riabilitata, si configura come un'esperienza formativa non totalmente da ripudiare; il suo apporto formativo, passato al vaglio di altre esperienze, l'avanguardia, le cantine, il teatro politico e poi quello "tradizionale", verrà a distanza di tempo giudicata con meno rigore. Al rifiuto degli anni giovanili subentra la consapevolezza dei limiti operativi di un contesto dalle potenzialità molto più ampie e non espresse. Lo stesso attore regista in anni più recenti ha dichiarato:

Per molti anni ho avuto una vera antipatia, un rigetto per l'Accademia. Fra me e quella scuola c'era ben poco da spartire, nel senso che la fioritura di un attore veniva impedita e non facilitata. Sembrava che l'Accademia non facesse altro che mettere una specie di camicia di forza al corpo di un attore. Oggi la vedo in maniera diversa, con un po' più d'affetto. Riconosco anche che alcune cose mi sono state insegnate, ma non mi è stato insegnato l'essenziale. Per essenziale voglio dire che non si può insegnare a recitare, però credo che si possano insegnare quali siano le regole di questo gioco che è il recitare. [...] Mi pare che le regole del gioco, che costituiscono

¹⁹ Cfr. Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., pp. 172-177.

²⁰ Per approfondimenti sul teatro di Carmelo Bene si rimanda agli studi di Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007 e di Armando Petriani, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004; Salvatore Venditelli, Armando Petriani (a cura di), *Carmelo Bene tra teatro e spettacolo*, Torino, Accademia University Press, 2014.

il recitare, non riguardassero l'Accademia; ora, queste regole del gioco probabilmente si imparano dopo, ma si potrebbero imparare anche lì²¹.

In effetti il giovane Cecchi, impegnato in un personale ed eclettico percorso di autoformazione, corre autonomamente ai ripari: sembra “passare” da una tendenza all'altra, da un quadro di riferimento all'altro, da un “paesaggio” all'altro, ma alla ricerca delle regole del suo gioco, rubando tecnica e esperienza senza mai lasciarsi bloccare.

Nonostante quelle che saranno le prese di coscienza e le considerazioni successive sullo *status quo* dell'Accademia, non vi sono dubbi sul fatto che il giovane fiorentino arrivi a Roma per iscriversi; accedere ai corsi è l'obiettivo principale dell'aspirante attore e ciò è testimoniato dal fatto che tentò l'esame per due volte.

Ho fatto l'esame all'Accademia Nazionale di Arte Drammatica nel '59 mi pare, e non mi hanno ammesso. La prospettiva di tornare a Firenze non era per niente interessante e neppure quella di stare a Roma; così ho pensato non tanto di fare l'Università a Napoli – quella è una decisione che presi stando a Napoli – quanto di cambiare direzione: invece di tornare verso Firenze andai in giù²².

Napoli, un'altra veduta da aggiungere ai paesaggi di Cecchi; questa città così precocemente scoperta, segna un passaggio fondamentale, costitutivo della formazione del giovane attore. In verità, sulla base di un'analisi cronologica, il primo tentativo di ammissione alla scuola romana si riferisce all'anno accademico '58-59, e Cecchi trascorrerà a Napoli il 1959 senza abbandonare il proposito per il quale aveva intrapreso il suo viaggio.

Girando per Napoli vidi l'Istituto Universitario Orientale che mi attirò, e decisi di iscrivermi. Naturalmente mi guardai bene dallo scegliere il settore orientale, perché altrimenti non avrei più potuto fare teatro, mentre io continuavo a pensarci anche se all'Accademia non mi avevano ammesso. Mi iscrissi dunque all'istituto Orientale e vissi quasi un anno a Napoli; poi rifeci l'esame all'Accademia e fui ammesso. Questo fu il mio primo incontro con la città²³.

Il primo incontro con la città costituisce quello che può essere definito “il primo tempo a Napoli”, là dove il “secondo tempo” sarà segnato dalla collaborazione con Eduardo De Filippo. Cecchi è affascinato dalla città, decide di viverci, si iscrive all'Università senza tuttavia accantonare il proposito di riprovare l'esame d'ammissione all'Accademia e diventarne allievo; anche in questo caso, seppur rielaborata nel racconto, si ripresenta quella caratteristica di forte determinazione per la quale nulla sembra essere lasciato al caso. Cecchi dichiara ad esempio di essersi iscritto al corso in Lingue e Letterature straniere e non in quello in Lingue orientali per una valutazione di fattibilità: sarebbe stato troppo impegnativo applicarsi nelle

²¹ Carlo Cecchi in Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 177.

²² Carlo Cecchi in Stefano De Matteis, Vittorio Dini, *Intervista con Carlo Cecchi. La lingua, il corpo, la scena*, in «dove sta Zazà», Napoli, febbraio 1993, p. 31.

²³ *Ibidem*.

lingue orientali e tale sforzo non gli avrebbe più consentito di perseguire il sogno del teatro. Una tale chiarezza di intenti, programmatica, deve essere applicata anche alla considerazione che l'aspirante attore aveva, intorno ai diciotto anni, di sé e del tipo di attore che voleva diventare. È lo stesso Cecchi a chiarire la sua posizione di quegli anni:

Il primo legame con Napoli fu istintivo, come si fa a dire? Succede a molti, e ho cercato di rimanerci. Naturalmente, oltre alla città, contò molto e immediatamente l'andare a teatro, al Duemila, al Trianon, nei teatri della fine degli anni Cinquanta e dell'inizio dei Sessanta. Venne un po' dopo, invece, una specie di identificazione con questo teatro; non fu immediata perché io continuavo a pensarmi un attore diverso. Amavo moltissimo quello che vedevo ma mi era estraneo, estraneo per me attore, perché, appunto, continuavo a pensarmi come uno che doveva fare l'esame all'Accademia e che poi diventò allievo... C'era una tale separazione tra quel teatro e quello che si studiava all'Accademia... e io mi trovavo da quest'altra parte²⁴.

Appare dunque estremamente radicato nel nostro protagonista un sentimento di adesione-appartenenza a un certo tipo di teatro, quello ufficiale, quello che con ogni probabilità si era trovato a vedere a Firenze durante l'adolescenza. Apparirà altrettanto determinato, dopo l'incontro con Napoli e dopo l'agognata ammissione in Accademia, nel momento in cui riconsidererà la sua opinione e opporrà un rifiuto quasi totale a quella modalità di intendere e di fare teatro.

Il giovane allievo entra in Accademia nell'anno '59-'60 e si scontra subito con un ambiente poco stimolante, dalle rigide impostazioni. Racconta Cecchi:

Ho frequentato l'Accademia d'Arte drammatica dal '59 al '61, quando c'erano Claudio Volonté, Bruno Cirino, Paola Pavese, Giancarlo Giannini. Ma non ero molto apprezzato all'Accademia, anzi pochissimo, e nei saggi mi assegnavano ruoli piccolissimi²⁵.

La presa di coscienza di un'incompatibilità di fondo è repentina, la scintilla sembra scattare dall'impatto stesso con l'Accademia, che infatti col tempo stava effettivamente cambiando profilo.

La stessa impressione che qualcosa s'era bloccato nella vita dell'Accademia e che l'umore degli allievi non fosse generalmente entusiasta la ebbe agli inizi degli anni '60 anche un acuto osservatore esterno, il giornalista Orazio Gavioli che svolse un'ampia inchiesta sulla scuola. Dopo aver descritto minutamente la vita nel villino di piazza della Croce Rossa, scriveva: «tutto qui ha un'atmosfera di memorie. L'architettura da scena finale dell'*Aida*, con i grandi affreschi sui soffitti lontanissimi, le pesanti colonne di marmo. Le aule ricche di stucchi, di porte intagliate, di tendaggi. La tradizione che pesa come un manto tangibile nelle aule, nei corridoi, dominati tutti dalla fotografia di D'Amico, sempre la stessa nello stesso formato. La stanchezza e lo scarso dinamismo degli uomini che la dirigono»²⁶.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Carlo Cecchi in Rita Cirio, *L'isola di Carlo*, in «L'Espresso», 11 ottobre 1992.

²⁶ Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 179.

Dall'ambiente rigido alla rigidità di una Istituzione fortemente gerarchizzata, ciò che il critico racconta in questa inchiesta è la storia di un ente che si fa carico di una missione, e che assolve ad una funzione: preservare una tradizione; contravvenendo però in questo modo a quello che era stato il suo spirito in fase nascente, ovvero l'affermazione di una novità: la regia. Nel periodo in cui Carlo Cecchi entra in Accademia questa appare appesantita dal "manto della tradizione". Quale tradizione? La propria, si potrebbe dire, la museificazione degli anni d'oro della propria storia recente. Una tradizione da riproporre sempre uguale a se stessa e da preservare, sacrificando così il potenziale di sperimentazione che l'Istituto poteva offrire: per condizioni di benessere finanziario, per lo spessore delle maestranze impegnate nella formazione dei giovani. Un manto allora che copre una tradizione falsata, prodotto *made in Italy* rinnovato: specificità del vecchio attore italiano rinfrescata dalla novità registica.

Per me la tradizione – dice l'attore-regista – è stato tutto ciò che avevo sentito in giro e che poi rigo su rigo e tono su tono mi è stato insegnato all'Accademia. Erano gli anni Sessanta. Purtroppo si trattava di forma, stile, birignao... Al contrario della vera tradizione che secondo me consiste nel rapporto tra l'attore e un linguaggio vivente²⁷.

Vera tradizione dalle radici antiche ma viva è quella che caratterizza il retroscena di Napoli; è quella la tradizione alla quale Cecchi deciderà di aderire individuando in quella cultura teatrale un bagaglio di lunga durata e nella recitazione di quegli attori un altissimo coefficiente di verità.

Ma soffermandoci sui maestri, insegnanti d'Accademia degli anni di Cecchi sono stati registi come Orazio Costa, che deteneva la cattedra di "regia" e con il quale il giovane attore si trovò in costante disaccordo e opposizione, e attori-attrici affermati e non più giovani come Capodaglio, Morino, Tofano che «insegnavano un repertorio di intonazioni, gesti, movimenti che avevano appreso e in alcuni casi elaborato per *eux mêmes*: era il repertorio della recitazione tra le due guerre»²⁸. L'insegnamento di Storia del teatro era tenuto da Giorgio Bassani²⁹; Cecchi ricorda la totale assenza in quel periodo di riferimenti ad autori come Molière, Büchner, Majakovskij, per non parlare dei teorici, primo fra tutti Artaud, che intanto fuori d'Accademia cominciava a far sentire la propria influenza: «Un Artaud dopo Artaud che faceva dello scrittore francese un autore degli anni Sessanta, tanto quanto (se non di più) degli anni Trenta»³⁰.

Anche Claudio Meldolesi frequenta l'Accademia tra il 1960 e il 1963. I suoi primi passi nell'universo teatrale incrociano quelli di Cecchi proprio nelle "aule ric-

²⁷ Carlo Cecchi in Rodolfo Di Giammarco, *Un attore è un attore*, in Luciano Lucignani, a cura di, *Carlo Cecchi*, Roma, Armando Curcio Editore, 1982, p. 17.

²⁸ Carlo Cecchi, *Il luogo della pazzia controllata*, cit., p. 51.

²⁹ Cfr. Carlo Cecchi, *Postfazione* in Cesare Garboli, *Tartufo*, Milano, Adelphi, 2014, p. 151.

³⁰ Lorenzo Mango in Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959 - 1967*, Corazzano (Pisa), Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria, 2010, p. 12.

che di stucchi” di piazza della Croce Rossa; tale incontro si articolerà poi in una breve collaborazione e in una lunga amicizia. Nel corso del tempo lo studioso si è più volte trovato a riorganizzare in considerazioni critiche la propria esperienza in Accademia, tentando così di delineare un profilo oggettivo di ciò che negli anni Sessanta effettivamente quell’istituzione era diventata, in rapporto alla funzione e al peso storico che aveva ricoperto in passato³¹. Il suo giudizio si allinea con le opinioni di Cecchi e compagni finora riportate, ma si fa più strutturato.

Due sono gli aspetti che ci interessa sottolineare del pensiero di Meldolesi: il primo prende in considerazione il senso di disappartenenza degli allievi nei confronti tanto del modello di regia critica, un po’ invecchiato, che veniva proposto in Accademia, quanto in quelli della “realtà discontinua dell’avanguardia”; il secondo aspetto si riferisce al mancato “incontro” con Orazio Costa.

Il presente della regia critica era però a noi lontano. Vivevamo in una fase di espansione industriale che faceva consumare e ragionare la gente in modo diverso dal passato, mentre l’attualità della regia critica aveva dieci anni. I suoi testi di battaglia non a caso risalivano al 1945-52, fossero di Sartre, di Brecht, o di O’Neill. Dal canto suo, la realtà discontinua dell’avanguardia – che andava rimanifestandosi con forza discreta – ci attraeva senza entusiasmarci [...] Sentivamo straniere le ricerche dell’avanguardia e poco attuali quelle della regia critica³².

Meldolesi rintraccia oltretutto in quell’atteggiamento conservatore d’Accademia i reali vincoli imposti da un’ideologia estremamente politicizzata, per cui da un certo punto in avanti quella scuola diventò una fabbrica: fucina per la produzione di attori standardizzati pronti ad essere assorbiti nelle maglie del teatro ufficiale, in quelle del cinema e soprattutto in quelle della neonata televisione italiana. Il prototipo è quello dell’“attore funzionale” dal “fare pensoso e disinvolto”, l’attore più volte detto da Meldolesi “dell’antilingua recitativa”³³. Lo stesso Cecchi racconta:

Mi pare che quando io frequentavo, ci fosse il modello d’attore che viene detto tradizionale. Tradizionale vuol dire molto alienato, che non atteneva più all’essere reale di un attore dei primi anni ’60³⁴.

Se è vero che i primi segnali avanguardistici vengono inizialmente guardati con diffidenza dai giovani attori alle prese con l’ideologia un po’ asfissiante d’Accademia, è chiaro che lentamente ci si avviò verso un processo di familiarizzazione con la neo-avanguardia che da fenomeno esteriore, grazie a quei passaggi internazionali di gruppi dirompenti, *in primis* il Living Theatre, divenne invece fatto familiare, creando spazi di condivisione e coinvolgimento. Non si parlava più di teo-

³¹ Per un approfondimento si rimanda a Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008 (I Edizione - Firenze, Sansoni Editore, 1984), pp. 529-534.

³² Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 531.

³³ Cfr. Claudio Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza*, in «Quaderni di teatro», anno III, n. 12, maggio 1981.

³⁴ Carlo Cecchi in Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 177.

rie ma di pratica teatrale, e fu proprio questa caratteristica a sedurre le generazione di Cecchi, Meldolesi e compagni.

Cecchi a un certo punto si allontana dall'Accademia perché – ricorda Claudio Meldolesi – è «malvisto, considerato poco dotato, eccentrico, privo della pazienza necessaria per seguire l'insegnamento scolastico. [...] Il senso di soffocamento era forte. Non so se fu una mia impressione personale perché scoprii di non avere il talento. Però la mia impressione era che ci fosse un insegnamento un po' a senso unico, basato su un'intesa anche importante fra gli ultimi attori di tradizione e questa scuola di regia *costiana*, a doppia faccia»³⁵.

Si inserisce qui il dubbio di un mancato incontro con Orazio Costa, o meglio il sospetto che un dialogo autentico tra quel Maestro e quei giovani attori di tipo “nuovo” avrebbe potuto incidere in maniera più significativa sul teatro di quegli anni. Dice Meldolesi a proposito della regia costiana “a doppia faccia”:

[...] Da una parte la faccia sperimentale, quella del metodo mimico (e lì si aveva la sensazione di qualche cosa di grosso); dall'altra quella dell'allestimento tutto sommato all'interno del tetro di carriera, ovvero una certa redditività immediata. [...] Non c'era cioè una trasfusione vera e propria dal metodo mimico alla pratica teatrale. C'era solo un compromesso tra questi due poli³⁶.

Compromesso tra due poli in favore di un prodotto che rispettasse i criteri di cui si diceva, l'ideologia politica dell'Accademia, la standardizzazione del prodotto di fabbrica, in un periodo come quello degli anni Sessanta in cui il compromesso era una categoria assolutamente contestata. Fu probabilmente e inconsciamente rimproverata a Costa tale compromissione. E certo la stessa lo portò in quegli anni a chiudere il passaggio di trasmissione di quelle tecniche e quelle modalità mimiche apprese durante il periodo di collaborazione, da giovane, con il maestro francese Jacques Copeau. Dice Cecchi:

La Regia era una materia ‘prestigiosa’ all'Accademia di quegli anni. La insegnava Orazio Costa, il cui metodo, forse per una mia distrazione o disinteresse, sempre mi è rimasto oscuro e per nulla attraente³⁷.

A questa antipatia costitutiva è possibile implicare la distrazione e il disinteresse che portarono il maestro e il giovane attore a non prestare reciprocamente attenzione a certe potenzialità: l'ipotesi è che fu appunto l'antipatia costiana e il rifiuto della sua metodologia ad influenzare il mancato incontro di Cecchi con Copeau, maestro d'attori europeo che Cecchi, anche il Cecchi maturo, a sua volta maestro d'attori, non nomina mai, e al quale pare non abbia mai fatto riferimento. Eppure il teatro del maestro francese presenta delle analogie di fondo con quello dell'attore-regista no-

³⁵ Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 178.

³⁶ Claudio Meldolesi in Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 178.

³⁷ Carlo Cecchi, *Il luogo della pazzia controllata*, cit., p. 51.

strano: i loro teatri d'attori e di testi sembrano accomunati dalla condivisione di un orizzonte coevo per modalità e percorso.

Fu forse davvero e *in primis* una questione di “tempi”; qualche anno prima Gian Maria Volonté, attore dalla personalità non neutra e non certo apolitica, era riuscito a cogliere i meriti di quell'Accademia e di Costa nello specifico, pur non nascondendo di avere avuto un rapporto personale molto contrastato con il Maestro: «Il primo incontro con Costa ha i caratteri dell'incubo». Così esordisce Fabrizio Deriu ricostruendo gli anni d'esordio del giovane attore; poi sottolinea però i “meriti” di quella scuola nella formazione di Volonté, attore che prima di entrare in Accademia si era formato in seno alla compagnia di giro di un vecchio “grande attore” Alfredo De Sanctis.

Lui stesso [Volonté] ha riconosciuto almeno due meriti al periodo passato in Accademia: l'eliminazione dei molti vizi acquisiti con i Carri di Tespi e con De Sanctis e l'influenza dell'insegnamento di Orazio Costa, che gli si è col tempo rivelata solida e profonda (non tanto però i contenuti del teatro di Costa, quanto proprio il metodo di insegnamento di recitazione e regia, e in particolare per il metodo di indagine e analisi dei testi). Il rapporto personale, tuttavia, non deve essere stato dei migliori: «era una persona con cui non potevo avere un dialogo» – dice Volonté – «Credo che lui nei miei confronti avesse un senso di rigetto, di orrore»³⁸.

Ma Volonté frequenta la scuola tra il 1954 e il 1957. Lo scollamento dell'Accademia dalla verità del teatro, qualche anno più tardi, e proprio durante l'esperienza di Cecchi e Meldolesi in Accademia, sarà totale. Lo strappo non si può ricucire: a causarlo è anzitutto il contatto col Living. L'effetto della scoperta di un teatro diverso in Cecchi è però amplificata e va messa in relazione anche con quell'universo teatrale popolare costituito dal palcoscenico napoletano. Anziché essere scoraggiato dal rifiuto dei giudizi della scuola, il giovane attore capisce di essere inadatto a quel contesto, consapevole del fatto che la sua formazione si sta intanto sviluppando per altre strade; le strade di Roma, animate dal Living, ma ancor prima le strade di Napoli dove, contemporaneamente agli studi di Accademia, egli frequenta Università e teatri.

Napoli “primo tempo”, si diceva, un periodo di contatto con la città che comincia proprio con un viaggio casuale nel 1958, un “passaggio” caratterizzato dall'osservazione, là dove il “secondo tempo” trascorrerà sotto il segno di un apprendistato diretto. Carlo Cecchi scopre a Napoli un tipo di teatro diverso da quello “in lingua” che gli era familiare, un teatro differente a partire dalla lingua ma sostanzialmente altro anche a livello di genere e stile recitativo: è in primo luogo il teatro popolare della farsa e della sceneggiata e, in secondo luogo, è tutto quell'universo filtrato da Eduardo. Racconta Cecchi di aver ritrovato a Napoli, espressi in modo immediato, i concetti e le teorie che nel corso di quegli anni di auto-formazione gli capitava di leggere negli studi dei maestri della regia, che piano piano giungevano anche in Italia.

³⁸ Fabrizio Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 28.

Sono stato un gran lettore; e i testi teorico-pratici di Brecht, Mejerchol'd, Gordon Craig descrivevano o, meglio, auspicavano un attore che in qualche modo ritrovavo nei teatri popolari di Napoli, a quei tempi, inizio degli anni '60, ancora numerosi in città; e ancora più importante quel tipo di rapporto immediato, vivente e attivo che c'era fra la scena e la sala, fra gli attori e il pubblico mi pareva che fosse fondamentale per il teatro, che fosse la sua originale e irrinunciabile essenza. Erano attori che non avevano la più lontana impostura naturalistica³⁹.

Cominciamo quindi ad entrare in *medias res* e a individuare gli elementardine, i pilastri, per mezzo dei quali il nostro attore, quasi da subito anche regista, costruirà il suo teatro. Dato di partenza è un costante bilanciamento tra studio e osservazione, un metodo empirico che porta il giovane discente a rivolgersi alla pratica, al dato oggettivo, senza tralasciare la teoria, il substrato teorico e culturale senza il quale la connessione tra il teatro popolare italiano e il grande teatro politico europeo (principio base del Granteatro, compagnia che Cecchi, come vedremo, fonderà nel 1971) non sarebbe potuta avvenire. Quali sono i testi teorici ai quali si riferisce? A partire dagli anni Sessanta (ma l'elenco include anche riferimenti successivi) varie letture sono state fondamentali per il teatro del nostro attore-regista: agli scritti di Brecht, di Mejerchol'd e di Craig, a cui si è già accennato, vanno aggiunti gli *Scritti sul teatro epico* di Walter Benjamin, le riflessioni di Genet, per esempio le *Lettres à Roger Blin* e chiaramente i suoi testi teatrali; ancora *Il fiore del teatro Nō* di Zeami, *Le théâtre et son double* di Artaud, *The Empty Space* di Peter Brook; a questi nel corso del tempo Cecchi affiancherà le riflessioni dell'amico Cesare Garboli, contenute in *Falbalas* e in *Un po' prima del piombo*⁴⁰.

Passando ora all'osservazione pratica del teatro napoletano, per prima cosa Cecchi sottolinea la caratteristica fondamentale di un teatro che è rapporto diretto tra la scena e la sala, quindi un teatro in primo luogo non illusionistico, nel quale infatti la recitazione non è di tipo naturalistico. Si può leggere in questo stile il segno dello straniamento applicato, questo sì, con naturalezza, immediatamente, grazie soprattutto alla lingua teatrale di quegli attori straordinari (Beniamino Maggio, Angela Luce ecc.). Cecchi conosceva già a fondo le teorie di Brecht e aveva potuto assistere all'applicazione pratica delle stesse nella messinscena di *Madre Coraggio* del Berliner Ensemble visto già nel 1960 al Festival di Parigi. Cecchi continua:

[...] Erano attori che usavano una lingua teatrale straordinariamente reale – e per lingua teatrale intendo non tanto e non solo la lingua verbale, ma la lingua del corpo che si muove in uno spazio determinato e convenzionale; insomma una 'langue' come sistema di segni, dalla quale ogni attore usava la sua propria 'parole'. E, forse oscuramente, io riconobbi in quella 'langue' la tradizione, una tradizione vivente e attiva alla quale io stesso, pur non essendo napoletano, e per questo forse in maniera più originale e produttiva, potevo riferirmi⁴¹.

³⁹ Carlo Cecchi, *Il luogo della pazzia controllata*, cit., pp. 51-52.

⁴⁰ Cfr. Carlo Cecchi, *Il luogo della pazzia controllata*, cit., pp. 52-53.

⁴¹ Ivi, p. 52.

Rapporto tra scena e sala, recitazione non naturalistica, scoperta di una lingua, verbale e corporea, differente che si configura nel riferimento ad una tradizione, quella napoletana. La tradizione napoletana diventa la tradizione elettiva del teatro di Carlo Cecchi e non in quanto tradizione regionale ma come retroterra culturale dell'attore e del teatro italiano *tout court*: un attore comico e popolare, afferente a un teatro comico e popolare discendente dalla Commedia dell'Arte. Segno di riconoscimento più evidente di questa identificazione profonda, o "attrazione viscerale"⁴², di Cecchi nella cultura teatrale partenopea è l'adozione della lingua napoletana (che come si diceva non è solo verbale). Il giovane attore fiorentino sceglierà per sé, e non solo per la scena, il dialetto napoletano come lingua teatrale e anche come lingua materna, per ragioni strettamente personali ma anche antropologiche:

Quando ho cominciato ad andare a scuola io, c'era ancora una lingua ufficiale e c'erano i dialetti. In quegli anni, per un fiorentino come ero io, la lingua del super-Io (la lingua paterna, la lingua della legge) e la lingua materna, quella che si parlava in casa erano la stessa cosa. Credo che anche questo abbia contribuito a farmi cercare altrove una lingua più materna, più corporale. E poi, come attore in italiano, quando ero in Accademia, ero una schiappa. Una lingua altra può aiutare un attore ad uscire dalle secche⁴³.

Lo stesso Cecchi dunque chiarisce le motivazioni alla base di questa originale scelta adducendo il dato artistico-antropologico, e non tralasciando quello pratico. Non è un caso che egli arrivi al napoletano non solo dopo l'esperienza d'Accademia, in cui si riconosce una certa intolleranza nei confronti del teatro "ufficiale", "in lingua", ma addirittura dopo numerose vicissitudini che segnano il corso, lungo un decennio, dei primi anni di formazione; Cecchi reciterà per la prima volta in dialetto napoletano solo durante il "secondo tempo" a Napoli e sotto suggerimento di Eduardo.

Riprendendo il racconto dell'attore-regista sul suo primo approccio con Napoli è Cecchi stesso a ridimensionare la portata di quel riconoscimento, separando l'impatto dal ragionamento, e quindi spostando in avanti il momento della presa di coscienza:

Queste considerazioni sono sopravvenute più tardi: allora era un piacere immediato quello che mi spingeva ad amare quel teatro: provavo una noia mortale al Galileo di Strehler mentre mi deliziavano Beniamino Maggio, Trottolino, Mario Merola, Angela Luce, etc. Nel frattempo ci fu la scoperta per quelli della mia generazione di Artaud. E fu nel segno di Artaud che incontrai il Living Theatre⁴⁴.

Non è in Accademia, in quegli anni, che si fanno le scoperte più significative, ma fuori, per le strade di Roma. Il Living si presentava, infatti, al pubblico italia-

⁴² Carlo Cecchi in Giulia Calligaro, *La mia casa è un albergo*, in «Io donna», 31 marzo 2007.

⁴³ Carlo Cecchi in Concetta D'Angeli, *La triste comicità di Molière*, in «Atti e Sipari», n. 1, Pisa Plus, 2007.

⁴⁴ Carlo Cecchi, *Il luogo della pazzia controllata*, cit., p. 52.

no proprio nel 1961. L'influenza, e la centralità, del gruppo americano segna uno *step* ulteriore nel percorso formativo di Carlo Cecchi; da qui e per tutto il corso degli anni Sessanta i passaggi e i paesaggi affrontati dal nostro attore non saranno letti in senso dialettico o oppositivo (Accademia vs Napoli), ma costituiranno occasioni di scambio e arricchimento.

2. Passaggi e paesaggi. Roma e Napoli e dintorni

Il Living Theatre presenta per la prima volta al Teatro Club di Roma *The Connection* di Jack Gelber e *Many Lovers* di William Carlos Williams il 13 e 14 giugno 1961, «serate consumate all'interno di una ristretta *élite* che rimane entusiasta»⁴⁵. Di questo sparuto numero di spettatori della prima ora dovettero far parte alcuni dei personaggi più in vista della classe intellettuale romana, scrittori, romanzieri, poeti, artisti e critici che da subito divengono “amici del Living”, pronti a correre in soccorso per far fronte ai numerosi problemi che il gruppo, per il suo carattere anticonvenzionale, si trovava spesso a dover affrontare⁴⁶. Facevano parte di questo gruppetto certamente Elsa Morante, Enzo Siciliano e Sergio Tramonti, nomi ricorrenti nella storia futura di Cecchi.

Il giovane attore, reduce d'Accademia, si accostò al gruppo qualche anno più tardi, nel 1963 in occasione di *The Brig*. L'azione dirompente del Living Theatre rispetto agli anni delle *tournées* italiane fu quella di sradicare le barriere e le gerarchie; nel loro teatro il testo, quando c'è, è un elemento tra gli altri, il corpo dell'attore è invece il centro, il motore dell'azione scenica, un'azione che crea una comunicazione diretta tra la scena e il pubblico; un po' come succedeva in quel teatro vivente che Cecchi aveva scoperto tra i vicoli e le sale di Napoli, ma attraverso un linguaggio nuovo. Il giovane Cecchi segue con molta attenzione il gruppo e molto da vicino, senza tuttavia unirsi a Beck e Malina; dichiara infatti di avere avuto di questo gruppo un'esperienza più ideale che concreta e tuttavia molto significativa. Ha ragione Ruggeri nel constatare il fatto che nelle fonti storiografiche «quasi nessuno cita il Living come riferimento di formazione» e ciò in opposizione, dice lo studioso, alla particolarità del Living di essere un gruppo “orbita”:

Bisogna notare come il Living abbia avuto e ha la particolarità di essere un gruppo *orbita*, nel senso che la sua forza d'attrazione ha sempre implicato, per così dire un'adesione. Chi in quegli anni era interessato al Living andava a lavorare con il Living. Il gruppo di Beck e Malina era un *sistema aperto* che, pertanto, non produceva

⁴⁵ Cfr. Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959 - 1967*, cit., p. 30-32.

⁴⁶ Cfr. Carlo Cecchi, *Recitare l'Edipo di Elsa Morante*, in *La serata a Colono*, testi di Concetta D'Angeli, Carlo Cecchi, Mario Martone, Nicola Piovani, foto di Mario Spada, Progetto editoriale a cura dell'Ufficio Attività Editoriali della Fondazione del Teatro Stabile di Torino, Torino, Stampa Grafica Metelliana, 2013, pp. 25-33.

effetti di riproduzione, che per forza centripeta attraeva a sé, semmai ampliandosi ma non riproducendosi appunto⁴⁷.

Pur non lasciandosi assorbire, il giovane Cecchi assorbe molto dello spirito e della tecnica del Living. Il 1965 è la volta di *Mysteries and the Smaller Pieces*, spettacolo che provoca un grosso *shock* nell'attore-regista, *shock* analogo a quello che nella stessa stagione subisce dalla visione di *Natale in casa Cupiello* di Eduardo De Filippo, due esperienze teatrali a prima vista diversissime ma accomunate dal lavoro autentico, ai limiti del sacrificio, sul corpo dell'attore.

Il riferimento al sacrificio e ad un teatro segnato dalla nozione di crudeltà viene spontaneamente in luce: i primi anni Sessanta, per il tramite del Living Theatre, divengono campo fertile per la semina delle teorie di Artaud, il teorico francese, ancora quasi sconosciuto dalla cultura italiana. In questo periodo Artaud va incontro a una incredibile fortuna tra gli addetti ai lavori nostrani configurandosi quale autore della neo-avanguardia, molto più che come autore dell'avanguardia storica degli anni Trenta. Negli anni Sessanta si assiste davvero ad una traslazione di questo tipo e i dati di maggior interesse, che Mango individua, sono due: Artaud diviene canale tra le due fasi dell'avanguardia, Avanguardia storica e Neo-Avanguardia (Italo Moscati parla del retaggio della vecchia Avanguardia nella Nuova come "tradizione del nuovo"⁴⁸); i riformatori o innovatori degli anni Sessanta non partono da Artaud ma vi arrivano, vi si riconoscono.

Se quel secolo [il Novecento] ci appare caratterizzato dalla nozione e dalle pratiche dell'avanguardia è perché, certo, i suoi primi trent'anni sono stati la fucina indiscutibile di una concezione dell'arte totalmente nuova e totalmente "diversa", ma anche, perché, a partire dagli anni Sessanta, quelle premesse vengono nuovamente assunte e tessute dentro un discorso del fare che, molto spesso, diede corpo a idee che, decenni prima, erano state più pronunciate che praticate⁴⁹.

Dalla teoria alla pratica, allora, ed esempio di ciò è il caso di Artaud:

I suoi scritti, e in particolare il suo straordinario *Il teatro e il suo doppio* pubblicato da Gallimard nel 1938, erano (formalmente) lì, a disposizione di tutti, eppure ci volle lo slancio inventivo delle nuove sperimentazioni per farne patrimonio condiviso della nostra cultura. Quando Julian Beck e Judith Malina si dicono folgorati dalla lettura della traduzione inglese (non ancora pubblicata) de *Il teatro e il suo doppio* [...] perché trovano in quelle pagine il riscontro, espresso in uno straordinario stile

⁴⁷ Stefano Ruggeri, *Il Living Theatre, tra influenza e mancata influenza sul panorama teatrale di ricerca in Italia negli anni '60 e '70*, in Aa. Vv., *Memorie dalle cantine: Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, in «Biblioteca Teatrale», n. 101-102, gennaio-settembre 2012, p. 315.

⁴⁸ Cfr. Italo Moscati, *Dylan Dog e le "beatitudini" dell'avanguardia*, in Aa. Vv., *Memorie dalle cantine: Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, in «Biblioteca Teatrale», cit., pp. 265-277. Si rimanda anche alle considerazioni di Lorenzo Mango nel saggio *Una questione di identità e differenza*, raccolto nello stesso numero di «Biblioteca Teatrale», cit., pp. 121-144.

⁴⁹ Lorenzo Mango in Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959 - 1967*, cit., p. 11.

visionario, delle loro ricerche e delle loro tensioni artistiche e umane, stanno, di fatto, tessendo un ponte ideale col passato⁵⁰.

Il riconoscimento di un percorso già in fieri si dimostra analogo a delle linee visionariamente tracciate che registrano appunto il passaggio tra due tempi e che riativano la tradizione “nuova” costituita dal retaggio dell’Avanguardia storica. Continua Mango:

Analogamente [rispetto al Living] fanno sia Grotowski che Brook: anche per loro Artaud è lettura determinante avvenuta nel pieno di un cammino che avevano intrapreso partendo da motivazioni e ragioni tutte personali che, a un certo punto, si rispecchiano nella lettura de *Il teatro e il suo doppio*. Come a dire non partono da Artaud ma incontrano Artaud. È una differenza significativa. Sta a indicare che “la scoperta di Artaud” non è la premessa di una pratica operativa e teorica, ma, per così dire, se non proprio una conseguenza, almeno una concausa delle nuove sperimentazioni⁵¹.

Aggiungendo alla rosa che comprende il Living, Grotowski, Peter Brook – tutti soggetti ed *ensemble* ai quali Cecchi fa riferimento –, il teatro di Jean Genet, anch’esso ricondotto sotto il segno della crudeltà, e considerando anche quella crudeltà di matrice differente rappresentata dal teatro di Eduardo, è evidente il peso che “la scoperta di Artaud” ha avuto nel percorso di formazione del nostro artista.

Già *Il teatro e il suo doppio* trovava posto nell’elenco dei principali riferimenti teorici del giovane attore. Considerate l’influenza di Artaud e quella di Eduardo, si potrebbero rintracciare a questa altezza cronologica due elementi che caratterizzeranno poi l’atteggiamento del Granteatro di Cecchi nei confronti della “tradizione”: da un lato il riferimento a quella chiamata da Moscati “tradizione del nuovo”, dall’altra quella che si potrebbe definire “tradizione del tradizionale”, riscontrabile non solo in Eduardo, ma in tutto ciò che l’universo eduardiano ingloba: Scarpetta, Petito, la tradizione farsesca. Dice Cecchi sul Living:

Ripeto: lo *shock* che mi procurò il Living Theatre fu tale che pensai di aver scoperto finalmente il teatro contemporaneo – e di averlo scoperto attraverso il teatro vero e proprio, non nei dibattiti o nei libri: era il 1965 e lo spettacolo era *Mysteries and the Smaller Pieces*⁵².

E su Eduardo:

L’esperienza del teatro di Eduardo, non in particolare come attore, è stata grande. Vedere nel 1965-’66 *Natale in Casa Cupiello* è stato per me un grande *shock* perché vedevo un teatro – dietro al quale c’era tutto quello che io conoscevo, il teatro napo-

⁵⁰ Ivi, p. 12.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Carlo Cecchi, *Il luogo della pazzia controllata*, cit., p. 53.

letano, la sceneggiata, eccetera – con una tale universalità e nello stesso tempo una tale immediatezza che era miracoloso⁵³.

Ma tentiamo di riallacciare il filo del discorso su quegli anni intensi di formazione, segnati dal dialogo tra contesti e mondi teatrali diversi: dall'Accademia a Napoli, come appena visto, da Napoli al Living. Nel mezzo altre significative, quanto varie, esperienze concorrono a delineare il marchio di fabbrica del nostro autodidatta. Il panorama particolare del teatro anni '60, e Roma in particolare, portava i giovani registi di terza generazione ad esperire le più diverse forme di espressione teatrale: «il Cecchi poco più che ventenne era contemporaneamente alle prese con l'ambiente dei "Giovani", con Ronconi, che cominciava allora a fare il regista, e con l'impegno politico-teatrale di Gian Maria Volonté»⁵⁴.

Proviamo dunque a ricostruire i fatti. Argini cronologici che racchiudono l'arco temporale di questi avvenimenti sono il 1963 e la fine del 1966. Anni densi che si aprono con un avvenimento, sul quale disponiamo di scarsa documentazione, che si riferisce alla brevissima collaborazione di Cecchi con un altrettanto giovane Luca Ronconi. In realtà la collaborazione nasce da un'iniziativa di Gian Maria Volonté il quale nel 1963 fonda una compagnia subito detta dei "nuovi giovani", perché richiama in qualche modo la fortunata attività della Compagnia dei Giovani, di Valli, Falk e De Lullo⁵⁵. Ma attori di nuova generazione erano invece, con Volonté, Carla Gravina, Ilaria Occhini, Corrado Pani e Luca Ronconi.

Lo spettacolo che allestiscono, – dice Deriu – con Luca Ronconi alla sua prima prova come regista, è una sintesi di due commedie goldoniane del 1749, *La putta onorata* e *La buona moglie*. Dopo il debutto a Pisa, la compagnia si sposta alla metà di dicembre del 1963 a Roma, al Teatro Valle, da dove sarebbe poi dovuta partire per un giro di sei mesi già programmato. Nonostante il riscontro del pubblico e le critiche non certo negative, la compagnia non sopravvisse⁵⁶.

Le ragioni sono secondo Volonté da imputare ad un rifiuto netto da parte dell'*establishment*, quel teatro istituzionale, sovvenzionato, che fece muro ad attori giovani, «noti, ma giovani». Di questa breve esperienza è probabile facesse parte, in una posizione un po' defilata, anche Carlo Cecchi, il quale ammette: «Sono stato assistente alla regia di Ronconi nei suoi primi spettacoli. Poi ho incontrato il Living Theatre»⁵⁷. Incrociando dunque i riferimenti cronologici l'unica possibilità per una tale collaborazione, data anche la presenza di Volonté, pare essere questo allestimento goldoniano, per il quale, oltretutto, Franco Quadri nella teatrografia del volume dedicato a Ronconi, *Il rito perduto*⁵⁸, nel *cast* annovera in un piccolo ruolo un

⁵³ Carlo Cecchi in Stefano De Matteis, Vittorio Dini, *Intervista con Carlo Cecchi. La lingua, il corpo, la scena*, cit., p. 35.

⁵⁴ Ivi, pp. 528-529.

⁵⁵ Cfr. Fabrizio Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore*, cit., p. 43.

⁵⁶ Fabrizio Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore*, cit., p. 43.

⁵⁷ Carlo Cecchi in Rita Cirio, *L'isola di Carlo*, cit., p. 138.

⁵⁸ Franco Quadri, *Il rito perduto: saggio su Luca Ronconi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1973.

attore di nome Carlo Cocchi, forse un refuso. Tuttavia la compagnia, come accennato, si scioglie presto, causando un momento di blocco per tutti gli attori coinvolti.

La compagnia dei “nuovi giovani” dunque si sciolse e ciascuno dei suoi membri, in considerazione dell’organizzazione produttiva del teatro di allora che prevedeva per gli attori contratti per l’intera stagione, si trovò senza lavoro e a suo modo con problemi di sopravvivenza⁵⁹.

Volonté⁶⁰ allora si fece in certo senso carico delle responsabilità di questa difficile situazione; scritturato, senza prevederne il largo successo di pubblico, per il film *Per un pugno di dollari* “strano western” di Sergio Leone, che inaugura il fortunato genere di quel periodo, l’attore si trova nelle condizioni di proporre e agevolare un nuovo progetto che potesse assorbire la compagnia disoccupata. L’esperienza è quella del “Teatro Scelta”, compagnia autogestita e formata da alcuni reduci dei “nuovi giovani” e da nuovi adepti.

Componenti del gruppo sono: Mario Bussolino, Claudio Mattia Camaso, Carlo Cecchi, Nilo Checchi, Elvira de Luca, Giuliana Falcetta, Ciro Formichella, Carla Gravina, Tonino Loré, Alberto Marescalchi, Claudio Meldolesi, Pady Papadaki, Giacomo Piperno, Franco Pratico, Cristina Rosa, Enzo Venturini e Gian Maria Volonté⁶¹.

Lo stesso cronista anonimo di «La Squilla», testata locale bolognese, ci informa sulla genesi della compagnia, formatasi nel febbraio del 1964 a Roma con il programma, nei fatti realizzato, di proporre dei momenti di animazione teatrale decentralizzati nelle province toscane e in quelle emiliane. Ancora paesaggi nuovi. Un altro articolo firmato A. T., inviato di «Paese Sera» a Montalcino (Siena), chiarisce meglio la genesi e la *mission* del gruppo:

È un tipo strano di successo quello che “Teatro Scelta” sta incontrando nella campagna toscana, a San Gimignano, a Montalcino, a Chiusi. È un gruppo di giovani, alcuni giovanissimi, che nel corso dell’inverno, nel chiuso di un attico di Monte Mario, hanno stabilito un programma e un manifesto: «in Italia» – hanno detto in sostanza – «il teatro è troppe volte un’attività puramente estetica, lontana dai problemi e dalla sofferenza della gente, e quando si dice gente si dice coloro che lavorano e che lottano, che sperano in un domani migliore. Bisogna tornare al teatro politico» – hanno deciso⁶².

Più che evidente dunque il carattere politico di questa operazione di decentramento, di marca pre-sessantottina e dichiaratamente di sinistra. Quello del Teatro Scelta è certo nelle intenzioni un teatro politico, di azione e di propaganda, teso alla ricerca di un proprio pubblico. Se il portato politico-ideologico andrà pian piano af-

⁵⁹ Fabrizio Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell’attore*, cit., p. 44.

⁶⁰ Per le notizie relative a Gian Maria Volonté Cfr. Fabrizio Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell’attore*, cit.

⁶¹ Anonimo, *I fucili di madre Carrar*, in «La Squilla», Bologna, 22 agosto 1964.

⁶² A. T., «Teatro Scelta», in «Paese Sera», Montalcino, 15 agosto 1964.

fievolendosi nel teatro di Cecchi, la spinta verso l'individuazione di un pubblico proletario rimarrà costante per tutto il primo periodo, così come la convinzione che il teatro è costituito dal dialogo tra la scena e la platea sarà monito costante di tutto il suo percorso. Tornando però a quelle prime prove del 1964 il carattere dichiaratamente politico che soggiace alle scelte della compagnia si manifesta apertamente nel repertorio che in quell'unica stagione di animazione teatrale viene proposto; si tratta di tre spettacoli-dibattito: *Quaderno n. 1, Resistenza*⁶³, *I fucili di madre Carrar*⁶⁴ di Brecht e *Storia di Sesto* di Cecchi, Prattico e Meldolesi, gli ultimi due proposti come dittico e di cui il secondo è un testo inedito scritto a sei mani.

Alcuni nomi dei componenti del Teatro Scelta sono noti, o già familiari: a cominciare da Cecchi, Volonté e la Gravina, Claudio Meldolesi e Claudio Camaso, nome d'arte del fratello minore di Volonté (Claudio Volonté che andrà incontro ad un tragico destino); Giacomo Piperno, attore romano già abbastanza affermato, ne propone un ricordo inedito, una lettera redatta in occasione della *Giornata per Claudio Meldolesi* (Bologna, marzo 2013), in cui, rievocando quegli anni di gioventù, l'attore dà informazioni interessanti dal punto di vista della ricostruzione storica, delle dinamiche organizzative e di altre vicende legate al gruppo. Il ricordo di Piperno sposta indietro di qualche anno, al 1962, il proposito di Gian Maria Volonté di mettere in piedi un compagnia; passati alcuni anni, nel febbraio del 1964, il gruppo si incontra finalmente a casa di Franco Prattico, l'attico di Monte Mario a cui si accennava:

Credo di aver visto il nostro Claudio [Meldolesi] per la prima volta a casa di Franco Prattico. Stava scrivendo, insieme a Carlo Cecchi, uno dei testi che dovevamo rappresentare quell'estate. C'era un'aria di grande impegno. E Claudio mi parve uno dei più impegnati. [...] Si parlò dell'organizzazione, e Claudio si disse subito disponibile in quel senso. Erano stati contattati alcuni sindaci di sinistra per ottenere di poter recitare nei loro comuni, e, ovviamente, averne il relativo compenso. Era stata proprio una sua idea, una sua iniziativa. Nessuno si accorse, né poteva immaginare in quel momento che Claudio sarebbe diventato l'antesignano di un metodo poi largamente applicato molto più tardi⁶⁵.

La prima informazione di rilievo, sulla quale torneremo, è la stesura da parte di Cecchi, Meldolesi e Prattico di un testo inedito, una sorta di brechtiano dramma costruito per giustapposizione di quadri. In secondo luogo si fa riferimento alle pro-

⁶³ *Quaderno N.1 Resistenza*, Teatro Scelta, Regia: Gian Maria Volonté, Attori: Mario Bussolino, Claudio Mattia Camaso, Carlo Cecchi, Nilo Checchi, Elvira de Luca, Giuliana Falcetta, Gino Girolami, Alberto Marescalchi, Claudio Meldolesi, Francesca Panicali, Pady Papadaki, Giacomo Piperno, Gian Maria Volonté, Circolo Culturale «Rodolfo Morandi», Roma, 1964.

⁶⁴ *I fucili di Madre Carrar*, di Bertolt Brecht, Teatro Scelta, Regia: Carlo Cecchi, Claudio Meldolesi; *Storia di Sesto*, di Carlo Cecchi, Claudio Meldolesi, Franco Prattico, Teatro Scelta, Regia: Gian Maria Volonté; Attori: Mario Bussolino, Claudio Mattia Camaso, Carlo Cecchi, Nilo Checchi, Elvira de Luca, Giuliana Falcetta, Ciro Formichella, Tonino Lorè, Alberto Marescalchi, Claudio Meldolesi, Pady Papadaki, Giacomo Piperno, Cristina Rosa, Enzo Venturini, Gian Maria Volonté, Emilia - Toscana, agosto 1964.

⁶⁵ Giacomo Piperno, *Lettera di Giacomo Piperno a Laura Mariani*, Roma, 16 marzo 2013 (inedita).

blematiche organizzative, di cui Meldolesi si accolla le responsabilità. Ed in effetti è vero che il programma del Teatro Scelta rappresenta uno dei primi casi di decentramento culturale, a metà, come si chiarirà tra poco, tra i vecchi carri di Tespi, anche se fortemente politicizzati, e quelle animazioni teatrali tanto in voga negli anni Settanta e di cui Cecchi, memore forse di queste esperienze giovanili, fu più volte promotore con il Granteatro. È possibile che l'esperienza del Teatro Scelta, dunque, sia stata altamente formativa anche da questo punto di vista: i problemi a cui far fronte non erano infatti pochi e richiedevano un intervento diretto, dice Piperno, "on the road".

Subito si capì che i contatti a distanza con i Comuni non sarebbero bastati: bisognava andare sul posto personalmente. Detto, fatto: Claudio avrebbe rinunciato a seguire il nostro "Carro di Tespi", la parte più ludica e avventurosa della *tournee*, e si sarebbe dedicato esclusivamente a organizzare, come si dice in gergo, "le piazze" della nostra estate teatrale, contattando di persona i sindaci. E poi in realtà di vere piazze si trattava, perché era proprio in quelle che veniva montata, come gli antichi comici della Commedia dell'Arte, la nostra pedana⁶⁶.

In un passaggio della lettera, inoltre, Piperno chiarisce anche la questione relativa all'approvvigionamento economico; oltre al compenso di volta in volta concordato con i Comuni (che probabilmente a volte compravano lo spettacolo altre no, da qui la presenza di spettacoli a "ingresso libero" e altri a pagamento), la Federazione Giovanile Socialista aveva stanziato un piccolo finanziamento, fornito al gruppo un vecchio pulmino per il trasporto di scena e attori e concesso la possibilità di provare in una sezione del P.S.I. nel quartiere Salario. Qualcuno criticherà con toni molto accesi la "questione finanziaria"; Alberto Perrini dalle pagine dello «Specchio», il 30 agosto 1964, parlando dei giovani attivisti politici del periodo, annovera i componenti del Teatro Scelta.

Tra costoro indubbiamente meritano il primo posto i giovinastri del Teatro Scelta, diretto da Gian Maria Volonté con il denaro non si sa bene di chi. Non è escluso comunque che sui comizi comunisti organizzati nelle piccole città di provincia e nei paesi – con la pretesa di far del teatro – da questo gruppo d'attivisti d'ambo i sessi, piovano a fine estate le solite (e più abbondanti del solito) sovvenzioni statali. Attualmente i muri di tutte le cittadine della Toscana da Montalcino a Colle Val d'Elsa, brulicano di manifesti del Teatro Scelta, specie sulle Case del Popolo e sulle sedi del PCI. Il gruppo, una sera qua e una là, spostandosi rapidamente con il suo palcoscenico scomponibile, le sue scene schematiche, i suoi dodici riflettori, quadro elettrico, magnetofono e altoparlanti compresi, dà spettacolo ove esista una presa di corrente; con maggior frequenza nei locali cinema-teatri; prezzi da 700 a 20 lire, programma ciclostilato lire 50⁶⁷.

Passando dalla questione economica al dato artistico le cronache continuano ad evidenziare una discrepanza di opinioni che non prevede mezzi termini. Probabil-

⁶⁶ Giacomo Piperno, *Lettera di Giacomo Piperno a Laura Mariani*, cit.

⁶⁷ Alberto Perrini, *Comizi comunisti a spese del solito Brecht*, in «Lo Specchio», 30 settembre 1964.

mente tale atteggiamento della stampa, considerato il clima e il contesto, è da attribuire a motivazioni politiche, e certamente tale dato complica le carte a nostra disposizione per un giudizio oggettivo su quella lontana esperienza. È chiaro che si trattò di una “prima volta” per molti degli attori coinvolti e che dunque il grado di professionalità non sarà stato altissimo, d'altronde anche i mezzi a disposizione del gruppo girovago erano mezzi di fortuna. Dalle scene, curate dalla Gravina, alle luci, composte da “dodici proiettori” mobili, all'amplificazione; l'azione scenica si svolgeva su una pedana.

Gli spettacoli di questa prima, e invero unica, estate teatrale del Teatro Scelta sono, come si diceva, tre; il primo, *Quaderno n.1, Resistenza*, nacque come *recital* per le celebrazioni del ventennale della Resistenza italiana. Esso si articolava attraverso la lettura da parte degli attori del gruppo di articoli, discorsi dei *leaders* antifascisti e lettere dei condannati a morte della Resistenza. «Lo spettacolo, oltre ad essere una chiara testimonianza di una società vecchia che si sgretola» – dice il programma di sala – «vuole essere una ricerca della Resistenza stessa nei suoi motivi umani, civili e politici che dopo vent'anni è bene ricordare a tutti i cittadini sinceramente democratici»⁶⁸. Più una lettura drammatica, un *recital*, che non uno spettacolo teatrale vero e proprio come invece saranno gli altri due; si tratta di due atti unici che venivano proposti nella stessa serata come dittico: *I fucili di madre Carrar* e *Storia di Sesto*, uno di Brecht, l'altro un testo originale scritto dagli stessi interpreti del gruppo, tra cui Cecchi.

I fucili di madre Carrar è un testo scritto e rappresentato da Brecht nel 1937 a Parigi, non certo uno dei più noti; l'azione si svolge in Spagna, sempre nel 1937, e racconta le vicende della guerra civile franchista. In breve la trama:

I franchisti stanno avvicinandosi al paese di pescatori di madre Carrar, che ha già perduto il marito comunista in una rivolta a Oviedo, vuol restare neutrale e impone ai figli di non arruolarsi e di non dissotterrare i fucili del padre. Ma quando una motovedetta franchista spara sul figlio maggiore intento alla pesca e lo uccide, essa si trasforma, comprende che la neutralità è impossibile e consegna i fucili (e la bandiera rossa) al fratello e al figlio superstiti perché combattano contro “chi uccide i poveri”⁶⁹.

A scrivere è lo stesso Perrini, molto scettico sul lavoro del gruppo e altrettanto scettico sulla qualità di quest'opera brechtiana che ritiene tra le meno riuscite dell'autore: «un mediocre e bugiardo libello di propaganda spicciola»⁷⁰, pericolosissimo se affidato a questo gruppo di agitatori. Il cronista racconta infatti che sulla base di un testo già fortemente tendenzioso la regia congiunta di Carlo Cecchi e di Claudio Meldolesi ha inciso nel senso di una ulteriore politicizzazione; uno spettacolo-comizio annunciato da canti popolari di propaganda e introdotto da una registrazione su nastro magnetico della voce di Gian Maria Volonté impegnato in un

⁶⁸ Volantino di presentazione del recital *Quaderno n. 1, Resistenza*, Circolo Culturale “Rodolfo Morandi”.

⁶⁹ Alberto Perrini, *Comizi comunisti a spese del solito Brecht*, cit.

⁷⁰ *Ibidem*.

prologo d'accusa contro il Generale Franco. Ulteriore aggiunta, sempre nel solco della sovrabbondante connotazione ideologica, era poi la declamazione di un discorso di Mussolini. Perrini nella sua analisi non risparmia poi neppure la recitazione degli attori che trova melodrammaticamente forzata, per niente vicina allo stile straniante di marca brechtiana. Più indulgente, seppur con qualche perplessità, il giudizio del critico di «Paese Sera»:

Madre Carrar, con la regia di due giovanissimi, Cecchi e Meldolesi, ha Brecht alle spalle: di qui la sua forza e sua debolezza, nella realizzazione di Teatro Scelta, forza di testo, debolezza nell'adagiarsi, in alcuni punti, in soluzioni registiche prive di "invenzione", risapute o troppo declamate. Ma nel complesso il primo sforzo dei due giovani registi si può salutare come positivo⁷¹.

Ancora contraddittoriamente recepito è il secondo atto unico, *Storia di Sesto*; questo testo, purtroppo non reperibile, rappresenterebbe l'unica opera originale di mano, tra gli altri, di Carlo Cecchi, indizio di una certa ambizione autoriale, poi definitivamente abbandonata. Coautori del testo erano anche Claudio Meldolesi e Franco Pratico, la regia dello spettacolo fu affidata a Gian Maria Volonté. Ora definito «racconto amaro e pungente che ha riscosso un successo superiore alle aspettative» («Paese Sera»), ora declassato a «pasticcio pop-intellettual-simbolico prodotto dalla dilettantistica e volgarissima penna di certi Cecchi-Meldolesi-Pratico» («Lo Specchio»), *Storia di Sesto*, specularmente al testo di Brecht a livello di tematiche, si configurava come esempio di Resistenza nostrana. La vicenda si svolge infatti in Italia, precisamente in Toscana, tra il 1941 e il 1955:

Sesto Pallini è la vittima dell'ultima guerra. Combatte in tutti i paesi senza capire perché. Dopo l'8 settembre il suo desiderio di tranquillità si scontra con la situazione reale. Un repubblicano gli propone la strada della violenza, ma Sesto non può essere violento. Un borsario nero quella dello sfruttamento, ma Sesto non può essere che lo sfruttato; Mara, la sua fidanzata, quella del qualunquismo, ma a Sesto non basta. Sesto diventa partigiano perché non ha altre possibilità di vita. Collabora a liberare il paese. Ma la violenza, il qualunquismo e lo sfruttamento rimangono nella società postbellica e Pallini si rinnova perché solo questa può essere la sua strada⁷².

Una considerazione critica sugli ideali delusi della Resistenza, che il *boom* economico successivo finirà di distruggere. Una sorta di dramma a stazioni strindberghiano, o una giustapposizione di quadri – viene in mente, non a caso, il soldato Woyzeck di Büchner – che raccontano la storia di un uomo solo in lotta contro la società che lo opprime. Sesto conclude lo spettacolo con un atto privato rivoluzionario, nel quale forse va ricercata la sopravvivenza del senso dell'azione personale in un mondo che tradisce tutte le aspettative:

Sesto ha compreso la lezione; il testo finisce bruscamente, col suo licenziamento per aver tracciato una falce e martello nella fabbrica in cui lavora, ma lo spettatore sente,

⁷¹ A. T., «Teatro Scelta», cit.

⁷² Anonimo, *I fucili di madre Carrar*, cit.

nella indignazione e nella rabbia che lo pervade, che è proprio partendo da questo punto che bisogna andare avanti, per realizzare nella vita di ogni giorno la lezione della Resistenza⁷³.

Ancora opposta la reazione di Perrini che conclude: «E con un agente di P.S. in divisa, che domina dall'alto la scena imbracciando il mitra, termina questo lungo, noioso e violento fiorellino di stupidità e di analfabetismo teatrale»⁷⁴. Del testo non si ha più traccia, non viene più ripreso, e considerata *a posteriori* anche la riluttanza di Cecchi nei confronti della pratica della scrittura è probabile che esso fosse nei fatti acerbo e che peccasse di una non dosata carica ideologica. Un lavoro giovanile, insomma.

Più che alla scrittura autoriale Carlo Cecchi, già dall'avventura autunnale di Teatro Scelta, comincerà a occuparsi sistematicamente di riduzione e adattamento dei testi da mettere in scena, curandone a volte anche la traduzione. L'autunno del 1964, finita la *tournée* toscano-emiliana, si apre ad un nuovo difficile e tormentato progetto del gruppo che, tornato a Roma, prevede di mettere in scena per la prima volta in Italia il contestatissimo testo di Rolf Hochhuth, *Il Vicario*, violento atto d'accusa contro la Chiesa cattolica: rappresentato per la prima volta a Berlino nel 1963 con la regia di Piscator. Passata poi per Parigi, Stoccolma, Londra e Basilea, non lesinando critiche o civili censure, arrivata nella Roma sede dello stato Vaticano, l'opera di Hochhuth va incontro ad una guerra senza mezzi termini.

Il Vicario è un testo drammatico dello scrittore tedesco orientale Rolf Hochhuth che ha per tema il massacro di milioni di ebrei ad opera dei nazisti durante la seconda guerra mondiale e il comportamento della chiesa cattolica, in particolare del Papa Pio XII⁷⁵.

Primo indizio dell'ostracismo che circolava nei confronti dell'*ensemble* impegnato nella risoluzione di mettere in scena un testo di questo tipo nella cattolicissima Roma era stato la difficoltà di trovare una sede in cui provare e nella quale poi debuttare. Dopo molte ricerche Giacomo Piperno ottenne il permesso di utilizzare la chiesa sconsecrata di via Belsiana, al centro della città, nei cui sotterranei si riuscì a ricavare una piccola sala teatrale; ricorda Cecchi, parlando della successiva esperienza con la compagnia Il Porcospino di Dacia Maraini, che trovò domicilio nello stesso Teatro di via Belsiana:

Era un teatro che avevamo aperto noi e fondato noi, poi quel gruppo si sciolse e il teatro fu affittato alla compagnia Il Porcospino. *Il vicario* non fu mai fatto lì in via Belsiana, perché la polizia ne impedì le rappresentazioni. Lo facemmo di soppiatto alla libreria Feltrinelli, e poi in *tournée*⁷⁶.

⁷³ A. T., «Teatro Scelta», cit.

⁷⁴ Alberto Perrini, *Comizi comunisti a spese del solito Brecht*, cit.

⁷⁵ Fabrizio Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore*, cit., p. 47.

⁷⁶ Carlo Cecchi in Dacia Maraini, Eugenio Murrari, *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, Milano, BUR Rizzoli, 2013, p. 108.

Incalzato da una domanda sulla possibilità di ascrivere il primo spettacolo del Porcospino al fenomeno di cantina, l'attore-regista torna ancora sul primato di *Il vicario*⁷⁷:

Di cantina è un modo un po' riduttivo di definirlo. C'era stato solo il fenomeno Carmelo Bene e poi noi che avevamo fatto un tentativo con *Il vicario* per la sua forza di polemica storico-politica. Era molto di più di un teatro di cantina, in quel momento era un teatro di rottura⁷⁸.

Ciò che Cecchi sottolinea in questa incisiva dichiarazione si colloca nell'alveo del discorso dal quale siamo partiti che accomuna il tentativo costante di scardinare le tendenze e la frequentazione di forme e di modalità teatrali più disparate, in una ricerca affrontata, data l'intensità dei quegli anni Sessanta, quasi sempre da una posizione pionieristica: decentramento, cantine. *Il Vicario*, forse non a torto così contestato dalle istituzioni, vista anche la riabilitazione a cui la figura del pontefice è andata incontro a seguito di successive prove, investì davvero la tranquillità romana con una forza contestativa inaspettata. Istituzioni ecclesiastiche e civili fanno fronte comune contro questo spettacolo. La sera della prima rappresentazione, prevista per il 13 febbraio 1965, gli agenti di polizia bloccano il debutto col pretesto dell'inagibilità dello "scantinato"; in realtà le forze in campo appaiono subito esagerate rispetto al banale divieto logistico.

Centinaia di agenti di polizia, sette camionette, due camion, un cellulare e un autoradio. Questo il massiccio spiegamento delle forze di polizia con cui, la sera del 13 febbraio 1965, le forze dell'ordine intervennero per bloccare la rappresentazione de *Il Vicario* messo in scena da Gianmaria Volonté con la sua compagnia di attori del "Teatro Scelta", in un locale privato di via Belsiana adibito a circolo culturale. Motivo addotto per giustificare l'intervento: la mancanza di agibilità del locale come spazio teatrale aperto al pubblico [...]. Questo l'attacco del lungo pezzo dedicato all'avvenimento da «l'Unità» il 14 febbraio 1965: «Una cinica e brutale aggressione poliziesca ha impedito che ieri sera nel circolo "Letture nuove" al centro di Roma si svolgesse la prova generale de *Il Vicario* di Rolf Hochhuth, alla quale erano state invitate alcune decine di persone: i critici dei maggiori settimanali di Roma e Milano, i corrispondenti dei più importanti giornali stranieri, personalità della cultura come Alberto Moravia, Bruno Zevi, il poeta spagnolo Rafael Alberti, [...] l'editore Gian Giacomo Feltrinelli. Oltre un centinaio di agenti, in pieno assetto di guerra, hanno bloccato l'ingresso della piccola sala dello spettacolo, ricavata nello scantinato di un vecchio edificio ecclesiastico non più adibito al culto, in vicolo Belsiana (presso via Condotti) dove da qualche settimana un gruppo di giovani attori, guidati da Gianmaria Volonté, stavano rappresentando il polemico dramma (già rappresentato in larga

⁷⁷ *Il Vicario*, di Rolf Hochhuth, riduzione di Carlo Cecchi, Teatro Scelta, Regia: Gian Maria Volonté, Attori: Giorgio Bonora, Franco Bucci (Orsenigo), Mario Bussolino (un ebreo), Claudio Camaso (*Kurt Gerstein*), Ugo Cardea, Nilo Checchi (*Riccardo Fontana*), Giuliana Falcetta (*un'ebrea*), Alberto Marscalchi, Giacomo Piperno (*Pio XII*), Carlo Reali (*il Cardinale*), *Lettura drammatica* Roma, Libreria Feltrinelli, 13 febbraio 1965; *prima rappresentazione* Firenze, Teatro del Cenacolo di S. Apollonia, 25 febbraio 1965.

⁷⁸ Carlo Cecchi in Dacia Maraini, Eugenio Murrari, *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, cit., p. 109.

parte del mondo civile), che chiama in causa, come è noto, le gravi responsabilità di papa Pacelli nei confronti dei crimini nazisti. Le poche persone che, giunte in anticipo sul luogo della prova, avevano già preso posto nella minuscola platea, sono state cacciate in malo modo, tra di esse vi erano diversi giornalisti stranieri (del *New York Times*, del *Times* e dell'*Observer* di Londra), fra gli altri che hanno elevato, ma vanamente, le più indignate proteste. Intanto, tutte le strade vicine venivano bloccate dagli automezzi della Ps e della Celere [...]; uno schieramento massiccio, chiaramente provocatorio, smisurato rispetto alle stesse (e penose) giustificazioni legali dell'operazione»⁷⁹.

La Faccini, in questo lungo intervento dalle pagine di «Unità», ad una settimana dalla vicenda fa il punto sull'accaduto: dispiegamento di forze esagerato, assetto da guerra per impedire la messa in scena di uno spettacolo, forze politiche a fronteggiarsi e scontrarsi sull'argomento; si capì subito che le effettive ragioni del divieto erano molto più contraddittorie: oltre ad impedire la libertà culturale e di espressione andavano anche nella direzione opposta rispetto alla laicità dichiarata da uno stato in pieno *boom* economico e culturale. Secondo Deriu, che riporta la ricostruzione dell'evento da parte di Volonté:

In base agli articoli del Concordato [tra Chiesa e Stato] si riteneva inaccettabile che a Roma, capitale della Cristianità, venisse rappresentato un dramma che mettesse in dubbio l'operato del Papa e della Chiesa lasciando presumere una poco cristiana debolezza se non un ancor meno cristiano calcolo di opportunità nel non aver con forza condannato l'eccidio nazista⁸⁰.

Il parlamentare Carlo Levi, amico del gruppo, provò a dialogare con le autorità, facendo da tramite tra queste e gli attori che per giorni si barricarono all'interno della piccola chiesa sconsecrata. L'unico risultato raggiunto fu tuttavia quello di organizzare una lettura semi-clandestina presso la Libreria Feltrinelli di via del Babuino, di certo grazie al favore di Gian Giacomo Feltrinelli presente tra il pubblico la sera del "blocco". La sera stessa, dopo la lettura alla presenza di critici e giornalisti, la città fu scossa da uno spiacevole evento. È sempre Deriu a riportare un ricordo di Volonté:

A tarda notte, racconta Volonté, si rincontrarono tutti in una trattoria della zona, da dove qualche ora più tardi distintamente udirono una forte esplosione. Gian Maria ebbe netta la sensazione che si trattava di qualcosa che li riguardava: si seppe la mattina dopo che era scoppiato un ordigno dalle parti di piazza San Pietro, nei pressi del Vaticano. Di quell'attentato fu accusato Claudio Camaso, nome d'arte di Claudio Volonté, attore del gruppo e fratello di Gian Maria (il quale anni dopo morì in circostanze tragiche)⁸¹.

⁷⁹ Francesca Faccini, *Va in scena a Roma Il Vicario. Ed è subito un caso politico*, in «L'Unità», Roma, 18 aprile 1965.

⁸⁰ Gianmaria Volonté in Fabrizio Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore*, cit., p. 48.

⁸¹ Fabrizio Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore*, cit. in nota, p. 335.

A seguito di tutte queste contorte e violente vicende, dunque, a Roma, del contestato testo fu fatta solo una lettura drammatica; per la rappresentazione bisognò attendere il debutto fiorentino del 25 febbraio. In seguito, in collaborazione col circuito ARCI, la messinscena fu portata in giro tra Emilia e Marche, suscitando clamore e manifestazioni di dissenso da parte del pubblico cattolico. Per esempio:

A Jesi la rappresentazione avrebbe avuto luogo in uno spazio all'aperto limitrofo alla cattedrale; simultaneamente si tenne una solenne cerimonia diocesana con canti, cori e le grandi vetrate della chiesa lasciate ben spalancate⁸².

Chi tra i critici si trovò ad assistere allo spettacolo, proponendo un resoconto utile alla ricostruzione della messinscena, si stupì, al contrario, del fatto che nessuno in ambito ecclesiastico fosse riuscito ad accettare la provocazione, a contestarla con altri mezzi; in favore dell'operazione del Teatro Scelta, per altro, Antonio Nediani da «Sipario» sottolinea l'importante riduzione drammaturgica alla quale il testo era stato sottoposto (il lavoro di adattamento è di Carlo Cecchi) che sfrondeva, non poco, i rami più estremi, se non blasfemi, dell'accusa di Hochhuth.

Il taglio del testo lunghissimo, la sintesi [...] sono acuti e, in certo senso, esemplari; consentono che, dell'opera, venga messa in luce la sola essenza ideologica. La messinscena si affida a un'ulteriore sinteticità d'accenti, d'atteggiamenti, di scenografie, sempre per far risaltare, del dramma, la sola purezza delle idee che esprime. Questo, spinto fino ad una esemplificazione estrema, tutta basata su una stilizzazione cocciuta, su una rarefazione della recitazione e dei gesti epicizzante e tendente alla continua razionalizzazione della battuta. Gli attori, ad esclusione di quelli che interpretano le parti dei protagonisti, recitano in più ruoli, in un gioco aperto e antirealistico⁸³.

Delle critiche negative subite durante la *tournée* estiva, critiche che si assestavano tutte, più o meno, sulla sovrabbondanza di qualcosa, dalla carica politica all'esagerazione gestuale e declamatoria degli attori, sembra che il gruppo abbia fatto tesoro. Se il testo risulta di molto asciugato e tagliato in modo da evidenziare «la sola essenza ideologica», la linea registica di Volonté vi si accorda attraverso un movimento di prosciugamento e razionalizzazione. Nediani vi riconosce una stilizzazione tendente allo straniamento. La chiave di lettura è epica.

[Gli attori] Si presentano, quando cambiano parte, recitando le stesse didascalie che, nel testo originale, presentano i personaggi. I militari indossano divise di tipo tedesco puramente indicative; i civili abiti di cerimonia altrettanto indicativi; gli ecclesiastici, (compresa la figura del Papa), semplici vesti nere da prete. Le musiche elettroniche di evocazione e di commento sono di Vittorio Gelmetti. La scenografia vera e propria non esiste: solo panche infisse alle nude pareti reali della scena⁸⁴.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Antonio Nediani, *Il Vicario proibito di Volonté*, in «Sipario», n. 227, marzo 1965, p.5.

⁸⁴ *Ibidem*.

Come sappiamo, Cecchi collaborò a questo spettacolo non come attore ma dal punto di vista della riduzione del testo, supportando con ogni probabilità anche la regia. Echi di questi meccanismi scenici si troveranno nelle successive sperimentazioni sul *Woyzeck* di Büchner del nostro attore-regista. Quelli legati a *Il Vicario* furono certo avvenimenti che influenzarono la formazione del giovane Cecchi. Si tratta di eventi che delineano inoltre il clima sociale, fortemente teso, entro il quale si svolgevano certe operazioni culturali, dall'estrema carica ideologica ed eversiva.

Finita la *tournee* di *Il Vicario* non si hanno più notizie del Teatro Scelta; in realtà un piccolo aneddoto, relativo ancora a Gian Maria Volonté, ci informa sulla sopravvivenza di questo gruppo che, seppur abbandonando definitivamente il nome originario, continuò a persistere nello stesso luogo, lo spazio di via Belsiana, animato più o meno dagli stessi attori. L'aneddoto si riferisce al proposito, della fine del 1965, da parte di Volonté di mettere in scena un testo originale legato alle vicende di Ugo La Malfa, antifascista e repubblicano convinto.

Al ritorno dalle riprese di *Per qualche dollaro in più*, Gian Maria riprese l'attività del Teatro Scelta, e riaprì con i compagni la sala di via Belsiana. Il suo progetto era la messinscena di uno spettacolo basato sulla documentazione di un segretario di Ugo La Malfa; la scenografia avrebbe dovuto rappresentare il retropalco di un congresso di un partito di governo, del quale si raccontava la brulicante attività; scoppiò invece "un ammutinamento"⁸⁵.

Ad essere contestata, al di là delle reticenze sul progetto scenico proposto, era la *leadership* stessa di Volonté; il gruppo preferì optare invece per la regia collettiva del *Woyzeck* di Büchner; conoscendo l'ossessione futura di Carlo Cecchi nei confronti di questo testo e di questo autore, possiamo ipotizzare che in quell'occasione il giovane attore-regista si ritrovò ad esercitare un ruolo centrale nell'ammutinamento e nel cambio di rotta intrapreso dall'*ensemble* che, tuttavia, non concretizzò i propri propositi.

Dopo aver provato per mesi e mesi lo spettacolo, infatti, i superstiti della compagnia autogestita non riuscirono a produrre e presentare al pubblico nessun risultato. Siamo già nel 1966 ed il gruppo si scioglie definitivamente. Volonté uscì da questa parentesi di animazione politico-teatrale portandosi dietro molta amarezza, professionale ma anche umana.

«Fino a qualche tempo fa ho cercato di far esistere un gruppo.» – racconta l'attore – «Poi, per molte ragioni, sono tornato a casa lasciando i risultati del mio lavoro nelle mani dei colleghi: un teatrino, la possibilità di fare. Oggi sono abbastanza amareggiato e deluso, non per le condizioni in cui si ritrova il teatro in generale, ma per la mia personale esperienza. Non mi sono mai preoccupato di quello che accadeva intorno a me, nell'"ufficialità", mi amareggio per quello che accade all'interno; tra coloro che si dovrebbero capire, c'è come un'impossibilità a farlo realmente»⁸⁶.

⁸⁵ Fabrizio Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore*, cit., p. 51.

⁸⁶ Ivi, pp. 51-52.

Ciò che probabilmente accadde fu l'ineluttabile crescita di quei giovani impegnati nel lavoro di gruppo e che pian piano stavano maturando una propria individualità. Quell'esperienza rimane, dal nostro punto di vista, una considerevole palestra di pratiche organizzative e di autogestione di compagnia. In quel lontano 1965 sappiamo che Cecchi, alle prese con il *Woyzeck*, conobbe Elsa Morante. Nel suo personale e articolato percorso di autoformazione è come se Volonté, figura comunque significativa per il giovane attore-regista, avesse passato il testimone ad un'altra importante e totalizzante personalità, la scrittrice romana, che grandi meriti avrà per l'affermazione dell'autonomia artistica, registica, di Carlo Cecchi. Al ruolo di Elsa Morante nel suo teatro sarà dedicato uno spazio a sé, intanto è importante sottolineare che l'autrice fu punto di riferimento di primo grado per il giovane attore; fu lei ad inserirlo in quel *milieu* romano che animava la Compagnia Il Porcospino (da cui Cecchi sarà scritturato nel 1967 per la sua prima prova professionale d'attore) e fu sempre lei (e se ne parlerà) a spingerlo a fare il "suo" teatro. Sullo sfondo i numi tutelari del Living e di Artaud.

3. Prove generali. "Il Porcospino"

Soffermandoci sugli intensi anni Sessanta romani, l'intreccio delle memorie ha portato a raccontare dell'addio del giovane Cecchi, a metà decennio, a Gianmaria Volonté e dell'ingresso nella sua storia personale e artistica di un'altra figura altamente carismatica come la scrittrice Elsa Morante, su cui ora non ci dilungheremo se non per favorire la contestualizzazione attuale. Teatro di vivaci entrate e uscite di personaggi è sempre lo stesso luogo, chiuso, si direbbe nascosto: il teatrino di via Belsiana. Le cantine, quasi in opposizione al loro statuto "privatissimo" si fanno spazio di incontro intorno al quale orbitare e dentro cui sostare.

Gli stessi luoghi in cui gran parte degli spettacoli del Nuovo Teatro furono accolti vanno considerati con uno sguardo particolare. Quegli spazi non istituzionali – la gran parte dei quali erano romani e furono battezzati generalmente, per la loro collocazione, "cantine" – furono qualcosa di più che semplici contenitori e anche qualcosa di diverso rispetto all'ipotesi di un circuito teatrale alternativo. Le "cantine" sono state, a tutti gli effetti, dei laboratori permanenti del nuovo. Non solo per le sperimentazioni che accoglievano, per gli artisti e i gruppi che le elessero a proprie case operative, ma perché case lo diventarono anche su un terreno più vasto, divenendo, di fatto, il luogo materiale di quello scambio culturale tra spettacoli e "compagni di strada" che tanto concorse a definire l'identità del Nuovo Teatro italiano⁸⁷.

Proprio nei sotterranei della chiesa di via Belsiana comincia la collaborazione "elettrica" tra Carlo Cecchi e Elsa Morante; grazie a questa prestigiosa amicizia quel gruppo di lavoro sopravvissuto al Teatro Scelta e all'esperienza di *Il vicario* – e adesso alle prese con le prove di un *Woyzeck* dalla gestazione pluriennale –, incrocia la sua storia con una cerchia di letterati, a loro volta alle prese con la formazione di

⁸⁷ Lorenzo Mango, *Una questione di identità e differenza*, cit., pp. 138-139.

una loro idea di teatro. Lo scantinato della chiesa diventa “casa condivisa” in quanto in via Belsiana dal 1966 comincia a realizzare e a sperimentare i propri lavori anche una compagnia dal profilo molto particolare: la Compagnia Il Porcospino.

Si tratta di un *ensemble* composto da scrittori e intellettuali affermati, da alcuni attori, e che col tempo si arricchisce di nuove leve – «eravamo un gruppo di giovani attori molto amici di Elsa Morante»⁸⁸ ricorda Cecchi –, con l’obbiettivo di avvicinare gli scrittori al teatro, di eliminare quello scollamento profondo, soprattutto nel teatro italiano, tra la drammaturgia contemporanea e la scena. Sono anni particolari, in cui ondate di novità e di scoperte, nazionali e internazionali, cominciano a influenzare la nostra scena, dal Living ad Artaud, a Genet; ma proprio intorno alla metà degli anni Sessanta, ad influenzare i primi passi di molti di quei gruppi, che poi verranno inglobati nella piena del grosso fiume del Nuovo Teatro, deflagra il fenomeno Beckett e degli altri autori collocati ad inizio decennio, un po’ forzatamente, da Martin Esslin sotto l’etichetta del Teatro dell’Assurdo⁸⁹.

Beckett scardina la drammaturgia tradizionale e ciò sembra rispondere alle esigenze pratiche ed estetiche del Nuovo; spostando la costruzione della scrittura dalla pagina alla scena, il linguaggio teatrale va incontro ad un processo di transcodificazione: elementi costitutivi del Nuovo Teatro saranno i codici dello spettacolo nel loro complesso, non solo la parola; si parlerà appunto di scrittura scenica⁹⁰. Intanto all’altezza cronologica in cui stiamo sostando (e già timidamente da inizio decennio)

[...] Il nuovo linguaggio drammaturgico presenta elementi di concretezza scenica che cominciano a determinare una nuova impostazione della rappresentazione teatrale. [...] La drammaturgia dell’assurdo determina gradualmente una nuova impostazione anche del linguaggio scenico, che, però, non presenta una configurazione strutturale del tutto autonoma, esistendo ancora un legame forte con il testo⁹¹.

Sul legame nuovo e vivo tra testo e linguaggio scenico si incentra il lavoro della Compagnia Il Porcospino, che nasce dall’incontro tra alcuni attori che lavoravano in via Belsiana, la compagnia di Mario Bussolino, e un nucleo originario composto da letterati: Enzo Siciliano, Alberto Moravia (marito di Elsa Morante), Dacia Maraini. L’occasione di questo connubio artistico è offerta da uno spettacolo diretto da Ro-

⁸⁸ Carlo Cecchi in Dacia Maraini, Eugenio Murrari, *Il sogno del teatro*, cit., p. 108.

⁸⁹ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York, Vintage Books, 1961.

⁹⁰ La definizione di scrittura scenica, in ambito nazionale, è di Giuseppe Bartolucci, ripresa da Maurizio Grande e in anni più recenti da Lorenzo Mango. I testi di riferimento sono: Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968; Maurizio Grande, *La regia come scrittura di scena*, in G. Banu, A. Martinez (a cura di), *Gli anni di Peter Brook*, Milano, Ubulibri, 1990; Mango, Lorenzo, *La scrittura scenica: Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003. Con il termine scrittura scenica si intende fare riferimento a un codice articolato e complesso che ha le sue basi nella componente visiva, ma in essa non si risolve; si tratta del modo di indicare nel loro complesso tutti i codici del linguaggio spettacolare in modo da superare la dicotomia vigente tra codice drammaturgico e codice scenico. Il testo, quando c’è, diventa un codice tra gli altri. Lo spettacolo in questo senso consiste nella sua fattura, di qui la definizione di scrittura scenica come processo creativo diretto: non accompagnamento dell’azione espressa dal testo, ma azione essa stessa. Cfr. Lorenzo Mango, *La scrittura scenica: Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, cit. pp. 13-31.

⁹¹ Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959 - 1967*, cit., pp. 143-144.

berto Guicciardini nel 1966: *La scappatella* di Martin Walser, andato in scena nello stesso luogo. Paolo Bonacelli, attore e protagonista di questa esperienza, a proposito della messinscena, racconta:

Vennero a vederla Dacia Maraini, Alberto Moravia, Enzo Siciliano e Sandro De Feo, e, siccome Carlotta Barilli, una delle attrici, era stata allieva all'università di Enzo Siciliano, ci fu un incontro e si decise così di collaborare al fine di creare una compagnia che rappresentasse i testi dei letterati, sull'onda del successo anche della Ginzburg, che aveva fatto *Io ti ho sposato per allegria*. I promotori furono dunque Enzo Siciliano e Carlotta Barilli⁹².

L'idea di base era appunto avvicinare gli autori al teatro in modo che avessero la possibilità di farlo in prima persona. Il nucleo originario era dunque composto dai letterati suddetti, dal regista Roberto Guicciardini e da alcuni attori: Carlotta Barilli, Paolo Bonacelli, Carlo Montagna. A loro si sarebbe a breve aggiunto un manipolo di scritturati, tra cui gli "amici di Elsa". La compagnia nasce dunque nel 1966 come una "sociale" (associazione culturale autogestita); il nome deriva da una suggestione di Alberto Moravia: «perché il porcospino punge, ma non fa male»⁹³; il logo, infatti, mostrava un porcospino rovesciato. Per la prima stagione 1966-1967 erano in programma, racconta Eugenio Murrari, tre drammaturgie inedite degli autori-fondatori e un repertorio di testi non drammatici di altri scrittori, e da loro drammatizzati.

Lo spettacolo inaugurale andò in scena 20 gennaio 1967, si trattava di *La famiglia normale* di Dacia Maraini, opera prima che accoglieva con successo di pubblico e critica l'ingresso della scrittrice tra gli autori teatrali. Nel corso della prima stagione continua a delinearsi il profilo eclettico della compagnia: il particolare spazio, al quale abbiamo fatto più volte riferimento, non proponeva infatti solo *pièces* teatrali ma ospitava spesso mostre, proiezioni di piccoli film o lungometraggi di artisti⁹⁴. Inoltre al prestigioso nucleo autoriale si affianca fin da subito una squadra di artisti-scenografi d'eccezione: Renato Guttuso, Lorenzo Tornabuoni e Titina Maselli (quest'ultima sarà una collaboratrice ricorrente nel teatro futuro di Carlo Cecchi). La sala che ospitava tanto fervore creativo ci viene descritta da Bonacelli:

Da una porticina si entrava nella chiesa, dove c'era una scala, da cui si scendeva giù; qui c'era un botteghino, sulla sinistra una gradinata con panche per meno di 100 po-

⁹² Paolo Bonacelli in Dacia Maraini, Eugenio Murrari, *Il sogno del teatro*, cit., p. 104.

⁹³ Cfr Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959 - 1967*, cit., p. 155.

⁹⁴ Lo stesso Cecchi non è estraneo all'universo della macchina da presa; fin dagli anni d'Accademia presta sporadicamente la sua professionalità d'attore alla televisione o al cinema, spostandosi sempre più verso il film *underground* o d'autore. La filmografia (in Appendice) offre un elenco dettagliato di tutte le esperienze di Cecchi al cinema o in televisione. Intorno alla fine degli anni Sessanta è scritturato per lo sceneggiato televisivo *I Giacobini*, nel 1966 è protagonista del lungometraggio, assolutamente *underground*, di Romano Scavolini *A mosca cieca*. Il film, muto e composto da sequenze staccate, ruota intorno ad una coppia, di cui Cecchi è il personaggio maschile. La sua interpretazione, assolutamente non naturalistica e tendente alla stilizzazione, è stata utile anche per farci un'idea del particolare tipo di interpretazione dei suoi primi lavori teatrali, in particolare del primo, asciuttissimo *Woyzeck*, del quale le recensioni a nostra disposizione propongono una descrizione dell'attore che ben si allinea con la performance cinematografica di *A mosca cieca*. Dopo l'esordio del decennio Sessanta, l'attore-regista tornerà con più assiduità al cinema solo negli anni Novanta.

sti e alla fine una pedana di circa 15 metri; in fondo c'era un arco attraverso cui si entrava nei camerini, che erano dei bugigattoli, cui si poteva accedere anche da un ingresso esterno⁹⁵.

Eugenio Murralli, ricostruendo l'itinerario teatrale della Maraini, per chiarire il clima di questa straordinaria, seppure breve, esperienza di cantina, riporta una pagina in cui Eugenio Montale descrive una giornata in via Belsiana:

È una sera di lunedì, altre trattorie le abbiamo trovate chiuse. Stiamo attendendo Dacia, impegnata nelle prove di una nuova sua commedia. [...] È giunta Dacia, troppo giovane e troppo bella per interessarsi a simili problemi. Siede, non mangia quasi nulla e se ne va per tornare alle prove della sua commedia. Il teatrino che ospita i nuovi lavori del suo clan, Il Porcospino, è molto piccolo: può contenere novanta persone, ma raramente si raggiunge il *plenum*. Come potrà questa improvvisata compagnia di attori far quanto basta per ottenere la sovvenzione governativa?⁹⁶

La vita della compagnia sarà infatti molto breve; l'attività teatrale occuperà l'arco di due stagioni. Tuttavia è il suo statuto ad essere interessante: letteratura e teatro, e interazione tra questi due codici. Nella congiuntura storica di riferimento, in cui il testo e la parola cominciavano ad essere lentamente ma ferocemente ghettizzati, nel cuore della sperimentazione romana, Il Porcospino si concentra sul rapporto ancora possibile tra la scrittura letteraria contemporanea o sul classico "riattivato" e la scena, come a voler ribadire la linea di quella "tradizione del nuovo" e insieme del "tradizionale" di cui abbiamo parlato.

È chiaro che il lavoro della Compagnia non aspira alla ricerca di una sintassi autonoma della scena, né intende mettere in crisi i fondamenti della pagina teatrale, ma al contrario si incentra proprio sulla letteratura con lo scopo di incentivare e verificare il rapporto tra letteratura e teatro⁹⁷.

Assunto sintomatico, questo, per quella che sarà l'esperienza di Carlo Cecchi in seno al teatro italiano; un'attività che mantiene costantemente attivo il dialogo tra la scena e il testo. Cecchi, "amico di Elsa", si avvicina alla compagnia nella seconda stagione di attività, 1967-1968, quando viene scritturato, per la prima volta in modo professionale, insieme con Paolo Graziosi, Claudio Camaso e Laura Betti, per il secondo testo della Maraini: *Ricatto a teatro*⁹⁸. Si tratta di un'opera particolare, tendente al

⁹⁵ Paolo Bonacelli in Daniela Visone, intervista inedita del 21 marzo 2005, in Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959 - 1967*, cit., p. 154.

⁹⁶ Eugenio Montale, *A cena con Moravia*, in Eugenio Montale, *Prose e racconti*, Milano, Mondadori, 1994. Il racconto fu scritto nel 1968. Il ricordo di Montale è riportato da Eugenio Murralli in *Il sogno del teatro*, cit., p. 30.

⁹⁷ Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959 - 1967*, cit., p. 156.

⁹⁸ *Il ricatto a teatro*, di Dacia Maraini Compagnia Il Porcospino, Regia: Peter Hartman, Assistente alla Regia: Sergio Tramonti, Scene: Sergio Tramonti, Attori: Laura Betti (*Giulia* I cast), Kadigia Bove (*Lin* II cast), Claudio Camaso (*Vero* I cast), Carlo Cecchi (*ricattatore*), Paolo Graziosi (*ricattatore*), Angelica Ippolito (*Giulia* II cast), Aldo Puglisi (*Vero* II cast), Isabel Ruth (*Lin* I cast), Roma, Teatro del Porcospino, 12 febbraio 1968.

metateatro e che suggeriva una riflessione, si direbbe pirandelliana, sul rapporto tra la realtà e la finzione. Cecchi stesso racconta in che modo si costituì il *cast* di questo spettacolo; il luogo si conferma elemento centrale. Dice l'attore:

Fra il '67 e il '68, Peter Hartmann, un musicista e regista americano che aveva lavorato molto con il Living Theatre insieme a Mario Schifano e altri, fece al teatro di via Belsiana una rassegna che si chiamava *Esperienza*. Dacia propose a Peter Hartmann e a me *Ricatto a teatro*. Io e Peter lo leggemo e troviamo che era un testo bello: con quel meccanismo del teatro nel teatro che lo rendeva molto interessante e particolarmente a Peter e a me⁹⁹.

Fin dal titolo la carica eversiva dell'opera appare ben sottolineata. Questo testo è, nelle intenzioni dell'autrice, un atto d'accusa nei confronti del sistema teatrale contemporaneo, quello stesso sistema retto da leggi e decreti che di lì a poco non avrebbero più consentito ad una compagnia dai risultati tanto elitari di poter sopravvivere. Ma l'accusa si carica anche di un doppio livello di significato e identifica nel linguaggio teatrale, invecchiato, un altro obiettivo contro il quale scagliarsi. Da autrice contemporanea, la Maraini è alla ricerca di un linguaggio in grado di preservare l'attore dalla convenzionalità, non nascondendo però la tradizione "letteraria" dei riferimenti. *Ricatto a teatro* sembra aver alle spalle la poetica genettiana ed evidentemente veicola temi pirandelliani.

La dialettica tra realtà e finzione è tema dominante della *pièce*; essa nei fatti racconta la storia di due "ricatti" attraverso due piani d'azione. Un ricatto è, come si diceva, giocato sul piano del metateatro: una compagnia di giovani e poveri attori vuole mettere in scena una commedia e non ci riesce; l'altro, interno alla commedia da fare – finzione nella finzione – è quello di due ricattatori ai danni di un industriale dalle particolari tendenze e dalle ambigue passioni. I due ricattatori sono omosessuali, l'industriale un *voyeur*, la di lui moglie intrattiene un rapporto, anche questo omosessuale, con un'amica. Fallirà il proposito di mettere in scena la commedia e fallirà anche il ricatto all'industriale. Questa la descrizione dei cinque attori/personaggi da parte di un critico poco entusiasta:

Giulia, attrice ventottenne povera; e moglie dell'industriale Vero. *Vero*, attore ventottenne povero; e al tempo stesso industriale. *Lin*, attrice ventiduenne povera; e al contempo ragazza di provincia, pure povera. *Carmelo*, attore venticinquenne, povero, e, per giunta, altrettanto povero ricattatore. *Gim*, attore ventiquattrenne, naturalmente povero; ed anch'egli pure ricattatore povero¹⁰⁰.

Al testo è rimproverato il fatto di scivolare nel *cliché*, oltre che nella scabrosità. Quei temi, per i tempi scottanti, così esposti, appaiono ai più provocazioni gratuite. Nulla di nuovo, insomma; eppure lo spettacolo suscita un grosso polverone, e, svanita la polvere, ad emergere più che il testo sono gli attori. Ricorda la Maraini: «I due personaggi principali, Carlo Cecchi e Paolo Graziosi, erano sempre con noi. Ed

⁹⁹ Carlo Cecchi in Dacia Maraini, Eugenio Murrari, *Il sogno del teatro*, cit., p. 108.

¹⁰⁰ Se. Lo., *Commedia nella commedia*, in «Il Dramma», Roma 8 gennaio 1969.

erano straordinari. Era un piacere sentirli recitare»¹⁰¹. Il *cast* originario era infatti composto dai già citati attori, rispettivamente nei panni dei due ricattatori, da Laura Betti e Isabel Ruth, che interpretavano la moglie dell'industriale e l'amica, e da Claudio Camaso, l'industriale. I cinque attori erano poi tutti impegnati nel ruolo di attori di compagnia, sempre in equilibrio pericolante tra la realtà e la finzione scenica su cui tanto indugiava il testo. Regista dello spettacolo era Peter Hartman:

Un giovane americano capelluto e barbuto che proviene dalle file del «Living Theatre», il quale si è dimostrato particolarmente in tono con le idee dell'autrice: una regia tanto scarna da apparire, a volte, inesistente o, meglio, non indispensabile, se gli attori sembrava girassero a ruota libera nel dare sfogo alla finzione-realtà del testo¹⁰².

Si tratta chiaramente di una tipologia di regia nuova, diversa, non in linea con il teatro istituzionale che il pubblico e la critica "normale" erano abituati a vedere: un teatro che interpretava il testo senza problematizzazioni ulteriori e convenzionalmente. *Ricatto a teatro*, grazie alla regia di Hartmann, che lasciò interdetta parte della critica ma non tutta, riuscì a stuzzicare il pubblico, forse anzitutto a livello di stimolo emotivo, imponendosi come operazione di vasto successo. Ciò che dovette risultare particolarmente atipico, e probabilmente l'elemento di novità utile alla simpatia attribuita dal pubblico a questo allestimento, fu appunto il cortocircuito tra testo e transcodificazione scenica. Dice Bartolucci:

L'Hartmann è andato ben al di là di quella disposizione sintattica avanzata e di quella organizzazione formale innovatrice, con un adeguamento scenico entusiasmante e perfetto nella misura in cui sfugge all'identificazione con la scrittura drammaturgica antitradizionale, oltre che con l'interpretazione a tutto tondo e naturalistica. Infatti è proprio l'interpretazione che viene a galla e si manifesta e padroneggia in questa scrittura scenica, con una rarefazione e una decentralizzazione della mano e della mente del regista, e questo avviene proprio nel momento in cui il procedimento dettato dal regista ha ragione e si amplifica e si concentra su tutta la scrittura scenica con una evidentissima e personalissima intuizione¹⁰³.

Quella di Hartman era una scena "scarna" ed essenziale – un assetto che ricordava gli spazi scenici del Living – nella quale alla parola il regista affiancava tutte quelle sperimentazioni di movimento e di suoni-rumori, cari alla poetica di provenienza, sostenitrice di una interpretazione di tipo nuovo, per niente "a tutto tondo" e assolutamente non "naturalistica". Gli attori si muovevano in una scena vuota, essenziale, composta da pochi elementi scenografici: "un materasso, tre cubi, una sedia". «Ci chiamavano dappertutto» – ricorda l'autrice – «E noi andavamo, tutti dentro la mia

¹⁰¹ Dacia Maraini, Eugenio Murrari, *Il sogno del teatro*, cit., p. 32.

¹⁰² G. S., "Il ricatto a teatro" ai limiti della nausea, in «Il Gazzettino di Roma», Roma, 20 febbraio 1968.

¹⁰³ Giuseppe Bartolucci, *Banalità e frantumazione come «Ricatto» scenico*, in Giuseppe Bartolucci, *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi, 1973, p. 97.

macchina – una Citroën lunga e capiente come un barcone – con le povere scene sul tetto: un materasso, tre cubi, una sedia»¹⁰⁴.

Come era già accaduto con gli spettacoli del Teatro Scelta anche in questo caso assistiamo ad una ricezione contraddittoria da parte di critica e pubblico. *Ricatto a teatro*, per quanto nato in contesto elitario, va incontro ad un vastissimo successo di pubblico: lo dimostra una lunga *tournee*, nella stagione 1968-'69, nel corso della quale lo spettacolo era richiestissimo dalle varie piazze italiane. Ciò probabilmente era dovuto ad una sua caratteristica, percepibile a tutta prima sul piano dell'emotività dello spettatore, che conferiva alla narrazione “durata rapidissima” e consequenziale “estensione di quotidianità”, come spiega ancora Bartolucci:

Siamo di fronte difatti ad una durata rapidissima e ad un'estensione di quotidianità, spezzandosi il movimento in infiniti gesti e suoni al limite della non comunicazione, e rivelandosi in altrettanti momenti di sgradevolezza parlata e di ineducato comportamento. Così la frantumazione si accompagna alla banalizzazione, investendo il comportamento degli interpreti, che parlano e agiscono e si atteggiavano sotto questo dispositivo ironizzante-deformante, senza venir mai meno al movimento di tali parole e di tali gesti per programmazione inventiva¹⁰⁵.

La programmazione inventiva di cui parla Bartolucci, e che si ricollega al concetto di scrittura scenica, non può che essere sostenuto da spiccate capacità tecniche degli attori; nel novero dei risultati positivi il critico sottolinea «la puntigliosità popolare-sca di Paolo Graziosi», mentre a proposito del giovane Cecchi, alla sua prima prova professionale, nota:

[...] la sedimentazione estrosa e infantile di un Carlo Cecchi che avvolge se stesso di una dolcezza mesta e di una bizzarria indisponente allo scopo di nascondere un suo temperamento estroverso predominante e di rinsaldarsi nel movimento degli altri banalmente e discorsivamente¹⁰⁶.

Oltre all'empatia con il pubblico che lo spettacolo riusciva ad attivare, oltre alle capacità tecniche di regista e attori, un grosso lancio “pubblicitario” fu altresì costituito da uno spiacevole fatto accaduto a Montepulciano, cioè l'arresto e la detenzione in carcere, per un paio di giorni, dell'intera compagnia, in quanto la messinscena era stata considerata “oscena” e suscettibile di censura¹⁰⁷. Per la ripresa dello spettacolo, tra l'altro, era cambiato anche il *cast*: Camaso fu sostituito da Toni Bertorelli e i due ruoli femminili furono interpretati da Angelica Ippolito e Eugenia Besenvel. È con questa *tournee* che comincia a delinarsi il profilo del gruppo e il progetto del Granteatro. Intanto, tornando alla contraddittoria ricezione del *Ricatto*, bisogna sot-

¹⁰⁴ Dacia Maraini, Eugenio Murrari, *Il sogno del teatro*, cit., p. 32.

¹⁰⁵ Giuseppe Bartolucci, *Banalità e frantumazione come «Ricatto» scenico*, cit., p. 98.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Lo testimonia la rassegna stampa del periodo: Liliana Madeo, *La figlia di Ippolito e Paolo Graziosi arrestati in teatro per linguaggio osceno*, in «La Stampa», Roma, 6 maggio 1969; L. P., *I cinque attori in prigione interrogati dal magistrato*, in «Corriere della Sera», Firenze, 6 maggio 1969; Liliana Madeo, *Liberi dopo tre giorni gli attori arrestati in teatro per oscenità*, in «La Stampa», Roma 7 maggio 1969.

tolineare che a un tanto vasto successo di pubblico corrisposero feroci attacchi della critica rivolti in particolare al testo e all'autrice. Alcuni titoli di allora recitavano: «*Il ricatto a teatro ai limiti della nausea*»¹⁰⁸, oppure «*Il teatro fermo a 50 anni fa*»¹⁰⁹.

Così è potuto arrivare in scena un non-testo come «*Ricatto a teatro*» di Dacia Maraini. Un'opera inesistente che ha ricevuto gli applausi del pubblico e il benestare della critica. La Maraini ha le carte in regola con la buona società del *divertissement* culturale del paese, è una donna brillante ed ha saputo conquistarsi molte simpatie. Questo basta¹¹⁰.

Quella della Compagnia Il Porcospino era in fondo una realtà altamente contraddittoria, un piccolo spazio e un limitato periodo nel quale è stato possibile far dialogare gli opposti: teatro di testo e “modalità Living”, autori ricchi e affermati e compagnia “sociale”, lavoro indipendente e ricerca di sovvenzioni pubbliche. Oltre le mura di Roma intanto il clima stava cambiando e al dialogo tra gli opposti si cominciava a sostituire uno stato delle cose fortemente fazioso in cui si chiedeva a teatranti, intellettuali e addetti ai lavori di prendere una posizione, di schierarsi.

Il 1967 è l'anno del Convegno di Ivrea. Ed è, dal nostro punto di vista, interessante notare come, mentre si accendevano i toni “pro o contro il Nuovo Teatro”, Carlo Cecchi – che nella corrente del Nuovo si inserisce in modo del tutto personale –, non prenda parte al contezioso. Questo stato delle cose porterà al veloce declino della Compagnia. Una parte di essa, che prenderà poi il nome di Porcospino II, deciderà di staccarsi dagli autori per concentrarsi sulle esigenze della scena e degli attori; un altro gruppo, quegli interpreti impegnati in *Ricatto a teatro*, si aggogherà in una longeva Compagnia: Il Granteatro di Carlo Cecchi.

Attraversato un decennio densissimo di avvenimenti e cruciale dal punto di vista del “primo tempo di formazione” dell'attore-regista, la stagione 1968-'69 anziché porsi come margine cronologico di chiusura si fa *exploit* e vetrina, embrione e manifesto di tutto il suo lavoro successivo e insieme compendio del decennio precedente. È questa la stagione in cui il tanto travagliato *Woyzeck* vedrà la luce e quella in cui Cecchi e compagni sentiranno l'esigenza di autonomia. Luciano Mariti¹¹¹, a proposito della fine del decennio Sessanta, individua una tendenza per cui la nascita di nuovi e numerosi gruppi autogestiti permette alla compagnia di tornare ad essere un luogo di creazione e formazione dell'attore. Di crescita. In un certo senso, aggregandosi in gruppi autogestiti e compagnie sperimentali, fuoriuscendo quindi dal teatro di regia istituzionalmente inteso, è come se l'attore rivendicasse e ottenesse spazi e spazio per la creazione. L'attore torna ad essere creatore.

¹⁰⁸ G. S., “*Il ricatto a teatro*” ai limiti della nausea, cit.

¹⁰⁹ Mariapia Bonanate, *Il teatro fermo a 50 anni fa*, in «Il nostro Tempo», 23 febbraio 1969.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Luciano Mariti, *Un po' prima del teatro nelle cantine*, in Aa. Vv., *Memorie dalle cantine: Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, in «Biblioteca Teatrale», cit., pp. 57-84.

4. Una strana creatura: il *Woyzeck* di Carlo Cecchi

La ricostruzione del primo periodo di formazione di Carlo Cecchi ci ha più volte portato a nominare un autore, Georg Büchner, e una delle sue rare opere, *Woyzeck*; il giovane attore infatti entra in contatto con questo breve e denso testo già da ragazzo e, non appena cominciato il suo percorso d'apprendistato teatrale, vagheggia di realizzarlo. Nel 1965, al rientro dalla *tournée* estiva del Teatro Scelta e all'indomani del contestatissimo *Il vicario*, quel gruppo d'attori-superstiti, capitano da Cecchi, si oppone alla proposta di Volonté di mettere in scena uno spettacolo originale su *La Malfa* e preferisce invece applicarsi nelle prove per l'allestimento della storia del povero soldato *Woyzeck* che tanto ispira il giovane regista e ben risponde al sentimento ideologico dell'altrettanto giovane gruppo. Cecchi comincia subito a lavorare all'adattamento testuale confrontando traduzioni, manoscritti e varianti. Echi della vicenda büchneriana si erano in fondo insinuati come indizi nelle peripezie di Sesto, operaio vessato di *Storia di Sesto*; adesso, a cavallo tra il 1965 e il 1966, l'attore fiorentino decide di affrontare il modello e, sulla scorta certamente dell'influenza della drammaturgia genettiana e delle teorizzazioni aurtaudiane, nonché di quella del Living Theatre, comincia a lavorare ad alcune scene e sulle pagine dell'opera. Non solo dunque da attore, ma anche da regista.

È nello stesso frangente, e sempre all'interno dei sotterranei della chiesa di via Belsiana, che avviene l'incontro con Elsa Morante, a sua volta amante di Büchner e motore essenziale per il passaggio di Cecchi alla regia e alla formazione di un suo gruppo teatrale. Ricorda l'aspirante regista che era l'autunno del 1965, la scrittrice lo aveva contattato per dei problemi relativi agli spettacoli del Living, di cui entrambi erano sostenitori, e che durante quella telefonata il discorso era caduto su questo spettacolo *in fieri*: *Woyzeck*¹¹². Un *Woyzeck* estremamente innovativo influenzato da Artaud e dal teatro della crudeltà, ma anche da Genet e Brecht. Il primo riferimento si esprimerà, ad esempio, attraverso l'estrema violenza espressiva che ogni personaggio veicola e, soprattutto, con l'utilizzo in prova di un manuale di addestramento militare, alla *The Brig* del Living. Il regista, come vedremo, è colpito inoltre dalla teatralità di Genet e, in misura gradualmente crescente (in particolare poi per la messinscena di un testo come *Woyzeck* epico fin nella forma, strutturato com'è per quadri), dal teatro dello straniamento di Brecht.

Le lunghe prove dello spettacolo tuttavia si interrompono quando gli attori vengono scritturati per lavorare a *Ricatto a teatro* della Maraini, nel 1966-'67. In questa occasione comincia a formarsi il nucleo di base di quello che sarà il Granteatro. Dopo la fortunata *tournée* del *Ricatto*, nel quale era impegnato anche Paolo Graziosi, iniziano a manifestarsi volontà di autonomia. È lo stesso Graziosi a raccontare i primi passi di un gruppo non ancora ufficialmente nato:

Era l'epoca pre-sessantottina, l'epoca delle compagnie autonome, delle cooperative. L'anno successivo a questo spettacolo si decise di costituire un gruppo che si chiamava appunto Il Granteatro, e che aveva in programma di fare un testo di Scarpetta.

¹¹² Carlo Cecchi, *Recitare l'Edipo di Elsa Morante*, in *La serata a Colono*, cit., p. 27.

Si cominciò a provare ma il testo non andò in scena. A un certo punto ci si rese conto che non si riusciva a cavare un ragno dal buco. In quel momento la regia dello spettacolo sarebbe stata di Peter Hartmann, il quale era appunto stato precedentemente regista del *Ricatto a teatro*. Quindi si decise di tirar di nuovo fuori il testo della Maraini, anche per ragioni pratiche ed economiche, per far sopravvivere la compagnia, e di mettere in prova un secondo spettacolo, un testo sul quale Cecchi aveva già lavorato parecchio negli anni precedenti¹¹³.

Lo spettacolo di Scarpetta al quale Graziosi fa riferimento è *Lu curaggio de nu pompiere napulitano*, poi effettivamente messo in scena da Cecchi, ma solo negli anni Ottanta. Il gruppo di lavoro, affiatato, nonostante le difficoltà, coeso nella convinzione che non può esistere teatro al di fuori della reale sperimentazione, del lavoro artigianale di compagnia, è composto da Cecchi, Hartmann e Graziosi, da Sergio Tramonti, da Angelica Ippolito e Kadigia Bove, già interpreti di *Ricatto a teatro*. È con il bene placido della Maraini che viene riproposto proprio questo testo, spettacolo più che rodato, le cui repliche erano il modo migliore per ottimizzare tempi e costi in vista dell'avviamento di un nuovo e complicato progetto: ancora una volta si tratta dell'allestimento di *Woyzeck*. Per l'occasione la compagnia si allarga: entrano a far parte del gruppo, per esempio, John Phettemplace, Aldo Puglisi, Dario Cantarelli e poi Toni Bertorelli.

Si è già sottolineata la tendenza, in fase di rilancio, che stava portando molte delle neonate formazioni del Nuovo Teatro, ma non solo, a rivendicare una propria autonomia, ponendo così le basi per la nascita di quei gruppi autonomi che saranno lo zoccolo duro del variegato panorama teatrale degli anni Settanta. L'attore torna ad essere creatore, il gruppo stesso si fa ambiente stimolante per la creazione che si diversifica nell'introduzione di novità o in vivaci sperimentazioni che, proprio all'interno del gruppo, toccano tutte le sfere del teatrale. L'attore acquisisce autonomia, il regista tende in questa fase ad essere quasi sempre anche attore, per cui consapevole in modo diretto delle esigenze dell'intera compagnia. Anche gli altri codici dello spettacolo, fratelli e sorelle del testo e della parola nella nuova modalità di produzione basata sulla "scrittura scenica" (musica, coreografia, scenografia ecc.) vengono investite da una spinta alla sperimentazione, al rinnovamento. Il Granteatro è un esempio di queste fucine creative.

Woyzeck ha per Carlo Cecchi e per l'intera compagnia un valore iniziatico, inaugurale, costituisce il primo *step* nella direzione di una modalità di produzione estetica e organizzativa che caratterizzerà la prassi operativa dei lavori futuri di gruppo e regista. Il processo di creazione di questo spettacolo ha inizio, a livello concettuale, molto tempo prima della sua effettiva realizzazione; tuttavia, anche in prossimità del debutto si è in presenza di processi articolati e travagliati che daranno vita ad una creatura mutevole e interessantissima.

Quando si parla di *Woyzeck* del Granteatro si parla al plurale: siamo infatti a conoscenza di differenti versioni dell'opera, e di stadi di differente maturità, di va-

¹¹³ Paolo Graziosi, *Una nuova didattica. Conversazione con Paolo Graziosi*, Teatro del Giglio, Lucca, 7 dicembre 2013, a cura di Chiara Schepis, in Appendice.

rianti, anche nell'ambito della stessa versione. Il racconto di questo spettacolo ha concretamente inizio nella stagione 1968-1969 e termina con la stagione 1973-1974. Seguire la vita di "Woyzeck di Büchner per Carlo Cecchi"¹¹⁴ ci porterà quindi a travalicare le coordinate cronologiche del capitolo al fine di proporre un'analisi completa dell'operazione compiuta. L'analisi di questo spettacolo acquisisce maggiore interesse e necessità laddove è stato finora frainteso dagli studi precedenti: da quelli ad esso contemporanei per mancanza di distanza prospettica utile a dare valore ai singoli *steps*, dagli studi più recenti per incertezze documentarie o perché basati su conclusioni approssimative. Fare la storia critica di *Woyzeck*, in questa sede, vorrà dire fare la storia di quattro diverse rappresentazioni: *Woyzeck "uno": Un tragico debutto*; *Woyzeck "due": "Studi su alcune scene del Woyzeck in vista di una sua eventuale rappresentazione"*; *Woyzeck "tre": La Prova del Woyzeck agli Infernotti*; *Woyzeck "quattro": il decentramento teatrale torinese*.

A giocare un ruolo fondamentale nella vivace stratificazione operativa che il processo creativo della *messinscena* ha imposto, a monte, ci sono le caratteristiche intrinseche del testo stesso dal quale è imprescindibile partire; un'opera frammentaria, incompiuta, per molto tempo inedita e straordinariamente anticipatrice di tendenze future. Dal canto suo l'autore, Georg Büchner, e la sua biografia sono saldamente legati ai temi e alle ideologie di cui il testo è denso.

Se Giorgio Büchner morì secondo il destino prematuro della prima «generazione perduta» della letteratura mondiale, artisticamente anticipò toni modi e simboli di una civiltà espressiva di quasi un secolo dopo, e ci sembra ormai naturale pensare a lui come al primo grande espressionista¹¹⁵.

Con questi toni Felice Filippini, in una delle prime versioni italiane dell'opera dell'autore tedesco, edita per i tipi della B.U.R. da Rizzoli nel maggio del 1955, presenta la figura di Georg Büchner, figlio della cultura "maledetta" della letteratura primo-ottocentesca e nel contempo innovatore e anticipatore di correnti future, l'espressionismo, e il discorso comprende, superandoli, naturalismo e realismo, insegue echi simbolisti e presuppone derive epico-didascaliche tanto care alla cultura novecentesca. Il giovane autore, morto prematuramente all'età di 23 anni, nacque nel Granducato d'Assia nel 1813 e morì a Zurigo per una febbre tifoide nel 1837. Giorgio Delfini, autore di una successiva traduzione per Adelphi, aggiunge:

Assai scarse sono le notizie sicure sulla vita Georg Büchner, e ciò potrà apparire meno strano se si terrà conto della sua morte precoce e del relativo disinteresse che circondò la sua opera letteraria, sia presso la famiglia che presso i contemporanei¹¹⁶.

¹¹⁴ Questa felice formula per indicare il lavoro di regia su un testo è presa in prestito dai titoli della collana *Narrare la scena. Esercizi di analisi dello spettacolo*, diretta da Anna Barsotti e Federica Mazzocchi per la casa editrice ETS di Pisa dal 2003.

¹¹⁵ Felice Filippini, traduzione di, *Giorgio Büchner. La morte di Danton, Woyzeck e gli altri scritti*, Milano, Rizzoli, 1955, p. 13.

¹¹⁶ Giorgio Delfini, traduzione di, *Georg Büchner. Teatro*, Milano, Adelphi, 1994 (1966), p. 172.

Büchner, nel corso della sua breve esistenza, raggiunse significativi traguardi in ambito medico-scientifico (nel quale si era formato, tra l'Assia e Strasburgo) e fu noto nel panorama politico contemporaneo per il suo sostegno alla causa rivoluzionaria per la liberazione degli stati tedeschi dalla monarchia, che egli considerava «causa di ogni miseria sociale del popolo tedesco»¹¹⁷, lo stesso popolo dal quale sarà deluso.

Già alla precoce età di 23 anni, anno della morte, esercitava la libera docenza presso l'Università di Zurigo e i suoi scritti politici circolavano clandestinamente da un paio d'anni, causando all'autore denunce e mandati di arresto. Lo stato di forte depressione causato dalla consapevolezza dell'impossibilità della Rivoluzione provoca in Büchner l'esigenza di gettarsi nella scrittura letteraria, pratica alla quale dedica solo gli ultimi tre anni della sua vita, quasi come cercasse una via d'uscita. È dunque dalla delusione del rivoluzionario che nasce lo scrittore, ma sia la sua drammaturgia che i suoi scritti sono densi di spirito di osservazione sociale e scandaglio profondo dell'animo umano. Ciò che Büchner, da materialista, dipinge è il ritratto della coscienza dell'uomo suo contemporaneo. «La sua letteratura ha una lievitazione notturna: è piena di sogni, di incubi, di allucinazioni», nonché intrisa di un altrettanto notturno fatalismo sulla natura dell'uomo:

Nella natura umana trovo una uguaglianza terribile, nei rapporti umani una violenza inevitabile concessa a tutti e a nessuno. Il singolo è soltanto spuma sull'onda, la grandezza è un puro caso, la supremazia del genio una farsa di marionette...¹¹⁸

Così scriveva il giovane deluso alla fidanzata nel novembre del 1833. Di questa forte disillusione o senso di realtà sono grondanti le sue opere, da *La morte di Danton* (1835), che ripropone in chiave intimistica le fasi finali della Rivoluzione Francese attraverso l'identica ipocrisia dei sostenitori delle fazioni in lotta; al racconto *Lenz* (iniziato nel 1835 ma pubblicato postumo nel 1839), fino alla fiabesca commedia, *Leonce e Lena* (1836). Allegra solo in apparenza, questa fiaba antica è invece carica di un presentimento della fine, della morte o di quel senso opprimente di claustrofobia, con cui l'autore convive, provocato dalla noia perenne nella quale l'uomo è costretto. A queste opere si aggiunge *Woyzeck*, ultimo e incompiuto testo, nel quale tutti i temi appena accennati sono esasperati e condotti al punto limite, che è rappresentato, forse, dall'impossibilità stessa di concludere.

Come accennava Delfini, l'opera letteraria di Büchner non ebbe grande circolazione tra i contemporanei; causa di ciò fu la rocambolesca storia filologica delle suddette opere, tutte pubblicate postume, e in particolare di *Woyzeck*, pubblicato con un ritardo maggiore rispetto agli altri testi. Nel 1850 infatti il fratello Ludwig Büchner curò un'edizione delle opere di Georg sulla base dei manoscritti in suo possesso, escludendo dal novero *Woyzeck* perché considerato «un frammento privo di unità e

¹¹⁷ Felice Filippini, traduzione di, *Giorgio Büchner. La morte di Danton, Woyzeck e gli altri scritti*, cit., pp. 5-13.

¹¹⁸ Lettera di Georg Büchner, riportato da Gerardo Guerrieri, *Introduzione*, in Giorgio Delfini, traduzione di, *Georg Büchner. Teatro*, cit. pp. IX-X.

coerenza e perlopiù illeggibile»¹¹⁹. Per la pubblicazione del testo si dovrà attendere il 1879, data dell'edizione critica dello studioso Karl Emil Franzos. Franzos portò avanti un lavoro delicato e non privo di conseguenze sui manoscritti del *Woyzeck*, infatti per facilitarne la lettura sottopose le carte a un bagno chimico in ammoniacale che, se rese immediatamente più semplice la lettura della grafia, causò col tempo danni irreparabili. Anche dal punto di vista filologico il lavoro di Franzos, seppur meritevole, non fu impeccabile: «specialmente nel caso del *Woyzeck* che, pervenuto in uno stato frammentario e incompleto, fu reso "unitario" dal curatore attraverso interpolazioni arbitrarie»¹²⁰.

Bisogna tuttavia tener conto che lo studioso galiziano non era, a fine Ottocento, in possesso di informazioni oggi scontate; basti pensare che il nome dell'opera era stato decifrato come *Wozzeck*, e ancora *Wozzeck* è il titolo che Alban Berg dà al suo libretto d'opera nel 1922¹²¹. Oltre all'arbitrarietà nella ricomposizione dei quadri che strutturano il racconto, Franzos aggiunge una didascalia di suo pugno che propone un finale posticcio, là dove quello di Büchner era assente, non sappiamo se volutamente o a causa della sua morte improvvisa. Per Franzos il soldato Woyzeck si suicida nello stagno dopo aver ucciso l'amante Maria, Büchner lo abbandona nel momento stesso in cui viene scoperto il delitto. Successive edizioni critiche, supportate da nuove scoperte, aiuteranno a delineare il pur contraddittorio profilo di quest'opera, che non smette di far discutere gli esperti. Tuttavia fu proprio l'edizione di *Woyzeck* di Franzos quella che naturalisti e simbolisti, Hauptmann, Wedekind, e poi gli espressionisti, Toller e gli altri, si ritrovarono fra le mani e dalla quale furono folgorati¹²².

La versione "ricostruita" alla quale oggi si fa tendenzialmente riferimento è quella curata da Wilhelm Lehmann nel 1967. Lasciando aperto il finale, Lehmann ricostruisce le possibili varianti della giustapposizione dei 27 quadri dell'opera. Un testo volutamente frammentario, si è più volte detto, che, rifacendosi alle vicende realmente accadute al soldato di Lipsia, raccontano la storia dell'omonimo soldato Woyzeck alle prese con la difficoltà della vita.

Una svolta è costituita dal collegamento tra la trama del testo e il riferimento ad un atto giudiziario inerente la condanna a morte del soldato Johann Christian Woyzeck (da qui la dizione corretta del nome del protagonista e dell'opera), assassinato per gelosia della sua amante, giustiziato a Lipsia nel 1823, dopo perizie mediche che lo giudicarono sano di mente. Il documento che, insieme ad una serie di altri casi analoghi, Büchner ebbe modo di consultare fu scoperto nel 1914; queste dunque le fonti del *Woyzeck* di Büchner in cui i temi dell'inadeguatezza medico-scientificogiudiziaria e l'oppressione sul più debole si fondono col tema della follia e della «violenza inevitabile» che regola i rapporti umani e sociali. Eppure, dallo studio delle testimonianze reali ci si rende conto del fatto che il Woyzeck drammatico, pur nel

¹¹⁹ Hermann Dorowin, *Un testo da ricostruire?*, in Hermann Dorowin, Claudio Magris, a cura di, *Georg Büchner. Woyzeck*, Venezia, Marsilio, 1988, p. 138.

¹²⁰ Giorgio Delfini, traduzione di, *Georg Büchner. Teatro*, cit., p. 175.

¹²¹ Cfr. Hermann Dorowin, *Un testo da ricostruire?*, cit., pp. 139-142.

¹²² Cfr. Hermann Dorowin, *Un testo da ricostruire?*, cit. p. 142.

suo delinearsi come personaggio “pattumiera” di tutti i mali sociali, rimane comunque meno disgraziato ed emarginato del suo modello reale¹²³.

La prospettiva in cui i dati del personaggio storico vengono delineati è quella sociale. Non quella del realismo ripresa poi dal realismo socialista, esattamente il contrario. Büchner parte dall'uomo reale e dalle sue condizioni reali di vita. Woyzeck, il primo povero della storia del teatro assunto alla dignità dell'eroe tragico, cessa di essere il povero canonico che è sempre stato e diventa un personaggio definito dal suo essere sociale¹²⁴.

Per la prima volta il proletariato, in accezione moderna, diventa protagonista di un'opera drammatica¹²⁵. Non già infatti l'autore racconta dei dissidi interiori dell'aristocratico annoiato, soggetto caro alla letteratura a lui contemporanea, ma, da materialista, da rivoluzionario deluso, Büchner si concentra sull'uomo alle prese con doveri e responsabilità (virtù e morale) in un contesto di estrema povertà, economica e di sentimenti. *Woyzeck* è la storia dell'opposizione tra oppressi e oppressori, il racconto dell'incapacità di sopportare le difficoltà schiaccianti di una vita in cui l'uomo prevarica sull'altro uomo.

Il soldato Woyzeck ha avuto un figlio da Maria, ragazza bellissima ma non sua moglie, probabilmente una prostituta; per adempiere ai propri doveri di padre, il soldato cerca di arrotondare il salario facendo altri lavori: raccoglie legna, fa il barbiere per il Capitano, si presta come cavia umana per un medico che sta portando avanti degli strani esperimenti. Tuttavia Maria non gli è fedele, intrattiene una relazione sessuale col Tamburmaggiore; il tradimento scatena la gelosia di Woyzeck che, turbato anche da allucinazioni e voci che crede di sentire, acquista un coltello senza manico e uccide vicino a uno stagno la donna amata, senza preoccuparsi di nascondere il delitto. Qui il dramma di Büchner si interrompe. Facendo riferimento alle fonti storiche che l'autore ha utilizzato, si potrebbe ipotizzare che l'azione dovesse concludersi con un processo.

La scarna trama è nell'opera strutturata per quadri, per lo più ogni quadro presenta e sviluppa una opposizione dialettica tra Woyzeck e un altro personaggio: nel segno della sopraffazione del potere schiacciante si pongono i duetti con il Capitano, il Dottore e il Tamburmaggiore. Più ambigui e allucinati i dialoghi con Maria, in fondo carnefice e vittima, e con il camerata Andres. Si alternano a queste opposizioni a due alcune scene corali, di piazza e fieristiche; queste costituiscono il collegamento dell'opera ad un universo ancestrale e popolare, permettendo l'inserimento di saltimbanchi, numeri d'avanspettacolo e racconti intrisi di saggezza antica. Il panorama contadino impone oltretutto all'autore l'utilizzo di un doppio registro linguistico: se i rappresentanti del potere e della cultura si esprimono in lingua (tedesco), il popolo e Woyzeck parlano il dialetto (assiano).

¹²³ Cfr. Hermann Dorowin, *Le fonti storiche*, in Hermann Dorowin, Claudio Magris, a cura di, *Georg Büchner. Woyzeck*, cit., pp. 145-165.

¹²⁴ Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia, materiali 1960-1976*, Torino, Einaudi, 1977, p. 374. Invero esempi di proletari protagonisti di opere drammatiche sono già rintracciabili nella letteratura teatrale cinquecentesca di Ruzzante.

¹²⁵ *Ibidem*.

A proposito della struttura frammentaria di questo testo, Dorowin propone l'interessante lettura di Alfons Glück:

Se il *Woyzeck* consiste in una serie di brevi scene apparentemente slegate fra di loro, che però ruotano intorno ad un segreto centro di gravità, tale forma corrisponde esattamente alla struttura di una realtà che secondo Alfons Glück costituisce «un attacco concentrico, con il quale il soggetto Woyzeck viene fatto saltare e raso al suolo». I fattori che operano questa disintegrazione – la povertà, il lavoro alienato, il reggimento, l'esperimento umano, l'ideologia e l'indottrinazione, oltretutto l'umiliazione sessuale, e alla fine (potenzialmente) la procedura penale – si concretizzano in altrettante scene fra cui sarebbe arbitrario voler stabile una gerarchia al di là dell'evidenza testuale¹²⁶.

Il centro di gravità di tutte le scene e le vicende è allora il soldato Woyzeck, il personaggio che non regge il peso di questa gravità e che implode in se stesso cedendo financo alla follia, il cui *status* gli viene tuttavia negato. Se l'allucinazione, “la doppia natura”, l'incubo è un mondo che si confonde con quello reale, il riferimento alla follia permette a Büchner, anch'egli medico, una feroce critica nei confronti nell'arretratezza della propria scienza, psichiatrica in questo caso, in uno stato tedesco restaurato ma tremendamente indietro rispetto alla civilizzazione della vicina Francia. “Carte in mano”, l'autore aveva potuto constatare come nelle perizie medico-giudiziarie al fianco di motivazioni scientifiche trovassero ancora posto superstizioni e spiegazioni di carattere religioso.

Spostandoci dal testo alla sua fortuna, *trait d'union* tra la pagina e la scena, tra il tempo di Büchner e i tempi successivi – il testo fu accolto come anticipatore di tendenze otto-novecentesche e tutt'ora conserva una carica fortemente attuale –, è proprio la struttura dell'opera, i cui frammenti però, come dimostra il caso appena esposto dei referti medici, sono pezzi di realtà arbitrariamente giustapposti secondo una tecnica che Dorowin definisce di “montaggio”¹²⁷ e che ben si presta a destrutturazioni e montaggi ulteriori. Tra questi, ci occuperemo di quelli della fine degli anni Sessanta, ricostruendo l'operazione che sul testo fa Carlo Cecchi.

4.1 *Woyzeck* “uno”: un tragico debutto

Il 1969 è un anno felice per la fortuna di *Woyzeck*. Sotto il segno di una rinnovata attenzione rivolta all'espressionismo il testo di Büchner invade i teatri d'Europa.

Tre edizioni contemporanee del “Woyzeck” in Italia dopo un'ignoranza di 130 anni e una quarta nei piani di Puecher e Zampa per la prossima stagione. Riprese del “Woyzeck” anche a Stoccolma, Basilea e Francoforte, sempre in chiave espressionista¹²⁸.

¹²⁶ Hermann Dorowin, *Il vero «Mal du siècle»*, in Hermann Dorowin, Claudio Magris, a cura di, *Georg Büchner. Woyzeck*, cit., p. 37.

¹²⁷ Ivi, p. 36.

¹²⁸ Aa. Vv., *L'ora del neo-espressionismo*, in «Sipario», n. 276, aprile 1969, p. 5.

Recita così il trafiletto introduttivo del numero di aprile del 1969 della rivista «Sipario» che dedica a *Woyzeck* un *focus* dettagliato. A diversi critici e operatori viene dato il compito di descrivere uno dei molteplici allestimenti büchneriani, italiani ed europei, della stagione. È così possibile stilare un elenco che partendo dall'Europa annovera le regie di Ingmar Bergmann a Stoccolma e di Werner Doggelin a Basilea, per poi concentrarsi sui “casi” nostrani rappresentati dal *Woyzeck* di Carlo Cecchi, dalla versione della Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna diretta da Giancarlo Cobelli e infine dall'allestimento del testo da parte della Loggetta di Brescia. Giusto il mese prima a questa riflessione, nel marzo del 1969, sempre dalle fila della stessa rivista, Franco Quadri proponeva un lungo pezzo nel quale mette a confronto il *Woyzeck* del Granteatro e quello di Cobelli:

C'è da pensare che il recupero di Büchner e segnatamente di *Woyzeck* – la sua opera che più anticipa il teatro espressionista – da parte di alcuni tra i gruppi culturalmente più avvertiti, preluda a un ritorno dell'espressionismo. [...] È imminente un'ondata neo-espressionista, dopo il momento neorealista, il realista, l'epico, l'artaudiano: e del resto possono essere considerate neo-espressioniste anche le tecniche più avanzate della miglior avanguardia internazionale, a patire da Living Theatre¹²⁹.

L'autore tedesco sembra anticipare o suggerire *in nuce* le tendenze artistiche, le correnti, che anche Quadri in una veloce carrellata riporta come caratterizzanti della sperimentazione teatrale del secondo dopoguerra italiano. La virata neo-espressionista allora sembra giovare dell'incontro con Büchner, e nel caso di Carlo Cecchi e del gruppo definito *ante litteram* Granteatro, nel 1968-'69, la riflessione su *Woyzeck* si aggancia ad una certa “tradizione del nuovo” verificando le dinamiche di creazione scenica e di artigianalità proprie del Living Theatre. Nel corso della stessa stagione l'*ensemble* portava in *tournee Ricatto a teatro* per la regia di Hartmann, formatosi direttamente nelle fila del Living e di cui abbiamo descritto il lavoro registico riportando le parole di Bartolucci proprio a proposito dello spettacolo della Maraini. Bartolucci, non a caso, introducendo una riflessione critica sul nuovo lavoro del gruppo parte proprio dall'influenza hartmaniana:

Non so quanto di Hartmann ci sia in questa «prova per il *Woyzeck*» di Büchner, o quanto di Graziosi o quanto ancora di Cecchi: certo, un'aria gelida e sciabolatrice, ferma e espansa, viene fuori e si estende, e solidifica sensibilmente, con un'ascendenza psicodrammatica del tutto nuova e con una percezione intersoggettiva relazionale del tutto fresca, da far pensare ad un'influenza mica tanto sotterranea di Hartmann appunto¹³⁰.

Sempre in riferimento ad influenze legate al panorama del Nuovo internazionale, per *Woyzeck* si affianca al gruppo anche John Phettemplage, appartenente allo stesso *coté* artistico di Hartmann ma influenzato in maniera maggiore dalla performatività di John Cage, dunque dalla sperimentazione sul suono e sul movimento

¹²⁹ Franco Quadri, *Neo-espressionismo uno e due*, in «Sipario», n. 275, marzo 1969, p. 37.

¹³⁰ Giuseppe Bartolucci, *Crudeltà e candore del «Woyzeck»*, in Giuseppe Bartolucci, *La politica del nuovo*, cit., p. 101.

e dalla musica concreta¹³¹. Terzo elemento di sintesi è poi Sergio Tramonti, scenografo molto vicino all'universo di via Belsiana, amico della Morante e sostenitore anch'egli del gruppo americano.

È anzitutto lo spazio scenico a rimandare alle modalità del Living. La scena è vuota: non ci sono arredi e non ci sono determinazioni spaziali, sul palcoscenico nudo del teatro Gobetti di Torino solo essenziali oggetti determinano i luoghi e le azioni: una sedia da barbiere, una culla e poco altro. Il teatro torinese è infatti la prima "istituzione" che decide di dare fiducia alla giovanissima compagnia, sulla base dei seri risultati raggiunti con il testo della Maraini. Così il teatro Gobetti presenta lo spettacolo nel comunicato stampa del 19 febbraio del 1969:

La compagnia il Gran Teatro, venerdì 21 febbraio, alle ore 21.15, presenterà in "prima nazionale" al Teatro Stabile (Sala Gobetti, via Rossini, 8) la sua edizione di *Woyzeck* di Georg Büchner. La regia dello spettacolo è di Carlo Cecchi, le musiche di John Phettemplace, protagonista Paolo Graziosi; altri interpreti: Kadigia Bove, Aldo Puglisi, Tuccio Torrisi, Sergio Tramonti, Angelica Ippolito, John Phettemplace, Carlo Cecchi¹³².

Anche la stampa aspettava con trepidazione il debutto:

Woyzeck va in scena in prima nazionale nell'edizione allestita dalla compagnia del «Gran Teatro» con la regia di Carlo Cecchi. È lo stesso gruppo di attori che ha rappresentato sinora *Ricatto a teatro* di Dacia Maraini. [...] È un gruppo di idee avanzate, lo spettacolo dovrebbe ricevere un'impronta originale: musiche elettroniche, niente scene, costumi moderni¹³³.

Questo condiviso sentimento di aspettativa, da parte di uno Stabile, del suo pubblico e di una critica sensibile al Nuovo, rende più chiaro il disagio causato dal *flop*, dalla battuta d'arresto, di questa operazione. La prima tanto attesa si risolve, la sera del 21 febbraio, in un caso molto atipico per il teatro ufficiale, e non solo ufficiale, di quel periodo (ma a ben vedere casi del genere sono più unici che rari). Lo spettacolo comincia con molti ritardi e perplessità per essere subito interrotto. *Clamoroso allo Stabile: «Tutti a casa gli attori non sono ancora preparati»*¹³⁴, *«Woyzeck è naufragato»*¹³⁵, *«Eravamo troppo nervosi per recitare il Woyzeck»*¹³⁶: sono questi alcuni dei titoli di giornale che riportano i fatti intercorsi al Gobetti la sera del debutto. Ciò che avvenne fu appunto l'interruzione dello spettacolo, cominciato con ore di

¹³¹ Particolare composizione sonora fatta di rumori prodotti con i materiali più disparati, suoni registrati in presa diretta, sonorità naturali.

¹³² *Prima nazionale di Woyzeck di G. Büchner*, comunicato stampa, Torino, Teatro Gobetti, 19 aprile 1969.

¹³³ Alberto Blandi, *L'irresistibile discesa del povero "Woyzeck"*, in «Stampa Sera», Torino, 21-22 febbraio 1969.

¹³⁴ Guglielmo Braghi, *Clamoroso allo Stabile: "Tutti a casa gli attori non sono ancora preparati"*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 22 febbraio 1969.

¹³⁵ Mirella Appiotti, *"Woyzeck" è naufragato*, in «Stampa Sera», 22-23 febbraio 1969.

¹³⁶ Piero Perona, *«Eravamo troppo nervosi per recitare il Woyzeck»*, in «La Stampa», Torino, 23 febbraio 1969.

ritardo, da parte di Paolo Graziosi, nei panni del soldato disgraziato, alla fine della terza scena del dramma.

Sinora non era mai successo sulle scene italiane, adesso è capitato allo Stabile torinese: una compagnia ha iniziato uno spettacolo e non è riuscita a condurlo a termine, si è scusata ed ha sospeso la rappresentazione, figuriamoci tra quale soddisfazione del pubblico. [...] Difatti l'inizio della rappresentazione, annunciato per le 21,30, è stato rimandato alle 22 e, sino a quell'ora, la gente non ha potuto entrare in sala. Ha atteso in piedi sulla scala, poi una volta ammessa all'interno, le sorprese sono continuate¹³⁷.

Il pubblico viene infatti ammesso in sala mentre ancora gli attori, insieme al regista, stanno provando le luci, unica scenografia presente. La rappresentazione acquisisce fin da subito così un carattere *in fieri*, quello di prova aperta, pur se nelle intenzioni si continua a sperare nella riuscita della messinscena. Questa comincia intorno alle 23, per concludersi poco dopo. Continua Braghi:

Molti tra gli spettatori si sono alzati e se ne sono andati, altri – chi per indomita pazienza, chi credendo di assistere a un *happening* – hanno resistito e gli attori si sono così sentiti pressappoco «costretti» a iniziare lo spettacolo¹³⁸.

Seppure la situazione anomala e le tendenze del periodo potevano insinuare il dubbio, in realtà non si trattava assolutamente di un *happening*, anzi, nelle intenzioni del regista, che aveva lavorato per interi anni a questo spettacolo, tutto era codificato e regolato con chirurgica precisione. E forse questa fu una delle concause del fallimento di un'operazione che di lì a poco si sarebbe configurata sotto caratteristiche nuove e opposte.

Intanto al Gobetti, la sera della prima, lo spettacolo comincia e vengono rappresentate le prime tre scene del dramma di Büchner: Woyzeck fa la barba al capitano; Woyzeck taglia la legna con Andres; interno di casa di Maria. Paolo Graziosi interpretava Woyzeck, la sua recitazione si poneva – per il suo naturalismo esasperato – in dialettica stilistica rispetto ai rappresentanti del potere: il medico (Peter Hrtmann), il Tamburmaggiore (Tuccio Torrisi), il padrone della baracca interpretato dallo stesso Carlo Cecchi, il capitano affidato ad Aldo Puglisi; Kadigia Bove era la seducente e disgraziata Maria, il camerata Andres era invece Sergio Tramonti; Angelica Ippolito, negli allestimenti successivi Maria, si accosta timidamente allo spettacolo nei ruoli minori delle compaesane Kate e Margaret; John Phettemplace, ideatore delle musiche, veste anche i panni dell'imbonitore. Siamo a conoscenza del fatto che proprio durante la scena seconda, che prevedeva l'uso di un'accetta, Paolo Graziosi nella concitazione si ferì; con l'inizio della scena terza l'attore stesso si sentì quindi costretto ad interrompere lo spettacolo. Il punto di vista di questo attore è importante per comprendere il clima in cui il fatto si inserisce e per valutarne le cause. Graziosi è infatti di formazione accademica e, seppure molto giovane,

¹³⁷ Guglielmo Braghi, *Clamoroso allo Stabile: "Tutti a casa gli attori non sono ancora preparati"*, cit.

¹³⁸ *Ibidem*.

all'altezza del *Woyzeck* aveva già maturato esperienza e notorietà nelle maglie del teatro ufficiale, il quale però, non riflettendo i cambiamenti sociali che turbavano la sua coscienza sociale di giovane del '68, non riusciva a soddisfarlo. Racconta Graziosi:

Io venivo da Zeffirelli, Enriquez, De Bosio, venivo dalla tradizione, cioè dai Teatri Stabili, dai teatri che erano in voga allora insomma. Questo era chiaramente un tentativo di rottura di quelle che erano le modalità, sia organizzative che artistiche, di mettere in scena un testo. Quindi c'era nell'aria una necessità di cambiamento, una forte necessità di cambiamento in linea con i cambiamenti sociali che erano in corso, molto fermentanti, molto contrastanti. Quindi il Granteatro rientrava in questo tentativo di innovazione del modo di lavorare e di proporsi al pubblico¹³⁹.

Alla base dell'intera operazione, Graziosi riepiloga e chiarisce le esigenze percepite come necessarie da questa compagnia; un gruppo ancora non ufficialmente formato, che per portare avanti il proprio progetto sperimentale si autofinanziava. Ciò spiega forse i disagi organizzativi di una giovane compagnia che "paga di tasca sua": parte del *budget* proveniva dai risparmi dei singoli attori, parte dal contestuale riallestimento di *Ricatto a teatro*. La compagnia non ebbe dunque a disposizione la concentrazione necessaria a un tipo di lavoro assolutamente non convenzionale su un testo tanto complesso. Lo stesso Braghi, qualche giorno dopo il resoconto del disastro del Gobetti, riporta delle considerazioni meno drastiche sull'accaduto:

Una faccenda, questa, che poteva compromettere i meriti che pure questo complesso ha, primo fra tutti quello di battere una strada di proposte sceniche fuori dalle strutture «ufficiali» del nostro teatro, dove, tra l'altro, personaggi come Graziosi avrebbero potuto trovare una collocazione senz'altro meno rischiosa e senza dubbio più remunerativa, posto che il Granteatro si autofinanzia e paga quindi di tasca sua¹⁴⁰.

Ecco quindi che proprio Graziosi, attore che prese in mano fin da subito la situazione dal punto di vista dei rapporti con gli enti e con la stampa, continua a raccontare i fatti di quella serata:

Quello che successe alla prima di questo *Woyzeck* suscitò grandi controversie. Da alcuni fu visto come un atto assolutamente originale di affrontare un testo come quello, come il *Woyzeck*, da altri fu visto come un fallimento: una prima che non era arrivata fino in fondo. Lo spettacolo era cominciato e fu interrotto, da me tra l'altro; io mi ero ferito e poi c'erano dei malesseri fisici, a parte il mio ferimento con l'accetta. E a quel punto lì si dichiarò al pubblico che lo spettacolo era finito. Il giorno dopo i giornali riportarono "Caduto al Gobetti il *Woyzeck*!" e così via¹⁴¹.

Posto questo originale caso di spettacolo interrotto, sarà interessante interrogarsi su un duplice ordine di motivazioni. Primo: come mai una compagnia, in un

¹³⁹ Paolo Graziosi, *Una nuova didattica*, cit..

¹⁴⁰ Guglielmo Braghi, *Dopo il caos di venerdì si rifà il "Woyzeck"*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 25 febbraio 1969.

¹⁴¹ Paolo Graziosi, *Una nuova didattica*, cit.

clima di così difficile sopravvivenza, scelse un testo tanto difficile? Secondo: quali sono state le cause di un risultato tanto precario?

Motivazioni: il primo motivo è tecnico, si trattava di testare le capacità di un gruppo, che aveva ottenuto già qualche riconoscimento, alla prova con un testo, appunto, difficilissimo, drammatico, quasi una tragedia¹⁴². In controtendenza rispetto al gioco aperto e metateatrale che il testo della Maraini presupponeva, *Woyzeck*, per la sua tragicità semantica e per la sua struttura a quadri, e che però doveva trovare coerenza nei rapporti tra gli interpreti, esigeva dagli attori uno sforzo enorme sul piano della relazione: tra attore e personaggio, tra personaggio e personaggio (discorso questo sul quale Cecchi punterà sempre con molta serietà). Nell'alveo delle opposizioni, degli scontri e della tensione dialettica tra i personaggi, che è motivo di base del dramma di *Woyzeck* fatto di oppressione e persecuzione di un personaggio sull'altro, si ricorderà che riferimenti costanti del regista furono Artaud e Genet. Per esempio siamo a conoscenza del fatto che alle prime prove del lavoro vennero affiancati degli studi sulle prime scene del *Balcon* di Genet. Dice Franca Angelini:

La drammaturgia di Genet, mai messo in scena da Cecchi, funziona invece come grande testo assente, come sottotesto referenziale di molte sue messe in scena. Il *Woyzeck* viene provato contemporaneamente alle prime scene del *Balcon*, che servono da *training* per gli attori, per entrare nel gioco crudele del rapporto – interscambiabile – tra persecutore e perseguitato¹⁴³.

Un'altra motivazione percepita come urgenza dagli animatori del gruppo era inoltre verificare la possibilità di realizzare un testo classico nella contemporaneità. Dunque il gruppo voleva mettersi alla prova e “ricattare” ancora una volta il teatro stesso sulla possibilità di esprimere, attraverso il linguaggio contemporaneo, i valori, le tensioni e le forze tragiche contenute in questo testo frammentario e non finito. “Testare” il teatro attraverso questi mezzi voleva poi dire mettere alla prova il pubblico stesso, che, come si vedrà, acquisirà un peso sempre maggiore nella creazione di senso di questo spettacolo.

Dal punto di vista delle cause, molteplici furono le condizioni avverse che portarono al momentaneo fallimento dell'operazione: sicuramente l'inesperienza. Il fatto che si trattasse per il regista di una prima prova, il malumore serpeggiante nel gruppo e le forti tensioni provocate probabilmente da opinioni non totalmente condivise in esso, la durata molto limitata di un periodo di prove non sereno, tormentato com'era da problemi di carattere economico e dalla distrazione causata dall'allestimento del *Ricatto* – là dove *Woyzeck* avrebbe avuto bisogno di dedizione totale – contribuirono certamente alla battuta d'arresto del 21 febbraio.

Se queste furono alcune delle problematiche connesse alle condizioni di lavoro, ce ne furono altre afferenti all'ambito propriamente estetico, legate al testo e

¹⁴² Cfr. Carlo Cecchi in Guido Boursier, *Un confronto sul piano dell'oggettività*, in «Sipario», n. 276, aprile 1969.

¹⁴³ Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»: L'Uomo, la Bestia e la Virtù di Carlo Cecchi*, in «Rivista di studi pirandelliani», n. 1, marzo 1984, p. 108.

allo spazio in cui si era deciso di rappresentarlo. Per quanto riguarda il testo ci si accorse quasi subito che il lavoro di traduzione e adattamento andava ulteriormente modificato, per esempio l'introduzione di uno specifico dialetto rivoluzionerà il profilo di un *Woyzeck*/Graziosi volutamente iper-naturalistico; allo stesso modo, la frammentarietà strutturale, dopo "la caduta" del Gobetti, renderà chiara la natura di un testo che, non prevedendo una conclusione, si ribella al tentativo di essere concluso. Anche lo spazio scenico, dal canto suo, non si era rivelato adeguato. *Woyzeck* non poteva essere contenuto in un palcoscenico, e non certo nella sua fase di creazione e rodaggio; tendeva piuttosto a travalicare lo spazio e a plasmarlo, a costituire un preciso punto di vista, diverso da un momento all'altro. Dice Cecchi:

Abbiamo intuito che lo spettacolo non poteva stare chiuso su un palcoscenico, che occorreva del movimento, muovere l'allestimento e, in qualche modo, il pubblico contemporaneamente. Io ho pensato che il *Woyzeck* non potesse farsi, non potesse nascere. Ci siamo messi a lavoro daccapo, senza la Bove e il Puglisi, abbiamo provato una decina di scene, abbiamo riverificato le possibilità di uno spettacolo proponendole al pubblico in una *Prova per il Woyzeck*. Abbiamo visto che era una base sulla quale si poteva costruire: c'era l'inizio di quella linearità che volevamo¹⁴⁴.

Alcuni attori, fra i quali appunto Kadigia Bove e Aldo Puglisi, a fronte dell'alto rischio e delle incertezze, disertano e scelgono di abbandonare il gruppo. Gli attori rimasti sono invece fermamente convinti di un lavoro di sperimentazione che basa sulla qualità del processo la riuscita dell'operazione. Cecchi e compagni si rimettono dunque a lavoro, insieme con due nuovi attori, Toni Bertorelli e Eugenia Besenval, facendo tesoro degli errori. Certamente oltre alla volontà degli attori il merito di ciò che la compagnia riuscirà a creare spetta a un non comune atto di fiducia da parte di un Ente ufficiale nei confronti di una giovanissima e instabile compagnia. Per il Teatro Gobetti dovette essere causa di forte imbarazzo la sospensione di uno spettacolo già cominciato, eppure l'Ente decise di dare fiducia al regista e alle potenzialità della compagnia, concedendo un'ulteriore settimana di prove al termine della quale il gruppo, più sicuro e compatto, presentò due "Prove", una su inviti, rivolta alla critica, e una aperta al pubblico.

Mettiamoci una pietra sopra: il pasticcio può valere come lezione, può trasformarsi in una esperienza positiva se si sanno individuare gli errori. È per questo che si è deciso di tornare domani sera sul palcoscenico del Gobetti con uno spettacolo a inviti, una *Prova del Woyzeck*, scelta come chiave di interpretazione magari provvisoria, ma da sostenere fino in fondo come l'altra sera non si è riusciti a fare¹⁴⁵.

Il risultato – anche se in realtà vennero presentate solo una decina di scene – fu apprezzato dalla critica più avveduta e attenta alle nuove sperimentazioni: Edoardo Fadini, direttore dell'Unione culturale di Torino – che aveva una sede nei sotterranei di Palazzo Carignano –, decise di puntare sul Granteatro concedendo agli attori

¹⁴⁴Carlo Cecchi cit. in Guido Boursier, *Un confronto sul piano dell'oggettività*, cit., p. 9.

¹⁴⁵ Guglielmo Braghi, *Dopo il caos di venerdì si rifà il "Woyzeck"*, cit.

lo spazio della sala degli Infernotti per un ulteriore periodo di prove. Una tale dimostrazione di fiducia non è certo immotivata; Goffredo Fofi così riassume le aspettative che gravavano su quell'*ensemble*:

Nel disorientamento delle cento cooperative, nella rotta delle avanguardie, nella stupida agonia degli stabili e dei «maestri», nel dogmatismo facilone dei compagni, è di conforto l'esistenza di questo gruppo così stimolante, nonostante ancora, le incertezze possibili e le possibili imprecisioni politiche della sua marcia che speriamo lunga e fruttuosa¹⁴⁶.

4.2 Woyzeck “due”: “Studi su alcune scene del Woyzeck in vista di una sua eventuale rappresentazione”

È un clima di onesta fiducia e di alta aspettativa quello che si respira durante le prove al Gobetti del 26 e 27 febbraio 1969, ad una settimana esatta dal *flop* della prima; “prove” che vanno considerate come stadio autonomo dello spettacolo, manifestazioni di un evento profondamente diverso sia dal progetto precedente, sia da ciò che diventerà lo spettacolo nella *Prova del Woyzeck* agli Infernotti. Definiremo tale fase attraverso la denominazione che con sagace intuizione Alberto Blandi conia per quelle prove: “Studi su alcune scene del *Woyzeck* in vista di una sua eventuale rappresentazione”¹⁴⁷. La consuetudine contemporanea ai *work in progress*, o alla presentazione di studi, che comincia ad imporsi con le sperimentazioni degli anni Settanta, non è ancora tanto diffusa nel decennio di riferimento, o è comunque riservata a un pubblico di nicchia. Le cantine romane tra Cinquanta e Sessanta, per esempio – alcune volte, e di fatto –, ospitarono prove o lavori non ancora completi, ma più per congiuntura che per volontà estetica¹⁴⁸. Dunque l'operazione del giovane gruppo si pone in maniera innovativa presentando consapevolmente il proprio lavoro sotto forma di “studio”, peraltro sotto l'egida di un'istituzione teatrale.

Ciò a cui i critici assistono la sera del 26 febbraio – e una fetta ricettiva di pubblico affezionato e curioso la sera successiva –, è il tentativo di rappresentazione di un campione di scene, una decina circa, atte a mostrare le linee interpretative del regista e del gruppo, nonché a dimostrare la coerenza alla base di un'operazione complicata, ma da cui si è consapevoli di poter tirare fuori uno spettacolo di valore, sfuggente e scivoloso a causa del suo porsi come “spettacolo vivente”, come spettacolo scritto sera dopo sera. Il coefficiente di realtà che gli attori veicolano all'interno della finzione, unito al procedimento di costruzione dello spettacolo leggibile nel solco della scrittura scenica sono tra le caratteristiche dello *Studio* del Granteatro che maggiormente affascinarono la critica. Riguardo all'evento tanto estemporaneo ab-

¹⁴⁶ Goffredo Fofi, *Il Woyzeck di Carlo Cecchi*, in «Ombre Rosse», rivista bimestrale Torino-Roma, n.8, 1967-1969.

¹⁴⁷ Alberto Blandi, *Un tormentato spettacolo dal “Woyzeck” di Büchner*, «La Stampa», Torino, 28 febbraio 1969.

¹⁴⁸ Per una contestualizzazione più approfondita si rimanda a: Aa. Vv., *Memorie dalle cantine: Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, Biblioteca Teatrale, n. 101-102, gennaio-settembre 2012.

biamo a disposizione preziosissime testimonianze: due lunghi articoli di Franco Quadri e Giuseppe Bartolucci pubblicati in riviste, una lunga recensione di Edoardo Fadini e le opinioni degli attenti critici di area torinese Alberto Blandi e Guglielmo Braghi: ciascuno a suo modo, ci offrono punti di vista diversi su un'esperienza effimera nel senso più esatto della parola, stadio intermedio e significativo di uno spettacolo che segnerà un periodo¹⁴⁹, permettendoci altresì a grandi linee la ricostruzione dello spettacolo. Gli appunti di regia di Carlo Cecchi, inoltre, si pongono come griglia di verifica per spiegare il disegno di fondo e le intenzioni, in modo da rapportarli ai risultati.

Quel *Woyzeck* che la compagnia del «Gran Teatro» aveva annunciato per venerdì scorso e davanti al quale, a spettacolo già iniziato, si era arresa per dissensi interni resi più acuti dalle oggettive difficoltà del testo, si è prudentemente ridotto a una *Prova del Woyzeck* di Büchner e in questa nuova veste è stato presentato al Gobetti, l'altra sera privatamente, ieri sera in pubblico. Ma in verità neppure di «prova» si può parlare, al più di «Studi su alcune scene del *Woyzeck* in vista di una sua eventuale rappresentazione» che sarebbe il titolo più adatto ad un esperimento scenico del genere¹⁵⁰.

Proposta nel suo contesto la definizione di «Studio», ancora in anticipo sull'accezione che acquisirà in seno alla Postavanguardia, rivela il suo profilo velatamente riduttivo, cui fa eco il proseguo delle considerazioni di Blandi. Tuttavia, a ben vedere, il critico aggiunge anche la denominazione di “esperimento scenico” che bilancia e chiarisce la natura dell'operazione. Così prosegue:

Soltanto una decina di quadri è rimasta dei venticinque che compongono un dramma incompiuto e frammentario per la morte prematura dell'autore. [...] Ma che dire di tutto uno spettacolo che è sul telaio da più di due mesi ma ancora non riesce a prendere forma e che, se ha alcuni buoni momenti, essi sembrano del tutto casuali? L'indulgenza suggerisce di sospendere il giudizio ...¹⁵¹.

Significativo sembra essere il senso di casualità che emana da certi singoli momenti dello spettacolo. La frammentarietà è del resto cifra non solo stilistica, ma anche strutturale dell'opera. Fadini, a proposito dello *Studio*, parla di «spettacolo frammentario su un testo esso stesso inconcluso»¹⁵², e lo stesso Meldolesi, rivolgendosi in altri contesti allo spettacolo, vi rintraccia un certo “gusto” proustiano del regista ten-

¹⁴⁹ Dice Claudio Longhi: «Lo snodo nevralgico del 1969 è teatralmente segnato in Italia dai debutti del *Mistero Buffo* di Dario Fo, dal *Crack* di Trionfo su testo di Roberto Roveresi e dalla *Prova del Woyzeck* di Büchner di Carlo Cecchi, come pure da prestigiose ospitalità a grandi formazioni internazionali quali il Bread and Puppet, il Circot 2 di Tadeusz Kantor, l'Odin Teatret e il Living Theatre» in Claudio Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze, Le Lettere, 2010, cit., p. 232.

¹⁵⁰ Alberto Blandi, *Un tormentato spettacolo dal “Woyzeck” di Büchner*, cit.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Edoardo Fadini, *La “Prova del Woyzeck” presentata al Gobetti*, in «L'Unità», Torino, 28 febbraio 1969.

dente al frammento e al non-finito¹⁵³. Franco Quadri, rievocando proprio la replica del 26 febbraio, descrive i “pezzi” di cui lo spettacolo si compone:

Ogni scena viene vista come un tutto completo a sé stante, e come tale recitata, in totale indipendenza dalle altre, separata da intervalli in cui la finzione scenica viene interrotta. Se ogni quadro sviluppa un antagonismo, questo viene esasperato al massimo; ma le diverse stratificazioni di questa tensione drammatica non vengono confrontate o sommate (se non forse da chi soggettivamente le recepisce), come non si cerca un legame di continuità psicologica, né si ammette un controllo *a posteriori*¹⁵⁴.

Ciò che a partire da questa poetica del frammento Quadri evidenzia è un tipo particolare di epicità sul quale lo spettacolo si arrocca e la sua totale volontà anti-illusionistica. Lo scandaglio psicologico di personaggi assolutamente nevrotici e disturbati è negato alla scena, e questo porta nel pubblico un certo disorientamento poiché soggettivamente si recepisce la necessità di creare connessioni, di risalire alle cause.

Tale meccanismo provoca così una riflessione critica sulle maglie di un testo di argomento sociale: non bisogna dimenticare che *Woyzeck* è il primo dramma che mette in scena il proletariato e che il soldato del titolo è – per Cecchi – «il primo povero della storia del teatro assunto alla dignità dell’eroe tragico»¹⁵⁵. La tensione drammatica si sviluppa allora attraverso dinamiche di antagonismo che ogni quadro esaurisce senza risolvere. L’intera *pièce* è basata sull’esplicitazione di forze in opposizione; il *Woyzeck* rappresenta per frammenti scontri frontali, nella versione del Granteatro è raro trovare in scena più di tre personaggi alla volta, quasi sempre si tratta di scene a due, rari ma significativi i momenti corali (scena dell’osteria, fiera).

È singolare notare come Cecchi, all’indomani dell’esperienza del *Woyzeck*, cominci a parlare della sua linea interpretativa basandosi solo sulle prime tre scene del testo, le uniche tre presentate la sera della prima, come se già in quell’assaggio fosse contenuta *in nuce* la carica, a quell’altezza non ancora domata, dell’intera operazione.

La prima opposizione del *Woyzeck* di Büchner, rappresentata nella prima scena (capitano-Woyzeck) tende a definire due termini di essere e di pensare, l’uno di fronte all’altro in conflitto tra di loro. [...] Quelli che parlano e quelli che agiscono appaiono legati dalle loro funzioni e dalle loro posizioni nella gerarchia sociale cui si riferiscono. Il loro pensiero è determinato dal loro essere sociale, il loro rapporto scopre e svela la situazione reale: il conflitto insormontabile tra dominati e dominanti, dove l’unico legame possibile è l’oppressione degli uni sugli altri, oppressione fisica e oppressione ideologica¹⁵⁶.

La prima scena è allora esemplare del tema del conflitto di classe e della riflessione sociale; questo filo veicola l’ideologia materialista, fortemente critica e al

¹⁵³ Cfr. Claudio Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza*, in «Quaderni di teatro», anno III, n. 12, maggio 1981, p. 143.

¹⁵⁴ Franco Quadri, *Neo-espressionismo uno e due*, cit., p. 39.

¹⁵⁵ Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, cit., p. 374.

¹⁵⁶ Ivi, p. 375.

contempo estremamente moderna, alla base del pensiero di Büchner: gli “ingranaggi del potere”, ricorda Cecchi, in particolare quelli definiti dalla propria professione (in anticipo sull’espressionismo) vivono un loro disagio interiore, di cui lo stesso Woyzeck sarà vittima, spinto anch’egli a esercitare un atteggiamento di prevaricazione nei confronti di chi è più debole di lui.

La seconda scena è lo sviluppo [della prima] nelle conseguenze e azioni che ne derivano. La contrapposizione Woyzeck-Andres è l’opposizione del luogo comune accettato (Andres) e del luogo comune rifiutato. Questo rifiuto non ha vie d’uscita poiché la consapevolezza della situazione è negata a Woyzeck dalla situazione che la prima scena svela. [...] La coscienza negata a Woyzeck diventa in Woyzeck follia¹⁵⁷.

Dunque, tema della seconda scena è la follia. La follia è un motivo di fondo dell’intero testo e del modello storico al quale l’autore si rifecce: in fondo le cronache giudiziarie consultate da Büchner riportavano diverse e contrastanti opinioni di periti sullo stato mentale dei condannati. Tali individui reali, come la loro *summa* drammatica, rappresentano il cortocircuito causato dalla sproporzione tra consapevolezza e impotenza di azione che si risolve in dissociazione e follia.

Andres, nell’interpretazione del regista fiorentino, corrisponde dunque alla convenzione accettata (il luogo comune), ciò è reso in scena attraverso un procedimento, caro alla poetica del regista, per cui dal personaggio Andres si passa al segno “del luogo comune accettato”: la chiave scelta per tale passaggio è quella di far cantare-canticchiare l’attore (Sergio Tramonti). Dice Fofi: «il supino cantilenato canticchiare di Andres, un oppresso, è lo stordimento della non-coscienza assunta come scelta e norma»¹⁵⁸. Ma si tratta di un’azione recitativa concreta, il canticchiare, e non di un’astrazione.

La terza scena mostra il terzo livello dell’esistenza del protagonista, è il terzo luogo dello spazio tragico dell’opera: il luogo di Maria. Cos’è infatti l’esistenza naturale di cui parla Woyzeck con il capitano che chiacchiera della morale del dover essere morale, se non il legame con Maria e il bambino? Qui non ha bisogno della morale per essere. [...] La solitudine e l’angoscia di Maria, opponendosi alla vitalità naturale del personaggio, fa esplodere il conflitto che è il suo destino¹⁵⁹.

Terzo tema di fondo del dramma è la solitudine o l’impossibilità di un sentimento di solidarietà tra gli ultimi. Maria, vittima due volte, prima dell’ingiustizia della vita, poi della pazzia di Woyzeck, risponde a un tipo diverso di istinto, un istinto di sopravvivenza che passa per un illusorio tentativo di riscatto sociale, forse anche sessuale.

Tre temi principali, dunque, condensati a *incipit* del dramma, il conflitto sociale, la follia, la mancanza di solidarietà, creano per addensamento di significato tre

¹⁵⁷ Ivi, p. 376.

¹⁵⁸ Goffredo Fofi, *Il Woyzeck di Carlo Cecchi*, cit., p. 59.

¹⁵⁹ Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, cit., pp. 377-378.

spazi, tutti afferenti allo spazio tragico dell'opera che è lo spazio vuoto, il palcoscenico nudo. I tre spazi, e i rapporti che ospitano, possono essere letti attraverso il codice prossemico: il primo spazio, quello della prevaricazione, può esser definito sociale, il secondo, quello della follia, per lo più uno spazio aperto, è personale per i rapporti che in esso si esprimono, il terzo, il luogo di Maria, è per eccellenza uno spazio intimo, uno spazio del corpo, lo spazio del concepimento e dell'omicidio. È solo la violazione di quest'ultimo spazio a causare la risoluzione finale. Un ulteriore spazio si riferisce poi al versante popolare e festivo del villaggio, le scene corali e di fiera si svolgono infatti in uno spazio pubblico, non protetto e tuttavia affollato.

Lo spazio della rappresentazione è materialmente uno spazio vuoto, il palcoscenico nudo del Gobetti. Limitati e funzionali oggetti lo riempiono all'occorrenza, ciò che lo abita sono gli altri codici dello spettacolo in un gioco di scatole cinesi o intra-codico che il carattere innovativo di una messinscena basata sulla scrittura scenica tendeva ad accentuare: la *performance* attoriale, l'illuminazione, la musica.

Anche qui la serata inizia con gli attori al di fuori dei loro ruoli, che preparano a vista lo spettacolo, a luci abbassate e diffuse. Poi le luci calano in resistenza con un gorgoglio di musica concreta, fino al buio totale; e il simultaneo irrompere di una luce violenta diretta sul palcoscenico-ring immerge nella prima scena dello spettacolo. Al termine di ogni quadro, un semplice ristabilirsi della luce originaria, segnala che si è di nuovo fuori dal testo¹⁶⁰.

Il critico racconta l'inizio dell'azione scenica e nella sua descrizione ritroviamo informazioni proprio su attore, illuminazione e musica; l'attore, al di fuori del quadro, mantiene un atteggiamento neutro, è fuori dal personaggio, ripeterà un analogo movimento di fuoriuscita dal personaggio tutte le volte che l'azione non sarà iscritta in un frammento scenico e utilizzerà il lasso di tempo variabile che intercorre tra una sequenza scenica e l'altra per «studiare i propri stati d'animo prima del nuovo sforzo immedesimativo»¹⁶¹.

La luce (curata come le scene da Sergio Tramonti) è, insieme alla musica, elemento centrale di costruzione del racconto scenico. In nessun caso avrà valore realistico, ma la sua funzione sarà grammaticale e sintattica: luce bassa e soffusa durante la preparazione delle scene, dissolvenza e buio per indicare la fine di un quadro e per apprestare l'inizio del successivo, luce violenta e direzionata sul palcoscenico (facendo spesso uso di riflettori ad uomo) per determinare l'inizio del quadro. Le fonti luminose sono a vista, l'intensità è variabile ma per lo più stabilizzata su una qualità calda, luce gialla, direzionata con funzioni di evidenziazione e isolamento dei personaggi.

Terzo elemento che il critico sottolinea in apertura del suo pezzo è la musica. Lo spettacolo prevede due tipologie di fonte musicale, una colonna sonora di musica concreta composta da John Phettemplace attraverso rumori, gorgoglii e note

¹⁶⁰ Franco Quadri, *Neo-espressionismo uno e due*, cit., p. 39.

¹⁶¹ *Ibidem*.

pervasive, e una musica prodotta in scena da una banda musicale composta dal coro dei compaesani nei momenti di fiera. La nostra attenzione privilegia la prima tipologia musicale per due motivi: *leitmotiv* dello spettacolo, essa si pone come unico segno di continuità di una struttura drammatica frammentaria che, come si ricordava, conclude e risolve nel singolo quadro le azioni o i conflitti avviati. In questa versione del *Woyzeck* infatti la musica riveste un ruolo centrale, strutturale e semantico, in opposizione alla sua totale assenza nella successiva versione agli Infernotti.

Agli Infernotti la colonna sonora di Phettemplace viene abolita, perché variato lo spazio varia anche la sua effettiva necessità. A proposito della funzione della musica, Quadri specifica: «Le musiche concrete di John Phettemplace di cui a tratti si avvertono gli stridori, il lento rincorrersi e anche le dolcezze, non creano atmosfere, ma sono l'unico riferimento alla continuità del testo»¹⁶². Questo ruolo da connettore è fondamentale non solo perché la struttura dello spettacolo è frammentaria, ma anche per la natura degli intervalli che intercorrono tra un quadro e l'altro. Essi hanno durata variabile e funzione altamente semantica.

Gli intervalli si protraggono variamente, possono anche arrivare a 20 minuti, in corrispondenza di un maggior numero di scene tralasciate frammezzo. Non importa che lo spettacolo perda il suo ritmo apparente; queste pause non sono spettacolo, anche se è evidente la loro funzione di rarefazione e cristallizzazione delle scene recitate. Nell'attesa lo spettatore accumula nuova tensione ed è impaziente di buttarsi sulla nuova azione al cambio delle luci; si rinforza nell'impressione di partecipare a un lavoro *in fieri*¹⁶³.

Gli intervalli, così come i quadri, avevano durata variabile, lo spettacolo durava poco più di un'ora e questo può far intendere come non fosse irrisoria una pausa di venti minuti parametrata ad una durata complessiva piuttosto breve. Sappiamo inoltre che le scene proposte in questa versione si riducevano a una decina, è possibile dunque ipotizzare che alcune di esse si risolvessero in immagini rapide e in veloci passaggi dialettici (in fondo questa caratteristica è già evidente nel testo). L'intervallo allora si configura come momento di costruzione di senso: è in quello spazio che allo spettatore, là dove lo volesse, viene data la possibilità di riflessione e di montaggio. L'operazione di rarefazione e cristallizzazione affidata agli intervalli concorre invece a disegnare il movimento a spirale che lo spettacolo doveva tracciare, secondo la visione che nelle intenzioni di Cecchi l'azione della *pièce* doveva produrre:

La dissonanza del come e il conflitto del perché danno a *Woyzeck* una struttura in cui tutti gli elementi che la costituiscono inventano il loro spazio mediante un movimento che rappresenta e svela ciò che rappresenta. Questo movimento a spirale è un gioco teso al limite di sintesi, in cui la violenza dei gesti, dei suoni, ha il compito di agire e raccontare, svelando il significato di ciò che agisce¹⁶⁴.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 378.

Un testo che si pone già come macchina scenica, una spirale il cui movimento avvolgente è azionato dalla durata differente dei quadri e degli intervalli che creando grumi di energia permettono l'andirivieni del movimento del vortice, in continua contrazione e distensione. Sulla stessa scia interpretativa si pone anche Bartolucci secondo il quale:

L'azione viene sconvolta e fissata alternativamente da cesure che sono poi le «prove» stesse, in una serie di immagini in movimento che non sono altro che la proiezione di quella tragicità e violenza, le immagini muovendosi all'interno delle cesure con un'alternanza di popolarità e di emblematicità, il movimento rimanendo fissato dai silenzi e dai bui che stanno intorno alle cesura a guisa di punti correlativi¹⁶⁵.

Se una costruzione così strutturata e ponderata rimanda a una sensazione di «estrema sofisticazione intellettuale»¹⁶⁶, a cui la critica fa riferimento, sono i critici stessi a specificare che dietro il ragionamento analitico, la sensazione, l'emozione che scaturiva dalla rappresentazione era di estrema autenticità. Sia Quadri che Bartolucci parlano di lavoro *in fieri* e di prove: la matrice artigianale di un lavoro in bilico tra lo spettacolo e la prova dello spettacolo salva il *Woyzeck* di Cecchi dall'artificio:

Per una volta, anche se alla fine si potrà avere un'immagine di estrema sofisticazione intellettuale non c'è artificio; lo spettatore può addirittura chiedersi, ad ogni momento, se lo spettacolo andrà veramente in porto¹⁶⁷.

Ad accentuare il versante emozionale dell'allestimento, oltre alla struttura, alla musica, alle luci, concorrono l'interpretazione degli attori, la loro cifra stilistica e il registro linguistico che utilizzano. Sul lineare e rigoroso adattamento testuale, al quale il regista fiorentino aveva lavorato a lungo, cominciano ad inserirsi delle variazioni che comportano una traduzione di secondo grado¹⁶⁸.

In questo secondo *step* al Gobetti, viene mantenuta e sottolineata l'idea di conferire un tono dialettale, popolare e basso, al versante più "umano" espresso dalla messinscena: Woyzeck/Graziosi inserisce nella sua dizione inflessioni romagnole, lo stesso fa Sergio Tramonti, interprete di Andres¹⁶⁹. A questa tipologia di personaggi, di cui fanno parte anche Maria e il vicinato, si contrappongono per differenziazione linguistica e stilistica i rappresentanti del potere: a creare il contrasto infatti non è solo l'uso di un italiano alto, scientifico o burocratico, ma proprio la cifra interpreta-

¹⁶⁵ Giuseppe Bartolucci, *Crudeltà e candore del «Woyzeck»*, in Giuseppe Bartolucci, *La politica del nuovo*, cit., p. 101.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Franco Quadri, *Neo-espressionismo uno e due*, cit., p. 39.

¹⁶⁸ L'operazione di traduzione di secondo grado diventerà una costante nel teatro di Carlo Cecchi, il quale, oltre che optare spesso per un lavoro di traduzione in prima persona, tende poi a incidere ulteriormente sulla lingua inserendo inflessioni dialettali, perlopiù romagnole.

¹⁶⁹ «Per mesi ho usato, durante le prove il mio dialetto: il romagnolo di Piangipane di Ravenna, e forse, lo capisco solo ora, fu questa una delle ragioni del mio innamoramento per quel testo e per il Granteatro», Sergio Tramonti, *Woyzeck, Wozzeck, Spuren*, Ravenna, Essegi, 1994.

tiva, più astratta, grottesca, raggelata. Elementi esemplari degli estremi della gradazione che dall'iper-naturalistico raggiunge lo straniamento totale sono Paolo Graziosi e Carlo Cecchi, il primo nei panni di Woyzeck, l'altro del Capitano, del Dottore, del padrone della baracca. «Qui bisogna parlare dello intervento di Graziosi e di Cecchi come attori-interpreti¹⁷⁰» esordisce Bartolucci:

La sottolineatura popolare è il Graziosi appunto a condurla, con un dialetto di durata ferma e aperta, per cui il tono è come rinviato continuamente ed espanso a raggiera attraverso toni elegiaci e gesti discorsivi, quando non è straziato e distrutto in mille pezzi da un'ansia crudele; ed allora i toni si frantumano verticalmente ed i gesti razionalizzano¹⁷¹.

Sempre su Graziosi riportiamo la complementare lettura di Quadri:

Woyzeck, quasi sempre presente, è interpretato da Paolo Graziosi con eccesso ultranaturalistico: mancando la volontà di una penetrazione psicologica lungo l'intero arco del racconto, considerato unitariamente, l'attore estrae dalle parole di ogni quadro il massimo della drammaticità e della concentrazione possibile; se l'azione gestuale è rigidamente naturalistica, la parola è scavata e gridata con accentuazioni deliranti che tengono presente il secondo livello del testo col suo tessuto di implicazioni allucinatorie¹⁷².

Si era partiti dalla considerazione di una duplice e oppositiva chiave recitativa che divide in due le tipologie di personaggi dell'opera, in realtà, a ben vedere, la dicotomia si manifesta anche nello stesso attore e raggiunge il risultato unitario di proporre un Woyzeck ambivalente, per questo non naturalistico, un personaggio che rimanda al naturalismo ma che il naturalismo non risolve e che non cede all'immedesimazione. Il lavoro dell'attore è stato dunque indirizzato ad una netta separazione tra codice gestuale, assolutamente naturalistico, che risolve le azioni pratiche compiute dal soldato (fare la barba, orinare, fare la legna, tenere in braccio il bambino, abbracciare Maria), e il codice linguistico e paralinguistico che, come sottolineano entrambi i critici, si riferisce al livello allucinatorio del testo (toni frantumati e crudeli, parola scavata e gridata).

Carlo Cecchi, che al variare delle versioni interpreterà quasi per intero la rosa dei personaggi afferenti al *coté* dirigenziale/opprimente, veste in questo "Studio" i panni del Capitano, del Dottore e del padrone della baracca. Quest'ultimo personaggio appare nella quinta scena relativa ai momenti di festa/fiera sui quali spesso Büchner indugia; tale momento rappresenta un siparietto altamente metaforico o simbolico in cui fanno la loro apparizione alcuni animali: un cavallo, una scimmia. Le qualità di questi animali vengono estremamente elogiate e messe in satirico e inquietante confronto con quelle umane, tanto da far scattare l'immediato cortocircuito con l'animalità di Woyzeck-cavia del medico e l'aristocratico profilo di un cavallo

¹⁷⁰ Giuseppe Bartolucci, *Crudeltà e candore del «Woyzeck»*, in Giuseppe Bartolucci, *La politica del nuovo*, cit., p. 101.

¹⁷¹ Ivi, pp. 101-102.

¹⁷² Franco Quadri, *Neo-espressionismo uno e due*, cit., p. 39.

che sa far di conto o di una scimmia grottescamente somigliante all'uomo. A presentare gli animali erano attori che usufruivano delle maschere della scimmia e del cavallo ideate e costruite da Sergio Tramonti. Soffermiamoci però sull'interpretazione dell'attore regista; dice Bartolucci:

L'accentuazione aristocratica è appunto il Cecchi a guidarla, con un'astrazione simbolica di volumi di gola e sezioni di gesti aventi lo scopo di raggiungere un comportamento «viziato» ed «efficiente» al tempo stesso, per una decisione ambiguamente illuministica che sia di contrasto al positivo estendersi della precisione «sentimentale» di Graziosi¹⁷³.

Ancora una volta la sua riflessione si rivela in assonanza con il giudizio di Quadri:

Gli antagonisti (Il Capitano e il Dottore ovvero Carlo Cecchi, l'Ebreo venditore della pistola, cioè John Phettemplace) sono su un piano di gelida astrazione, con una dizione espressionisticamente estraniata e rarefatta; il tono sarà magari anche qui sopra le righe, ma nella parola non si approfondisce mai una dimensione soggettiva, dato che la voce esprime quella ufficialità che sorprende intimorisce schiaccia la naturalità di Woyzeck: e, per meglio chiarirlo, Carlo Cecchi può anche ricorrere all'uso di un espansore-neutralizzatore e lanciare le sue battute in un megafono¹⁷⁴.

È quindi opinione comune che le interpretazioni di Cecchi e di Graziosi si strutturassero e sostenessero a vicenda, implicando un grado molto alto di relazione tra i due attori, che andava già nella direzione di quei rapporti reali tra attore e attore, personaggio e personaggio, nucleo del lavoro di questo regista. Cecchi, dunque, veicola la violenza e la prevaricazione dei suoi personaggi attraverso un atteggiamento raggelato, sopra le righe, fatto di sequenze nette di gesti meccanici, cui fa riscontro un parlato ora di gola, ora urlato (reso anche questo meccanico grazie all'uso del megafono). La lezione di Genet è straordinariamente presente nei profili di queste figure, non false, ma estremamente teatrali.

Quadri accenna inoltre, seppure *en passant*, agli altri personaggi dello spettacolo, inserendoli in quelle gradazioni dei toni recitativi comprese tra l'ultranaturalistico e lo straniamento estremo: essi «si pongono su un piano intermedio, con accenti naturalistici»; e compone anche una breve descrizione della Maria di Angelica Ippolito, attrice che ricopriva anche il ruolo della Nonna, personaggio su cui si chiude il finale provvisorio di questo studio:

La Maria di Angelica Ippolito, fisicamente costretta vicino alla culla vuota vista come oggetto-simbolo, ha un doppio nella Nonna (interpretata dalla stessa Ippolito) sulla cui figura discinta e sciatta, dura immagine di morte, si chiudeva allusivamente lo spettacolo a cui ho assistito, ancora privo dell'assassinio di Maria¹⁷⁵.

¹⁷³ Giuseppe Bartolucci, *Crudeltà e candore del «Woyzeck»*, in Giuseppe Bartolucci, *La politica del nuovo*, cit., p. 102.

¹⁷⁴ Franco Quadri, *Neo-espressionismo uno e due*, cit., pp. 39-40.

¹⁷⁵ Ivi, p. 40.

Maria è inoltre protagonista di una scena emblematica, di cui si riporta la descrizione completa, ancora una volta, di Quadri; si tratta della sequenza del ballo tra la donna e il Tamburmaggiore nell'osteria (scena dodicesima), atto scatenante la gelosia-follia di Woyzeck. La costruzione della scena è esempio di ciò che Bartolucci definisce «approssimazioni sceniche, vere e proprie trascrizioni in chiave di scrittura scenica, con una contemporaneità già esemplare in quanto veneta da apporti critici evidenti e sorprendenti»¹⁷⁶. Ed inoltre chiarisce la direzione in cui questo spettacolo, nell'intenzione del regista, voleva porsi nei confronti di un pubblico, che già agli Infernotti, per non parlare poi della versione del 1973-74, acquisirà sempre maggiore centralità. Conclude Quadri:

Uno dei momenti più alti dello spettacolo è raggiunto proprio grazie al semplice movimento, sfruttando il luogo-scena come mai avevo visto fare prima; alla fine di uno dei più lunghi intervalli, più che mai dominato dagli ossessivi rumori laceranti di Phettemplace, invece di rientrare nell'opera di Büchner attraverso il solito cambio di luci, il palcoscenico nudo rimane semibuio, rotto però dallo squarcio luminoso dell'apertura di una porta scorrevole sul fondo; e allora, mentre Graziosi-Woyzeck misura in un incubo circolare le tavole sceniche, attraverso le porte si vedono passare avvinghiati Maria e il Tamburmaggiore; le musiche di Phettemplace si sono fatte carezzevoli e quasi ritmiche, e lo spettatore e Woyzeck, avvolti nella stessa oscurità, assistono insieme e contemporaneamente al tradimento, che avviene al di fuori del luogo-teatro che li unisce. È un momento folgorante di rottura dell'oggettività dello spettacolo; ma proprio un confronto istantaneo e folgorante di questo tipo, subito ribaltato dalla riconquista delle misure originarie, aiuta anche il pubblico a trovare (?) una esatta prospettiva tra i personaggi e tra se stesso e l'opera¹⁷⁷.

4.3 Woyzeck “tre”: La Prova del Woyzeck agli Infernotti

Lunedì 17 marzo 1969 la Compagnia del Granteatro presenta la sua nuova versione non del *Woyzeck*, ma della *Prova del Woyzeck* alla Sala Infernotti, spazio di Palazzo Carignano e sede dell'Unione culturale di Torino, cui presidente era in quegli anni Edoardo Fadini. Il programma prevede recite, o *prove*, fino al 5 aprile.

Decimata dalle diserzioni e costretta a lasciare il Gobetti, la compagnia si è ora arroccata in un ampio sotterraneo di Palazzo Carignano. È il teatro degli Infernotti, una sala che l'Unione culturale e il Comune stanno allestendo da parecchio tempo. Ancora incompleta, essa tuttavia già si presta, proprio per la sua provvisoria siste-

¹⁷⁶ Giuseppe Bartolucci, *Crudeltà e candore del «Woyzeck»*, in Giuseppe Bartolucci, *La politica del nuovo*, cit., pp. 102-103.

¹⁷⁷ Franco Quadri, *Neo-espressionismo uno e due*, cit., p. 40.

mazione, all'embrionale rappresentazione che, stavolta anche con l'aiuto dello Stabile, questi giovani attori ogni sera propongono¹⁷⁸.

Aiuto, quello dello Stabile, profuso per motivazioni in equilibrio tra la simpatia disinteressata e il riconoscimento di una comune visione sperimentale, che appare evidente se si svela il nome del direttore del tempo, Giuseppe Bartolucci, le cui teorizzazioni ben si sposavano con il lavoro di realizzazione *in fieri*, di scrittura scenica, che nello spettacolo il critico individua.

Reduci, dunque, dalle serate del 26 e 27 febbraio che segnano un banco di prova molto impegnativo per una compagnia decimata, per non deludere fiducia e aspettative, i giovani attori guidati da Cecchi affrontano la nuova sfida prendendo le mosse dal lavoro embrionale della *Prova* per produrne una versione più completa: *La Prova del Woyzeck agli Infernotti*. Il lavoro parte dalle dieci scene già montate e si sviluppa attraverso un processo graduale di aggiunte e cambiamenti che segnano la caratteristica principale di questa operazione: quella di costituirsi e strutturarsi come uno "spettacolo *in progress*". La definizione di *work in progress* infatti non coglie nel segno, rimandando sì all'apertura, al processo, ma mantenendo un certo riferimento all'approssimazione, all'abbozzo. Nel caso del Granteatro invece lo spettacolo c'è fin dalla prima del Gobetti; c'è il pubblico. Tuttavia le recite costituiscono spazi di prova e di invenzione, spazi creativi in quanto specifici momenti di azione teatrale regolati dalle tensioni tra la scena e il pubblico e da un ritmo di fondo dettato dal trovarsi nella situazione più stimolante per un attore, lo "stato di rappresentazione", con un'accezione quasi da sacra rappresentazione, una «*via crucis* laica», come ebbe a notare la critica.

Il Granteatro aveva già varato tra diverse e ben note difficoltà una *Prova del Woyzeck* per il Gobetti, ora presenta il testo praticamente completo: mancano un paio di scene ma il dramma del soldato Woyzeck, della sua «alienazione» profonda di umiliato e sfruttato si segue con chiarezza nei suoi sviluppi, attraverso i vari quadri che la regia ha voluto nettamente staccati uno dall'altro, con pause di luce e movimenti a vista, quasi stazioni esemplari di una *via crucis* laica che progredisce inesorabilmente verso lo scacco¹⁷⁹.

Anzitutto allora ciò che cambia è lo spazio, il numero dei quadri e gli interpreti; il registro stilistico rimane fedele alla visione originaria ma affina i contorni e calibra le gradazioni. Interpreti di questa seconda versione sono solo sei attori: Carlo Cecchi, Paolo Graziosi, Angelica Ippolito, Sergio Tramonti, John Phettemplace e Toni Bertorelli. Quest'ultimo, attore che farà per lungo tempo parte dell'*ensemble* guidato da Cecchi, venne reclutato per l'occasione; racconta Bertorelli¹⁸⁰ che, avendo saputo della mancanza d'attori dopo le vicissitudini del Gobetti e avendo sentito

¹⁷⁸ Alberto Blandi, *Rinascere nel sotterraneo il "Woyzeck" con Graziosi*, in «La Stampa», Torino, 30 marzo 1969.

¹⁷⁹ Guglielmo Braghi, *Ritorna "Woyzeck" a Torino nell'allestimento completo*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 20 marzo 1969.

¹⁸⁰ Cfr. Gianni Manzella, *Teatro: una faccenda di attori. Conversazione con Toni Bertorelli*, in «La porta aperta», n. 13, gennaio-febbraio 2001.

parlare del metodo di lavoro “sperimentale” della giovane compagnia, si presentò all’Unione culturale offrendo il suo aiuto.

Dunque siamo in presenza di una compagnia composita che nel cerchio ristretto di sei componenti-interpreti annovera, contestualmente, il regista, il curatore delle musiche, lo scenografo e costumista. Proprio Sergio Tramonti (Andres, scenografo e costumista) si ritrova costretto agli Infernotti a dover fare i conti con uno spazio diverso, stravolto. Lo spettacolo si libera ancora di più da imbrigliamenti logistici e si adatta al nuovo spazio: vi combacia e si lascia modificare dalla nuova architettura. Inizialmente la scena era composta da una pedana centrale con gli spettatori disposti su gradoni di panche ai lati di essa, pian piano lo spazio scenico si espande:

I primi giorni hanno recitato sulla grande pedana al centro della sala. Poi l’ambiente gli ha ispirati, si sono accorti delle possibilità che esso offriva e sono dilagati un po’ dappertutto. Alcune scene si svolgono ancora sulla pedana, o intorno ad essa, ma altre sui rialzi, destinati a palcoscenico, che delimitano ai due lati il sotterraneo, o in certe nicchie che si aprono su un lato, o nel corridoio che corre lungo il lato opposto ed è diviso dalla sala da una serie di arcate, o addirittura in mezzo agli spettatori seduti sulle famose panchette di *Orgia*, e costretti di tanto in tanto ad allungare il collo o a cambiare di posto per seguire gli interpreti nel loro vagabondaggio¹⁸¹.

È il regista stesso a fare riferimento al valore di stimolo che quello spazio¹⁸², ancora in fase di restauro, ebbe sullo spettacolo:

La sala degli Infernotti ci ha poi stimolato a trovare quelle soluzioni sceniche che ci premevano: le prime due sere abbiamo presentato lo spettacolo su una pedana, con gli spettatori ai lati, un palcoscenico centrale semplicemente. Nella terza serata si è mossa l’azione dappertutto nella sala, sulla pedana, sulle due piattaforme che la limitano ai lati estremi, nei corridoi. Qui il pubblico ha dovuto seguirci¹⁸³.

Cecchi inoltre riconosce allo spazio, e alla capacità che attraverso esso lo spettacolo ha avuto di rarefarsi e apprendersi, il merito di aver portato a risoluzione tensioni e conflitti che aleggiavano su attori e messinscena, causando ripensamenti atti a modificare non solo lo spazio scenico. Al variare dello spazio variano, infatti, anche le esigenze sonore: una variazione sostanziale rispetto alla *Prova* del Gobetti in cui dominava la partitura musicale – fortemente emozionale, musica concreta (rumori e materiale elettronico) creata da Phettemplace – è costituita dal suo radicale ripensamento:

¹⁸¹ Alberto Blandi, *Rinascite nel sotterraneo il “Woyzeck” con Graziosi*, cit.

¹⁸² Il nuovo spazio degli Infernotti incide dunque sulla messinscena e, in alcuni momenti, rende necessario il movimento del pubblico. Gli spettatori sono costretti a spostarsi per seguire gli attori che utilizzano ora tutta la sala. È importante notare che sperimentazioni simili venivano condotte contemporaneamente a Prato, e poi per le piazze italiane, da Luca Ronconi nel suo *Orlando Furioso*, spettacolo-mito caratterizzato da dinamismo e simultaneità che debutta proprio nel 1969.

¹⁸³ Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, cit., p. 383.

John aveva creato un materiale elettronico che si rapportava continuamente al testo. [...] Questo materiale, tuttavia, è stato ritenuto «datato», inusabile dopo che lo spettacolo si è sviluppato in vari luoghi, secondo vari livelli d'azione e di interpretazione. John ha deciso di togliere la musica e adesso stiamo pensando a come proporne un nuovo inserimento, con altro materiale, ovviamente¹⁸⁴.

La scrittura dello spettacolo muta nel corso delle recite successive: questo particolare tipo di movimento, spaziale ma soprattutto strutturale, su cui lo spettacolo si costituisce è indice di una forma artistica e di un modo di produzione insolito e afferente alle caratteristiche del Nuovo, codificate nello stesso lasso di tempo da Bartolucci e dagli altri critici sensibili alle dinamiche del Nuovo Teatro.

Il carattere non-finito della messinscena, le continue modifiche e il fatto che il pubblico stesso, da una sera e all'altra, o nel corso della stessa recita potesse rendersi conto dei meccanismi di creazione-costruzione solitamente celati nello spazio protetto delle prove, furono le cause alla base del principale motivo d'attrazione della *Prova del Woyzeck agli Infernotti*: il senso di realtà che lo spettacolo esibiva. Senso di realtà che si articola su più livelli: sottolineatura della realtà del mondo di Büchner, che per la stesura di questo testo si era in fondo basato su fonti documentarie, e il suo intento di incidere sulla propria contemporaneità; salvaguardia del valore di autenticità – realtà dell'azione scenica e senso di vita che il teatro come arte vivente doveva esprimere –, e intento fortemente polemico del Granteatro nei confronti del teatro di finzione contro il quale dichiaratamente si schierava. Dice Quadri:

Büchner non ha finito il suo *Woyzeck*, e neppure gli interpreti del gruppo Il Granteatro il loro spettacolo, che è andato in scena (dopo due mesi e mezzo di prova) ancora provvisorio. Carlo Cecchi ha dunque montato *Woyzeck* come una prova i cui salti di luce separano le lunghe pause (con gli attori che preparano gli oggetti in scena e i loro personaggi) dai quadri della tragedia vera e propria. Ogni scena brucia così con estrema violenza come fatto a sé stante; questo autogenerarsi di ogni singolo quadro da se stesso e dalla carica esasperata dei personaggi (e non da idee preconcepite) dà allo spettatore la sensazione di partecipare alla costruzione della tragedia¹⁸⁵.

Si è già detto del meccanismo di autogenesi dei quadri e del particolare valore che acquisiscono le lunghe pause e gli intervalli come “cristallizzatori di senso”, queste soluzioni sono mantenute nell'edizione degli Infernotti mentre acquisisce centralità la figura dell'attore: non essendoci una linea di regia pre-impostata, delle «idee preconcepite» (caratteristica costante nel lavoro di Cecchi), la *performance* attoriale la fa da padrone. A proposito degli attori Bartolucci commenta:

Infatti ciò che conta, non è tanto questo muoversi da un angolo all'altro della sala, quanto questo loro imprimersi come «ombre» infernali, su un tracciato di candore e di gentilezza sotterranee, a salvaguardia della «realtà» del mondo di Büchner [...]

¹⁸⁴ Ivi, p. 384.

¹⁸⁵ Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, Milano, Il Formichiere, 1980 (2 voll.), p. 92.

Sono questi «momenti» crudeli, di un'efficacia non estetica e non moralistica, in quanto affidati soltanto alla realizzazione di un movimento¹⁸⁶.

L'interpretazione attoriale, la carica di realtà che essa veicola, sembra essere sfruttata come mezzo di evidenziazione dai personaggi che abitano la scena come «ombre infernali». Le ombre, non apparentemente mediate da idee preconcepite, ma rispondenti semmai alla rete di rapporti che la struttura teatrale impone (attore-personaggio, personaggio-personaggio, personaggio-pubblico) creavano «momenti crudeli». I personaggi, in cortocircuito rispetto al paradigma fortemente antillusionistico dell'allestimento – o forse proprio per questo –, si presentavano allo spettatore non mediati, autentici, reali attraverso gli attori e attraverso le vicende subite-agite dai personaggi; sensazione questa acuita dall'estrema vicinanza tra attore e spettatore.

Quell'andirivieni allora è un po' simile all'itinerario di chi insegue se stesso e i propri fantasmi ideologici e morali e non li trova, o meglio se li rinviene ognora alle spalle, di modo che le ombre degli attori si attanagliano alle ombre dei personaggi, e tutt'assieme avvolgono le ombre degli spettatori vaganti, in una complicità fatta di attenzione reciproca e di consapevolezza rinviata, senza alcuna forma di persuasione o alcuna intenzione di insegnamento¹⁸⁷.

Il campo semantico adottato da Bartolucci stimola due considerazioni ulteriori. La prima è relativa alla sostanza dell'operazione che lo spettacolo “formalizza”: inseguimento, trovare, attenzione, consapevolezza, sono sostantivi o verbi che rimandano al processo di “ricerca”; la compagnia mette allora in scena il proprio metodo di ricerca teatrale sul corpo di un classico, in questo caso la drammaturgia di Büchner, «senza alcuna forma di persuasione o alcuna intenzione di insegnamento»¹⁸⁸. Mettersi alla prova, attraverso tentativi ripetuti e suscettibili di variazioni, questo è il *Woyzeck* del Granteatro sia nella fase torinese che poi durante la *tournée*.

Resta il fatto, comunque, che questo *Woyzeck* è una rappresentazione affatto particolare: il Granteatro ha voluto proporla al pubblico ancora nel suo farsi sera dopo sera, mentre «si scrive» spettacolo dopo spettacolo. Il segno positivo dell'esperimento si riferisce soprattutto al contributo alla discussione che esso – con i suoi limiti e le sue insoddisfazioni – porta nella ricerca teatrale di oggi¹⁸⁹.

Su limiti e insoddisfazioni torneremo a breve, intanto la seconda considerazione, cui rimandano i termini crudeltà e ombre, e, in opposizione, il riferimento a una certa volontà antillusionistica manifestata anche attraverso la recitazione e la struttura per quadri, ci riporta ad affrontare la questione interpretativa. Interpretazione generale del regista e degli attori in relazione al testo dell'autore: “la lettura” e la recitazione. Ad entrare in campo sono le teorie che negli anni Sessanta le compagnie

¹⁸⁶ Giuseppe Bartolucci, *Crudeltà e candore del «Woyzeck»*, cit., pp. 103-104.

¹⁸⁷ Ivi, p. 104.

¹⁸⁸ Guglielmo Braghi, *Ritorna “Woyzeck” a Torino nell'allestimento completo*, cit.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

sperimentali tendevano a esperire nel lavoro di scena, da un lato Brecht e il teatro didattico (intriso di materialismo storico), dall'altro Artaud e il teatro della crudeltà.

Ritornando sul testo di Büchner, aperto, visionario, contraddittorio, di denuncia, Goffredo Fofi¹⁹⁰ sottolinea come tali caratteristiche resero il *Woyzeck* terreno fertile per sperimentazioni pratiche. Carlo Cecchi trascina allora la compagnia nel suo personale programma di ricerca teatrale che parte, dopo un nuovo adattamento testuale, dalla scelta di un'interpretazione dialettica del testo; lo aveva già notato Fadini a proposito della *Prova* del 27 febbraio e il nuovo adattamento spinge sullo stesso pedale:

Tra le varie interpretazioni possibili mi pare che la compagnia, e soprattutto Carlo Cecchi, che doveva firmare la regia del lavoro, abbia scelto la più rigorosa e difficile. Un'interpretazione rigorosamente dialettica, che del testo di Büchner tende a darci l'integrale visione didascalica (il dramma è ricavato da un autentico fatto di cronaca dell'epoca) e nel frattempo tutte le tensioni di quel «teatro d'azione» che l'autore, agitatore di professione, ricreava con geniale premonizione delle direttrici sulle quali doveva muoversi il teatro rivoluzionario del Novecento¹⁹¹.

Direttrici che ci interessa problematizzare sono appunto la linea brechtiana e quella artaudiana che l'interpretazione registico-attoriale mescola a partire da due concetti chiave del testo: la delineazione di contrapposizioni e conflitti (che pertengono all'universo brechtiano e all'assunto per il quale il conflitto deve essere concretamente esplicitato attraverso i meccanismi della scena); l'affannosa e tragica ricerca di unità da parte di Woyzeck (esempio di incisione artaudiana nel tessuto dell'opera e sulla pelle del protagonista). La contrapposizione è netta ed è quella vigente tra il mondo di Woyzeck, di Maria, di Andres e del bambino e il mondo del potere (economico, militare e culturale) che li schiaccia. In una rete di relazioni chirurgiche, è la "contrapposizione", storico-sociale oltre che narrativa, a determinare l'impossibile ricostituzione dell'unità. "Unità" che dovrebbe ricomporre la coscienza dilaniata del proletario, che aspira al naturale bisogno di serenità e, forse, ad un più giusto trattamento sociale, anticipando troppo i tempi.

È chiaro che insistendo sul primo aspetto (il conflitto evidente, esterno) ci si avvicina a una lettura brechtiana (marxista) del *Woyzeck*; e che insistendo sul secondo, chiudendolo, nell'apparente dilatazione, alla tragica dilacerazione secondo dettami metafisici eternizzanti l'umana condizione ci si avvicina a una lettura artaudiana¹⁹².

Per il *Woyzeck* "numero tre" Carlo Cecchi e John Phettemplace operano una revisione ulteriore sulla traduzione e sull'adattamento del testo, incidendo con maggiore consapevolezza sull'alternanza dei registri linguistici e intensificando le

¹⁹⁰ Cfr. Goffredo Fofi, *Il Woyzeck di Carlo Cecchi*, cit., pp. 57-59.

¹⁹¹ Edoardo Fadini, *La "Prova del Woyzeck" presentata al Gobetti*, in «L'Unità», Torino, 28 febbraio 1969.

¹⁹² Goffredo Fofi, *Il Woyzeck di Carlo Cecchi*, cit., p. 58.

inflessioni dialettali di alcuni personaggi; ancora una volta è Woyzeck/Graziosi a recuperare il livello popolare di questa tragedia epica¹⁹³.

Tale scelta risulta fortunata e molto apprezzata, per esempio Rietmann, che vede lo spettacolo in *tournée*, al circolo Calamandrei di Savona il 18 aprile, sottolinea l'efficacia della paralinguistica di Woyzeck/Graziosi «deliberatamente sporcata di cadenze vernacole»¹⁹⁴, ma, contestualmente, registra una lunga serie di «crepacci» di ordine testuale che si riferiscono alle scelte registiche in materia di tagli sul corpo del *Woyzeck*.

Non avendo a disposizione il copione di scena – presente invece per l'edizione del 1973-'74 – le indicazioni di Rietmann risultano particolarmente preziose. Esse permettono infatti di avere un'idea più precisa su ciò che realmente gli attori proponevano. Dice il critico:

Poi si spalancano i crepacci: e sono tali da inghiottire tutta la buona volontà. D'accordo che la compagnia è piccola, ma con qualche accorgimento si possono evitare le amputazioni che rendono il testo meno significativo, se non addirittura oscuro. [...] E veniamo ai filtri ideologici...¹⁹⁵

I crepacci e le amputazioni¹⁹⁶ riscontrate sono di due tipi: tagli di azioni che determinano incomprensioni rispetto alla struttura generale del testo e tagli di battute volti a modificare il pensiero büchneriano di fondo, sono quest'ultimi ad essere considerati alla stregua di filtri ideologici. Della prima tipologia fanno parte: taglio, nella scena quattro e cinque, dei riferimenti relativi all'animalità dell'uomo in opposizione all'umanità dell'animale (satira sostenuta dal padrone della baracca e dal saltimbanco in relazione alla scimmia e al cavallo); taglio delle insinuazioni del Capitano che vuol infondere in Woyzeck il sospetto del tradimento di Maria (scena nove); viene inoltre eliminata la scena sedici, quella del brutale pestaggio di Woyzeck da parte del Tamburmaggiore, azione determinante in quanto correlata alla successiva decisione del soldato di recarsi dal rigattiere a comprare il coltello in preda al delirio.

Veniamo poi ai filtri ideologici. Essi si riferiscono all'eliminazione totale di personaggi come gli artigiani o la vecchia; i primi discutono, con estrema razionalità, sul senso della vita e dell'economia regolata da nessi causa-effetto, la vecchia è

¹⁹³ «Le prove all'Unione culturale sono cominciate dall'inizio, ritornando anche sulla traduzione e sulla questione del dialetto. La traduzione è stata fatta da me e John Pattemplace, tenendo presenti i problemi dell'attore, adattandola a questi problemi e non fermanoci su certe pedanterie letterarie che avevano le altre traduzioni già fatte, anche se ottime. Con Graziosi si è rivista la questione del dialetto, quella lingua tipica di Woyzeck che Büchner aveva trovato usando l'assiano e che noi avevamo portato in romagnolo. In un primo tempo s'era pensato a un *Woyzeck* tutto in dialetto, poi abbiamo trovato un tono dialettale per la lingua italiana del protagonista»; Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, cit. p. 383

¹⁹⁴ C. M. Rietmann, *In un dancing savonese si recita Georg Büchner*, in «Il Secolo XIX», Savona, 19 aprile 1969.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Parlando di «crepacci e amputazioni» si fa riferimento alla cronaca di Rietmann della nota precedente.

personaggio fondamentale in quanto a lei è affidata la favola della nonna (scena venti):

La fiaba della nonna contiene il tono amaro della delusione, che è il succo dell'opera. [...] È una genialissima citazione di apologo medievale, usata da Büchner con lo stesso umore che un secolo dopo Berthold Brecht avrebbe messo nelle sue canzoni-moralità¹⁹⁷.

La giustificazione addotta dalla compagna a proposito di questi spericolati tagli è di ordine logistico ed è legata al numero degli attori. Nel *Woyzeck* "numero quattro" molti di questi pezzi verranno reintegrati e ciò ci porta a sospettare che anche i crepacci individuati da Rietmann facessero parte di quei «limiti e insoddisfazioni» su cui torneremo.

Tuttavia il nuovo adattamento, dichiarate amputazioni e filtri, pare funzionale a meglio delineare il movimento dello spettacolo – a spirale diceva il regista¹⁹⁸ – che parte da un esterno regolato dal conflitto, dalla dialettica straniante e si dirige verso l'intimo dell'introspezione crudele sulla recitazione; lo spettacolo non alterna momenti di distacco a scene immedesimate ma gioca su diverse gradazioni di verità e di finzione. Tenendo presente il movimento della spirale, autoprodotta e autodeterminata, è come se tra gli estremi di essa (inizio e fine della rappresentazione) si tendesse un doppio canale con direzione di moto opposta: il testo, la vita degli attori. Su quei perni si avvolge e svolge lo spettacolo e si struttura la recitazione: quando i canali si incontrano ecco Artaud, quando si distanziano interviene il processo dialettico-didattico di Brecht. Continua Fofi:

L'esplicitazione del conflitto, l'accentuazione estrema sul conflitto che divide Woyzeck il proletario dai manichini del potere, è così la chiave del conflitto che divide Woyzeck da Woyzeck, che impedisce alla sua coscienza di diventare ragione e lo spinge nella follia e nel delitto. La ricerca dell'unità della propria coscienza che Woyzeck può solo intravedere attraverso le sue istanze originarie e primigenie (la natura) non si pone in Woyzeck perché egli non ne ha la possibilità storica, sulla strada della rivolta, cioè dell'aggressione verso chi quell'unità e quella coscienza gli nega, ma solo su quella, ah! classica, dell'aggressione contro se stesso¹⁹⁹.

Autodistruzione che si risolve poi nell'aggressione e nella prevaricazione sui membri della sua stessa classe, sui più deboli (assassinio di Maria). Nel passaggio dal Gobetti agli Infernotti, forse per via della diversa conformazione dello spazio che stimola gli attori, si registra un inasprimento del riferimento artaudiano, dello scavo crudele nelle zone più oscure della messinscena: sia nella scelta dei quadri sui quali insistere che sull'interpretazione degli attori. *Il Woyzeck* "numero quattro", quello degli anni Settanta, porterà fino alle estreme conseguenze proprio questo percorso, recuperando però l'elemento sociale che qui invece appare travolto dai risvolti allucinatori e strazianti della follia del protagonista. Dice Bartolucci:

¹⁹⁷ C. M. Rietmann, *In un dancing savonese si recita Georg Büchner*, cit.

¹⁹⁸ Cfr. Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, cit., p. 378.

¹⁹⁹ Goffredo Fofi, *Il Woyzeck di Carlo Cecchi*, cit., p. 58.

Riveduto in altra sede, agli Infernotti, questo *Woyzeck* acquista una maggiore crudeltà, e ciò avviene mediante una distribuzione di spazi drammaturgici a prima vista indisponente. [...] La crudeltà peraltro appartiene ancora una volta alla stridula forma di voce del Cecchi, allo sguardo astratto e candido del giovane Graziosi, alla figura slanciata e indifesa della Ippolito, e questi tre interpreti hanno preso coraggio e si sono affinati di settimana in settimana cominciando a intendersi fisicamente e a farsi portavoce di materialità²⁰⁰.

Merito di questo risultato appare essere, dunque, il lavoro degli attori che attraverso la loro *performance*, affinata nel tempo delle prove e delle recite, veicolano verità e materialità; prestazione, la loro, che risulta adesso più matura, pur lasciando ancora margini relativi a “limiti e insoddisfazioni”. I dubbi si concentrano ancora una volta sulle interpretazioni di Carlo Cecchi e di Paolo Graziosi, l’insoddisfazione non si riferisce tanto ai singoli attori, quanto all’efficacia del contrasto interpretativo vigente tra lo stile dell’uno in rapporto a quello dell’altro.

Questo contrasto, ovviamente voluto, risulta essere, dalla maggior parte delle recensioni sullo spettacolo, non sostenuto o non reso fino in fondo. Si procederà dunque all’esame delle critiche negative, valutandone il cospicuo numero come indice di un’effettiva falla del sistema-spettacolo; tuttavia, a questa ricognizione farà da contraltare il riferimento ad un breve saggio di Bartolucci dal quale risulta evidente la complessità dell’operazione scenica del Granteatro, il suo profilo elitario e la difficoltà effettiva di una visione organica e soddisfacente dello spettatore non equipaggiato delle giuste competenze. La scelta di una contrapposizione dialettica tra i personaggi di Cecchi e quello di Graziosi viene mantenuta anche in questa versione, non si tornerà dunque sui meccanismi attoriali che la regolano, tentando di risolvere le incertezze; ad avvalorare quel sentimento di “non riuscito” sono le parole dello stesso regista a proposito della mancata fusione tra i due registri interpretanti, raggelato il proprio, di un naturalismo esasperato l’altro:

All’inizio questa fusione mancava. Graziosi ha dovuto fare un lavoro estremamente duro. Si trattava di arrivare non ad una imitazione naturalistica, ma, attraverso il massimo di carica, ad una imitazione alienata. La freddezza del dottore era più facile da ottenere, ma anch’essa andava portata ad una calibratura tale da far scaturire appunto l’imitazione alienata di Graziosi. Questa calibratura è stata trovata, per ora, (alla quarta replica nella sala degli Infernotti), soltanto in alcuni momenti, è un lavoro ancora da portare avanti²⁰¹.

L’intervista, ripubblicata da Franco Quadri in *L’avanguardia teatrale*, era apparsa nel numero di «Sipario» dell’aprile del 1969 con firma di Guido Boursier²⁰². Dice Cecchi che si trattava della quarta replica agli Infernotti, quella del 19 marzo; della replica successiva, quella del 20 marzo, proponiamo un resoconto in linea – dal punto di vista di chi osserva ma non partecipa alla scrittura spettacolare –

²⁰⁰ Giuseppe Bartolucci, *Crudeltà e candore del «Woyzeck»*, cit., p. 103.

²⁰¹ Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, cit., pp. 383-384.

²⁰² Guido Boursier, *Un confronto sul piano dell’oggettività*, in «Sipario», n. 276, aprile 1969.

con ciò che ha dichiarato il regista stesso. Poste le intenzioni dei due interpreti e colto il rapporto dialettico e il contrasto che essi mirano a sostenere, Braghi scrive:

Si sente, per adesso, questo interessante e fondamentale contrasto di fondo, ma il rapporto dialettico non è ancora compiutamente risolto: Graziosi alterna a scatti felici un tono quasi dimesso, perfino crepuscolare talvolta; non sembra aver trovato ancora quella chiara dimensione di rabbia e paura su cui confrontare gli altri personaggi e il resto della vicenda. Ci si muove insomma su due piani che non trovano il punto di fusione, lo scontro illuminante²⁰³.

O, come diceva Cecchi, lo si trova solo a tratti. Si discute di recitazione come si farebbe a proposito di una formula chimica, di un elemento di cui si fatica a trovare il punto di fusione. Ciò fa la bellezza e l'elitarità di uno spettacolo basato su una recitazione, si potrebbe azzardare, alchemica. Il rischio è quello di girare intorno alla calibratura senza trovarla. Blandi assiste allo spettacolo la sera del 29 marzo, a questa data lo spettacolo dovrebbe essere già rodato, invece il critico, riportando le caratteristiche dei singoli registri stilistici e cogliendo l'intenzione oppositiva, si trova a scrivere:

Ma, tranne che nei primi episodi, si direbbe che il tormento del protagonista sia del tutto interiore (e sembra confermarlo la lamentosa modulazione elettronica che sottolinea i suoi deliri). Ed è proprio la mancata compenetrazione tra i due piani, quello realistico-sociale e quello psicologico-fantastico, che costituisce il difetto più grosso di uno spettacolo in cui si prodiga valorosamente anche Angelica Ippolito²⁰⁴.

La gestione dei due piani, realistico-sociale e psichico-fantastico, derivante dal contrasto tra i registri recitativi degli attori costituisce per essi, e soprattutto per il Woyzeck di Graziosi impegnato in una gamma più stratificata di espressioni emotive, una prova ardua e molto seria, che mette in gioco per tutto il tempo della rappresentazione uno sforzo di concentrazione e di introspezione non comune. Inutile fermare un tono, o bloccare un'azione, le variabili che subentrano devano essere calibrate *in primis* tra i due attori sera dopo sera, e poi con la temperatura della sala: da qui, seppure nell'imperfezione del prodotto, scaturisce il senso di verità dell'operazione, del processo.

Una parentesi va aperta sulla questione sonora: Blandi parla di «lamentosa modulazione elettronica» che accompagna i deliri di Graziosi. È probabile dunque che il codice musicale, inizialmente eliminato, sia stato poi reintrodotta come supporto alla performance di Woyzeck. Giuseppe Bartolucci pare non avere dubbi sul merito di un lavoro di ricerca così rischioso per una compagnia tanto giovane e, in fondo, inesperta e ne elogia (ma lo aveva fatto anche Quadri) i risultati in particolare in un articolo, molto denso di letture psicanalitiche, sociologiche e filosofiche, dedicato al *Woyzeck* del Granteatro e pubblicato nel volume ironicamente intitolato *Il vuoto teatrale. Passatempo prima della rovina*, del 1971. Il cuore del discorso si concentra sull'analisi di una recitazione autentica costruita attraverso un fitto dialo-

²⁰³ Guglielmo Braghi, *Ritorna "Woyzeck" a Torino nell'allestimento completo*, cit.

²⁰⁴ Alberto Blandi, *Rinasce nel sotterraneo il "Woyzeck" con Graziosi*, cit.

go tra “corporeità” e “impulsi psichici” e che porta alla delineazione di un movimento di “frantumazione dell’io” e di “ricomposizione dell’io”.

Nel Granteatro di Paolo Graziosi e di Carlo Cecchi mi pare che ci sia qualcosa di più e di diverso: ossia non c’è soltanto la nozione di corporeità come incanalatrice e portatrice di impulsi psichici, ma ci sono anche impulsi psichici incanalatori e portatori di elementi di corporeità [...]; certamente l’operatività di Graziosi e di Cecchi nel *Woyzeck* è di una esemplare coincidenza di frantumazione dell’io da una parte a livello di vita e poi di una ricomposizione dell’io a livello di linguaggio drammaturgico²⁰⁵.

Il primo punto da sottolineare è dunque l’estrema centralità del corpo dell’attore, elemento vivo e portatore di verità all’interno della finzione scenica. I due attori pervengono ad un grado talmente alto di concentrazione, che è mentale prima che fisica, tale da determinare, per riflesso, un’azione, un’interpretazione autentica. Come un filo teso sensibile alle scariche elettriche o un arto rilassato toccato dal martelletto del medico, il corpo di questi attori è stimolato da impulsi psichici autoprodotti o derivanti dall’ambiente generale, di cui fa parte lo spazio, il pubblico e, *in primis*, il testo.

Proprio le caratteristiche della *pièce* di Büchner, secondo Bartolucci, lo rendono suscettibile a questa sperimentazione; di natura rivoluzionaria, composto di frantumazione e derisione, esso si lascia risolvere da un’altra frantumazione e da un’altra derisione che sono di ordine scenico. Se l’io dell’attore permette alla carica emozionale fortissima del testo di lasciarsi frantumare (dissociazioni, contrasti, allucinazioni) dall’altra la derisione si manifesta come ricomposizione dell’unità attraverso il linguaggio drammaturgico. Tale ricomposizione è di tipo artigianale in quanto si verifica nella comunicazione reale tra il corpo di un attore e quello di un altro attore, ancora una volta nel “rapporto”, o nel contraddittorio tentativo di stabilirlo mantenendo lo spettacolo ad uno stato permanente di *prova*.

Tutta questa contraddizione è vissuta da loro a livello di esercizio, di prova, con una contaminazione di rapporti di vita e di prolungamento di linguaggio büchneriano che è allacciamento corporeo-immaginario in crisi di se stesso, delle sue componenti di esistenza e delle sue costanti stilistiche. Di qui quell’ardore candido, quella penetrazione ambigua, quella triste felicità di ricongiungimento, nel momento in cui ci si impossessa del fuoco del linguaggio büchneriano e lo si intride della propria dimensione dell’esistenza, aspirando a una ricostruzione di anima e corpo²⁰⁶.

Un lavoro sperimentale, senza dubbio faticoso, difficile da portare avanti da parte di una compagnia che purtuttavia deve badare al risultato, ma nel contempo difficile da comprendere da parte di un pubblico al quale ci si rivolge con speranza, un pubblico che il Granteatro nei suoi “anni d’oro” cerca e vuole coinvolgere. Bartolucci conclude:

²⁰⁵ Giuseppe Bartolucci, *Il vuoto teatrale. Passatempo prima della rovina*, Padova, Marsilio, 1971, p. 155.

²⁰⁶ Ivi, p. 156.

Qui si vuole dire, sempre a proposito del Granteatro, che è la prima volta a livello sperimentale che la dimensione dell'esistenza intesa come consapevolezza della frantumazione dell'io e come tensione di comunicazione tra corpo e corpo per la risoluzione di questa frantumazione appaia, nel corso di una ricerca dolorosamente compiuta nelle "prove-quadri" di una rappresentazione, dove sono in gioco la globalità dell'esistenza da un lato degli interpreti e dall'altro è in gioco un linguaggio drammaturgico globalmente²⁰⁷.

A livello di sperimentazione questo *Woyzeck* rimane certamente, in accordo con l'entusiasmo del critico, una pietra miliare di quel lavoro artigianale e autentico auspicato dai sostenitori del Nuovo, con le sue caratteristiche però fortemente incentrate sul protagonista e autoreferenziali. Questi aspetti non soddisfano gli obiettivi del regista. Carlo Cecchi, fino alla stagione 1973-74, considererà lo spettacolo una questione aperta, non pienamente risolta. Rimangono inevase le domande che l'attore-regista fiorentino si era fatto all'inizio del progetto e non soddisfacente il dialogo che la compagnia cercava di stimolare con un pubblico. Quest'ultimo, costituito da un gruppo ristretto, aveva per l'occasione seguito la compagnia dal Gobetti all'Unione culturale, partecipando a dibattiti e discussioni sul testo. Cecchi è stimolato da questa apertura e sente la necessità di renderla più significativa, di mettere tale rapporto ulteriore nelle condizioni di creare «ricaricamenti reciproci»²⁰⁸. Conclusa l'esperienza all'Unione culturale la coltivazione della relazione tra pubblico e compagnia è definita «un rapporto appena iniziato»²⁰⁹, comincia la ricerca di un proprio pubblico, un pubblico che l'attore identifica come pubblico di classe.

4.4 *Woyzeck* “quattro”: il decentramento teatrale torinese

Un senso di incompiutezza aleggia sul *Woyzeck* del Granteatro: il lavoro verrà ripreso *ab initio* nella stagione 1973-'74, ripartendo proprio dalle riflessioni rimaste in sospeso nel 1969 e dal «rapporto appena iniziato» che la compagnia stava instaurando con il pubblico. Queste le domande inevase:

Il problema principale è quello della recitazione. Da una recitazione mistificata e mistificante come passare a un gioco reale? [...] E ancora, il dialetto. Come fare esplodere il castello linguistico decretato dal fascismo come lingua del teatro italiano [...]? Un dialetto che deve esprimere il livello linguistico di una tragedia, non le macchiette del ciclo del teatro dialettale alla tv. Come modificare insomma il rapporto fra un attore e il suo personaggio in rapporto a un altro attore e al suo perso-

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, cit., pp. 384-385.

²⁰⁹ *Ibidem*.

naggio in modo che l'attore intuisca la libertà del suo movimento e dello spazio che si crea?²¹⁰

L'esperienza del 1969 non riesce dunque a dare risposta a queste domande che in fondo determineranno "la politica", o la *mission*, della compagnia la quale, tra questo e il quarto *Woyzeck*, perviene al suo stadio di maturità. Tra il 1969 e il 1973 infatti si determina il successo del Granteatro con messinscene emblematiche, premiate da uno straordinario successo; tra il 1969 e 1971, inoltre, si consuma l'esperienza di Cecchi a bottega da Eduardo De Filippo. A Eduardo sarà dedicato il paragrafo successivo di quest'analisi, mentre gli "anni d'oro" del Granteatro troveranno posto nel capito due. Intanto l'anticipazione del *Woyzeck* "numero quattro" è necessaria a chiudere il cerchio della vita di questa strana creatura. Le domande riguardano dunque: la recitazione, la lingua e l'attore; molte risposte Cecchi le troverà *chez* Eduardo, la soluzione al *Woyzeck* però è proprio e direttamente il pubblico a fornirla. L'ultima edizione si configura come un lavoro di animazione teatrale²¹¹ di cui si propone il comunicato stampa:

Nell'ambito del programma di Decentramento per la stagione 1973,'74, il Teatro Stabile di Torino presenta a Torino, al Quartiere Lingotto, nell'Aula Magna dell'Università (Palazzo Nuovo) e successivamente in dieci città della Provincia, *Woyzeck* di Georg Büchner, nell'edizione della Cooperativa "Il Granteatro", per la regia di Carlo Cecchi. Questa iniziativa del T.S.T. si distingue dalle consuete manifestazioni teatrali in sedi decentrate in quanto costituisce il primo esempio di spettacolo che una compagnia professionale di riconosciuto livello qualitativo ha preparato in una sede di quartiere; in fitta collaborazione con gli animatori del T.S.T. e organismi del Quartiere stesso e chiedendo la verifica di chi nel quartiere vive con una serie di prove aperte dal 29 novembre²¹².

L'occasione stimola il regista a tornare sul *Woyzeck* e a farlo in modo del tutto diverso e originale rispetto al passato. I toni con i quali l'*establishment* si rivolge alla compagnia sono ora completamente differenti, la fiducia dello Stabile è totale. Non si tratta più di dare una possibilità ad un gruppo emergente, ma si affida un progetto ambizioso e socialmente importante a «una compagnia professionale di riconosciuto livello qualitativo»²¹³. Il Granteatro accoglie la proposta con grande pro-

²¹⁰ Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, cit., p. 379.

²¹¹ A proposito di animazione teatrale è opportuno ricordare almeno le esperienze iniziatrici (1969): quella torinese Giuliano Scabia e quella romana di Giorgio Strehler e Marisa Fabbri con Il Gruppo Teatro Azione. Per il primo si rimanda alle memorie dello stesso attore Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973, e al volume di Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, Ets, 2012. Il lavoro del Gruppo Teatro Azione è invece riepilogato nella monografia di Claudio Longhi dedicata a Marisa Fabbri: Claudio Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze, Le Lettere, 2010.

²¹² *Woyzeck*, di G. Büchner, programma decentramento e animazione culturale e teatrale, comunicato stampa, note di regia, copione, Teatro Stabile di Torino, 1973-74.

²¹³ *Ibidem*.

fessionalità; il testo di Büchner si apre così davvero al confronto col suo primario referente: il proletariato, quello di oggi.

Il Quartiere Lingotto della periferia torinese è perlopiù abitato da immigrati del sud, nello specifico calabresi, la messinscena risulterà profondamente condizionata dalla collaborazione con questi lavoratori costretti a un esilio forzato a causa di quelle stesse forze politico-economico-culturali che schiacciavano il soldato Woyzeck, il condannato reale, modello dell'autore agli inizi dell'Ottocento. Cecchi e compagni per il nuovo allestimento cominciano dunque da capo: viene anzitutto prodotta una nuova traduzione e un nuovo adattamento del testo ad opera dello stesso regista e di Italo Spinelli, co-regista della messinscena a cui è affidato anche il personaggio principale. Nell'alveo della promozione del T.S.T, insieme al comunicato stampa viene messo a disposizione di chi intendeva seguire le prove aperte il copione dello spettacolo «perché i cittadini abbiano modo di seguire con cognizione di causa il lavoro di trasposizione dalla pagina al palcoscenico»²¹⁴. Così Cecchi introduce i lavori:

La scelta di questo testo si inserisce nel progetto che Il Granteatro porta avanti da alcuni anni, attraverso i suoi spettacoli; progetto che consiste nella costruzione di un teatro a partire dal rapporto fra alcuni grandi momenti della drammaturgia europea e la ricerca dei modi e delle forme della tradizione reale del teatro italiano, le cui radici affondano nel teatro dialettale²¹⁵.

Risulta evidente quanto profonda sia stata per il regista l'esperienza educandiana, che gli apre le porte della tradizione napoletana riattivata, innovata, ma in generale di quella popolare e farsesca, permettendo di mettere in rapporto quello specifico bagaglio con il repertorio della grande drammaturgia europea. Continua l'attore-regista:

Questo rapporto – per essere vero – mette in discussione, modificandolo, tutto l'insieme degli elementi che costituiscono il teatro – scena e pubblico, testo e rappresentazione, attore e personaggio, regista e attore ecc. e l'unico punto per verificare se queste modificazioni sono realmente avvenute – e non dette, scritte, ecc. – è là dove la rappresentazione della realtà e la realtà della rappresentazione s'incontrano nel rapporto, cioè, che un teatro ha con la storia, con gli avvenimenti reali degli uomini reali²¹⁶.

Cominciamo dunque considerando il primo elemento in cui tale rapporto si manifesta, il nuovo adattamento e, soprattutto, la nuova traduzione del testo. Il problema della lingua e quello del dialetto venivano enumerati tra le domande inevase sul corpo delle precedenti edizioni, in questo caso, se l'adattamento e dunque la scelta dei quadri avviene a monte, la traduzione è rivista nel corso delle prove aperte. Cecchi-Spinelli decidono di strutturare lo spettacolo in venti scene, un prologo e

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ Carlo Cecchi in *Woyzeck*, di G. Büchner, note di regia, cit., p. 2.

²¹⁶ *Ibidem*.

un epilogo²¹⁷; così facendo il *Woyzeck* di Büchner (25-27 scene a seconda dell'edizione) viene proposto pressoché integralmente, accorpendo alcune azioni o tagliandone di secondarie.

Viene abolita la scena nove (in cui il dottore, il medico e Woyzeck si incontrano per la strada); la scena quattordici (la lezione di medicina che il medico tiene dalla finestra del suo appartamento); la scena diciotto (fra Maria e il matto) e le scene che seguono l'assassinio di Maria. Prologo ed epilogo sono risolti dalla presenza di un reggimento in marcia che circolarmente apre e chiude lo spettacolo al ritmo battente dei tamburi suonati dai soldati.

Prima particolarità da evidenziare in rapporto al testo è l'introduzione del dialetto, un dialetto diverso dal romagnolo delle precedenti edizioni; la sua introduzione risulta naturale e prende le mosse dal contesto nel quale il *Woyzeck* si sarebbe inserito: il quartiere popolato da immigrati meridionali, appunto, in maggior misura calabresi e lucani.

Nella sua prosciugata, secca, dura edizione c'è un fatto vistoso da segnalare subito: il testo originario è stato tradotto e viene recitato anziché in italiano in un calabrese infarcito di altri dialetti e di termini dei linguaggi del nord²¹⁸.

In realtà la codificazione definitiva della lingua dello spettacolo avviene via via durante le prove, l'idea di usare il calabrese è però già chiara nelle intenzioni della compagnia:

Poi c'è stato l'intervento del dialetto, ma avevamo già deciso prima di andare al Lingotto che la lingua base del protagonista e di Maria sarebbe stata il calabrese, tanto che una prima traduzione era stata fatta in calabrese. Al Lingotto questo passaggio si è approfondito, anche perché i nostri collaboratori erano tutti calabresi²¹⁹.

Non solo Woyzeck parla la lingua del pubblico a cui si rivolge, ma quella lingua si carica di significati ulteriori, veicolando una diversa lettura del dramma, che da fatto personale diventa universale²²⁰. Questo spettacolo parla della tragedia dell'immigrato che si esprime in prima istanza, in scena e nella realtà, attraverso l'espressione linguistica. Spinti dalla ricerca di una situazione autentica, racconta Cecchi, più volte la compagnia senti quasi la necessità di trasferire le prove «o in un paese della Calabria o alla Stazione Porta Nuova»²²¹, estremizzazione questa che sottolinea il valore del contesto nella visione che di «animazione teatrale» il gruppo aveva. Inoltre Lazzari nella sua recensione allo spettacolo problematizzava la com-

²¹⁷ Tutte le informazioni relative ai tagli provengono dal copione di scena approntato per la nuova edizione di *Woyzeck*. *Woyzeck*, di G. Büchner, programma decentramento e animazione culturale e teatrale, comunicato stampa, note di regia, copione, Teatro Stabile di Torino, 1973-74.

²¹⁸ Arturo Lazzari, *Woyzeck simbolo degli sfruttati*, in «L'Unità», Milano 13 gennaio 1974.

²¹⁹ Carlo Cecchi in *Autobiografia del Granteatro*, intervista registrata da Goffredo Fofi a Scandiano, 27 ottobre 1974, in Franco Quadri, *L'Avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 397.

²²⁰ Si pensi, a proposito di commistione linguistica, alla lingua e ai dialetti di *Mistero Buffo* di Dario Fo, attore che Cecchi dichiara di apprezzare. Altra pietra miliare del nostro teatro di fine anni Sessanta, *Mistero Buffo* debutta nel 1969 per essere ripreso infinite volte nel corso dei decenni successivi.

²²¹ Ivi, p. 396.

posizione del linguaggio utilizzato; infatti non solo di dialetto si parla bensì della metamorfosi alla quale il dialetto va incontro durante l'emigrazione. Non a caso Cecchi cita la Stazione di Porta Nuova, luogo di passaggio; la lingua di questo *Woyzeck* è infarcita «di altri dialetti e di termini dei linguaggi del nord», probabilmente condizionata da quel comportamento istintivo, proprio di chi si sente inferiore, ad omologarsi alla dizione dominante. Atteggiamento naturale, che si fa tragico nella sua oggettivizzazione scenica. Continua infatti Lazzari:

Il dramma di *Woyzeck* è qui presentato nella prospettiva del dramma dell'immigrato, sbalestrato, confuso, impreparato a vivere a contatto con una pseudo-civiltà che gli si presenta come superiore. [...] Quest'uso del calabrese dà alla favola un forte senso di fatalità, di irrimediabilità, di destino, insomma; ma un destino da non andare a trovare tra le stelle o nell'al di là, bensì nella ferrea natura delle cose²²².

Ecco dunque dal pretesto drammatico emergere la realtà. Lo spettacolo lancia un segnale urgente di denuncia che nasce dalla propria classe sociale d'appartenenza, il sottoproletariato urbano, e utilizza i mezzi espressivi ad essa appropriati. I meriti di un prodotto artistico, questa volta unanimemente apprezzato da critica e pubblico, sono arricchiti dal valore sociale dell'operazione.

Il *Woyzeck* "numero quattro" debutta a Torino, al Salone San Remigio nel quartiere Basse-Lingotto, il 6 dicembre 1973. Lo spazio dell'azione è quello di un piccolo palcoscenico da sala parrocchiale, la scena è all'inizio vuota e presenta un fondale disegnato dai ragazzi del quartiere che hanno collaborato all'allestimento²²³. Tale fondale disegnato, di cui alcune recensioni danno notizia, non appare nelle foto di scena ritrovate, tuttavia l'indizio focalizza l'attenzione sull'intesa collaborazione intercorsa tra gli abitanti del quartiere e i componenti della compagnia, e, di conseguenza, sulla centralità delle prove. Le prove dello spettacolo, come annunciato dal comunicato stampa, sono composte da una prima fase di lavoro autonomo della compagnia e da successive prove aperte finalizzate al dialogo col quartiere. Esse si configurano dunque in modo completamente diverso dalle abitudini consuete del gruppo. Un fatto molto interessante, e anomalo rispetto alla prassi futura del regista, riguarda l'approccio iniziale alla creazione spettacolare. In questo caso infatti Cecchi racconta:

Le prove risultavano diverse da quelle degli spettacoli precedenti. Per esempio, non siamo partiti dal testo ma dal manuale che serve per l'addestramento delle reclute, preso non come materiale coreografico ma come materiale drammaturgico²²⁴.

Pur essendo questo *Woyzeck* uno spettacolo fortemente condizionato dal codice coreografico – tanto che il sottotitolo dell'opera muta da "ballata tragica" delle pri-

²²² Arturo Lazzari, *Woyzeck simbolo degli sfruttati*, cit.

²²³ Cfr. Guglielmo Braghi, *Woyzeck, soldato tradito è un automa da sfruttare*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 9 dicembre 1973.

²²⁴ Carlo Cecchi in *Autobiografia del Granteatro*, cit., p. 396.

me versioni, in “Danza macabra” –, funzione principale del manuale di addestramento che sostituisce in un primo periodo il testo di Büchner è quello di definire e strutturare gli atteggiamenti sui quali i personaggi avrebbero poi costruito i rapporti alla base della parola büchneriana. L’ispirazione di questa specifica prassi laboratoriale deriva certamente dalla modalità di lavoro, sperimentale e nuova, appresa da Cecchi durante la frequentazione del Living Theatre, gruppo che, per esempio, utilizza un manuale di addestramento militare nell’allestimento di *The brig*, a cui si è già accennato, portato in *tournee* anche in Italia, e che Cecchi ebbe modo di vedere. Di questo *training*, allora, Cecchi e i suoi attori decidono di privilegiare anzitutto il codice gestuale; fissate le azioni, il testo, integrato in un secondo momento, sarà valorizzato da forza espressiva reale.

Abbiamo cominciato con un attore che faceva la parte dell’istruttore e gli altri la parte dei soldati, partendo da zero (nessuno sapeva fare le marce, l’attenti, niente), e stava all’istruttore usare questo materiale come arma del proprio potere e agli altri essere le vittime di questo potere, rappresentato e codificato dal manuale²²⁵.

Ecco dunque un procedimento che costruisce l’azione partendo dall’improvvisazione. La spontaneità, e in questo caso l’aggressività, garantite dagli esercizi di improvvisazione sul tema “manuale di addestramento” rimarranno come sub-strato di intenzioni per l’azione propria di Büchner. Il fatto di costruire l’azione scenica attraverso una così dichiarata struttura di contrapposizione tra carnefice e vittima, persecutore e perseguitato, padrone e sfruttato – dialettica centrale nell’allestimento –, quasi un’allegoria del potere che schiaccia gli ultimi, sposta decisamente l’ago della bussola dei piani di lettura del testo stesso. Se nelle versioni del ’69 si oscillava continuamente tra il piano realistico-sociale e quello psichico-allucinatorio, in questo caso evidenziazione maggiore acquisisce il primo livello. È dal dato storico, materialistico, sociale che si determinano i fatti particolari che strutturano la storia privata del soldato *Woyzeck*. Ancora Cecchi continua a descrivere le prove:

Dopo questa prima fase di lavoro c’è stato invece uno studio del testo, un tentativo di approfondimento di che cosa volevano dire i personaggi, quali erano i rapporti tra i personaggi. [...] Le prove sono diventate più sperimentali, il testo si è inserito nelle prove dopo un mese; quindi siamo andati al Lingotto e abbiamo fatto circa venticinque giorni di prove «aperte» con quelli che venivano, abbiamo messo dei manifesti fuori, son cominciate a venire delle persone; i primi giorni erano cinquanta e alla fine si era formato una specie di gruppo di lavoro, una quindicina di persone che venivano sempre, che si sono inserite in maniera pratica, reale, nelle prove²²⁶.

Due punti ci preme di estrapolare dal resoconto: il primo di matrice operativa e relativo al percorso di formazione del giovane attore-regista, l’altro da mettere in relazione alla poetica del gruppo. Facendo riferimento all’inserimento successivo del testo sul corpo di movimenti assimilati e già strutturati Cecchi rivela un deciso rife-

²²⁵ Ivi, pp. 396-397.

²²⁶ Ivi, p. 397.

rimento alla prassi operativa di Stanislavskij, in particolare all'ultima revisione del "Sistema" basato appunto sulle azioni fisiche.

In secondo luogo ecco la presenza reale del pubblico, la cui collaborazione non è esteriore o d'accompagnamento ma incide sulla poetica della compagnia, aperta al rapporto con il contesto storico-sociale e indirizzata allo stimolo critico di un gruppo di persone attivo in tutte le fasi di realizzazione dell'opera. Il Granteatro non vuole rivolgersi dunque a un referente che sia solo spettatore ma vuole rapportarsi quanto più possibile con pubblici-collaboratori di scena. Dal punto di vista pratico, come già detto, gli abitanti del quartiere intervennero nello spettacolo modificandone il linguaggio (dialetto calabrese), altri segnali della loro influenza sono, per esempio, rintracciabili nel codice sonoro e coreografico dello spettacolo: in particolare nei momenti dedicati alla fiera e alla festa popolare, o nelle scene di osteria, il Granteatro inserisce canti e balli derivati dalla tradizione calabrese e appresi direttamente dai collaboratori del quartiere.

Gli immigrati che partecipavano alle prove del *Woyzeck* ci hanno insegnato la struttura dei cantastorie calabresi in tempo di rappresentazione della passione e ne è venuta la musica della fiera, e anche il ballo c'è stato dato da loro²²⁷.

Un altro aneddoto che si pone nel solco di quella ricerca del gesto reale portata avanti dalla compagnia può essere estrapolato dai consigli pratici del pubblico agli attori; per esempio: «c'era una donna che domandava all'attrice che faceva Maria: 'Ma perché dondoli la culla così? Se la dondoli così fai morire il bambino'»²²⁸. Passando al racconto vero e proprio dello spettacolo risulterà più chiaro il peso delle premesse operative, dell'importanza delle prove, su cui si è tanto indugiato.

«Questo spettacolo è l'esecuzione in venti scene, un prologo e un epilogo, del barbiere soldato J. C. Woyzeck, giustiziato per omicidio sulla pubblica piazza del mercato di Lipsia il 13 dicembre 1823»²²⁹. L'*esergo* che introduce le note di regia scavalca Büchner e, recuperandone la fonte storica, ribadisce lo statuto di denuncia sociale presente già nel testo originale. Si vuole dare voce a un "uomo" escluso e schiacciato dal suo contesto sociale, non ad un "personaggio" impegnato nelle peripezie di un racconto inventato. Lo spettacolo è l'esecuzione di una esecuzione militare. Il versante marziale-militaresco domina l'intero allestimento e si esprime in modo evidentemente riconoscibile attraverso il codice sonoro e coreografo.

Il risvolto drammatico del racconto, (le disavventure del povero Woyzeck), viene problematizzato in una recitazione particolare giocata sull'ambivalenza. Woyzeck/Spinelli infatti sovrappone alla chirurgia crudele dell'intenzione (che gli deriva dal manuale di addestramento), una carica fortemente straniante che gli viene invece dall'accentuazione della teatralità dell'azione, come a voler bilanciare il patetismo schernendolo. Prologo ed epilogo costituiscono la cornice circolare dell'opera e sono entrambi debitori di quel manuale di addestramento alla base del sentimento dei

²²⁷ Ivi, pp. 397-398.

²²⁸ Ivi, p. 397.

²²⁹ *Woyzeck*, di G. Büchner, programma decentramento e animazione culturale e teatrale, cit.

rapporti dell'allestimento (rapporti, come i gesti, meccanici). Allo stesso modo il riferimento all'accanimento giudiziario sul poveraccio è motivo dominante di apertura e chiusura dello spettacolo del Granteatro.

Woyzeck è adesso un'asciutta parabola: dal ferreo cerchio di un'esercitazione militare in cui tutti i personaggi sono coinvolti e condizionati, si staccano il protagonista Woyzeck, e i suoi antagonisti, il Capitano, il Dottore, il Tamburo Maggiore, simboli in diverso grado e con diverse sfumature di quell'autorità, di quel potere che soffoca il poveraccio, lo vuole perfettamente servo un automa da sfruttare²³⁰.

Questo il primo movimento: un manipolo di soldati marcia in un crescendo ritmico regolato dal «martellare assordante dei passi militareschi»²³¹ e dal suono marziale e percussivo dei tamburi. Dice Ferrero:

Lo spettacolo era iniziato con un «balletto», in cui una squadra di soldati, agli ordini di un graduato sbraitante compiva ripetuti movimenti di cosiddetto «ordine chiuso» in un crescendo ossessivo di disumanità, di mostruosa violenza²³².

In circolare conclusione si pone il finale:

Al termine, quando la macchina militare si ricompone e riprende in consegna Woyzeck per l'esecuzione, il protagonista chiuso al proscenio in un suo nocciolo di durezza sembra aver capito come è stato «usato», com'è stato costretto, in quel cerchio, a comportarsi²³³.

Büchner non aveva fatto in tempo o non aveva voluto scrivere il finale della sua opera. La scelta di Cecchi allora si fa significativa e rimanda ancora una volta ad una lettura più di stampo sociale che psichico-passionale. A passo di marcia, ancora una volta, irrompono in scena i soldati, il movimento si oggettivizza in una danza macabra, una sorta di inquietante processione, che prevede anche l'esposizione dei simulacri del potere; il cerchio formato da tutti gli altri interpreti cela Woyzeck alla vista del pubblico e lo consegna alla sua molto probabile esecuzione finale. Se il finale è mitologizzante²³⁴, questo *Woyzeck* non ammette solidarietà sociale.

La tensione raggiunge l'apice nel finale meta-teatrale. Nell'ultimo quadro, dopo aver assassinato Maria, Woyzeck è immobile al centro del palcoscenico, nel frattempo piombato in un silenzio insopportabile. A questo punto anziché sopraggiungere le Guardie, il Medico e il Giudice – come previsto nel testo –, due altissime maschere che raffigurano il Capitano e il Dottore avanzano fino al proscenio²³⁵.

²³⁰ Guglielmo Braghi, *Woyzeck, soldato tradito è un automa da sfruttare*, cit.

²³¹ Domenico Rigotti, "*Woyzeck*" meridionale, in «Avvenire», Milano, 15 gennaio 1974.

²³² Nino Ferrero, "*Woyzeck*" visto dal Granteatro, in «L'Unità», Torino, 11 dicembre 1973.

²³³ Guglielmo Braghi, *Woyzeck, soldato tradito è un automa da sfruttare*, cit.

²³⁴ Cfr. Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972 (1970); dice Lotman che se l'inizio di un "testo" è importante per il suo carattere informativo, la fine lo è per il suo valore mitologizzante, che chiarisce cioè la visione del mondo dell'autore.

²³⁵ Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano (PI), Titivillus, 2013, p. 262.

Il finale più che meta-teatrale, in verità, è reso attraverso una teatralità esasperata, la stessa che si insinua durante il corso di tutto lo spettacolo rimandando a Genet, al Bread and Puppet e a certe soluzioni di matrice circense relative soprattutto alle scene di festa. Tra il punto in cui il cerchio dello spettacolo si genera e il punto che lo chiude, lo spettacolo si svolge seguendo un ritmo di progressiva accelerazione. Motori di tale presa di velocità sono gli interpreti impegnati in questa “danza macabra”; a vestire i panni del protagonista è adesso il giovanissimo Italo Spinelli, autore con Cecchi dell’adattamento, della traduzione e della regia dello spettacolo.

Carlo Cecchi è il Medico militare, Paolo Graziosi interpreta il Capitano, Gianni Guaraldi è il Tamburmaggiore, Toni Bertorelli si prodiga nel doppio ruolo di padrone della baracca e rigattiere. Anche Gigio Morra interpreta due personaggi, Andres e l’imbonitore nella scena di fiera, Dario Cantarelli conclude la rosa maschile nel ruolo della scimmia, permettendo così alla messinscena di recuperare quel riferimento alla bestialità umana che le edizioni passate avevano sottovalutato. I ruoli femminili sono invece sostenuti da Fabienne Pasquet, Maria, e da Daniela Piacentini che dà corpo a svariati personaggi minori, tra cui la nonna.

Se lo stile recitativo dei personaggi del potere viene definito raggelato e grottesco, sostenuto com’è da un trucco esibito e dall’uso di maschere, l’espressione dialettale dà agli altri, agli sfruttati, Woyzeck in testa, un senso di «meridionale»²³⁶ umanità. La prima scena vede Woyzeck/Spinelli intento a far la barba al Capitano/Graziosi, segue il dialogo tra il protagonista e il commilitone/Morra, poi Maria-Pasquet nella sua camera con la culla vuota e così via: il ritmo inizialmente lento, assestato su quadri abbastanza lunghi, si fa via via vorticoso e le ultime scene sono risolte in veloci *flash*, quasi immagini significative: assassinio di Maria, Woyzeck in mezzo alla ressa dell’osteria, simboli del potere incombenti sul soldato. Tra un quadro e l’altro assistiamo al rumoroso passaggio di un plotone militare o a brevissimi momenti di buio.

La corallità sembra essere la caratteristica dominante di questo allestimento nel quale grande attenzione viene posta sulle scene popolari e di fiera, momenti scenici che consentono l’espressione della teatralità esasperata che struttura lo stile del *Woyzeck* “numero quattro”: un teatro teatrale cui principale ordine di paragone è costituito per il regista dalla poetica genettiana (esplicitata soprattutto attraverso la costruzione scenica e i costumi, nonché per mezzo delle dinamiche di prevaricazione che caratterizzano i rapporti tra i personaggi).

Genet significa l’incontro con una grande macchina di rappresentazione, dunque di regia, per l’autonomia della scena e insieme per la messa a nudo delle sue leggi, per il gioco continuo del corpo e dello spazio [...]. In questo senso anche nel teatro di Cecchi il viso dell’attore è truccato e rifatto, i costumi enfatizzati da imbottiture, da abiti sopramessi che nascondono il corpo fino a farne un segno parlante²³⁷.

²³⁶ Domenico Rigotti, “*Woyzeck*” meridionale, cit.

²³⁷ Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»: L’Uomo, la Bestia e la Virtù di Carlo Cecchi*, cit., pp. 108-109.

La “macchina di rappresentazione”, in questo *Woyzeck*, il regista tende ad esibirla, coadiuvato dallo scenografo e costumista Sergio Tramonti. Se nelle precedenti edizioni le maschere avevano già fatto la loro comparsa, qui ne vengono aggiunte di nuove. Al cavallo e alla scimmia si affianca la maschera da vecchina per il personaggio della nonna e maschere deformanti per alcuni rappresentanti del potere, mentre un trucco di biacca bianca ricopre il viso dei personaggi grotteschi della stessa fazione. I loro costumi sono voluminosi e coloratissimi, confezionati con materiali rigidi, così come rigidi ed ingombranti sono i pupazzi-simulacri che sostituiscono in alcuni momenti gli attori. La descrizione di Quadri permette di visualizzare il riferimento genettiano:

Su un praticabile aperto, dove spiccano inanimati (secondo gli insegnamenti di Genet) i rigidi vestimenti del potere che il capitano (Paolo Graziosi) e il dottore (lo stesso Cecchi) al loro momento lentissimamente indosseranno. Grazie alla forza evocatrice degli attrezzi di scena prende vita il gioco delle trasformazioni²³⁸.

Altri ingredienti che hanno a che fare con la contaminazione genettiana, fatta di vestizioni e travestimenti, sono:

I costumi emblematici, il trucco bianco, i pupazzi smisurati di Sergio Tramonti, le maschere, i sofisticati travestimenti animaleschi di sapore *naïf*, i trampoli, gli oggetti elementari che [fuori scena] fungono da sorgenti sonore a vista, i corpi degli attori meccanizzati, le luci rigorosamente alternate²³⁹.

Immediato appare il risvolto circense di una tale caratterizzazione scenica, forse influenzata dalla versione che del *Woyzeck* aveva dato del 1969 Ingmar Bergman²⁴⁰, ambientando lo spettacolo sotto un tendone da circo. Basta considerare le creazioni di Sergio Tramonti per rendersi conto dello stretto legame tra la sua idea scenografica per il *Woyzeck* e il mondo circense; materiali fotografici a nostra disposizione ritraggono i fantocci del capitano e del dottore, le maschere della scimmia e del cavallo, i pupazzi dell'imbonitore e del padrone della baracca²⁴¹. A ben vedere la scena di Cecchi-Tramonti sembra rispondere inoltre alla descrizione che del circo fa Genet nella *Funambule*:

Ciò mi porta a dire che bisogna amare il Circo e disprezzare il mondo. Una bestia enorme, giunta a noi dai tempi del Diluvio, cala pesante sulla città: entriamo, e il mostro era pieno di meraviglie meccaniche e crudeli: cavallerizze, pagliacci, leoni con il loro domatore, un prestigiatore, un giocoliere, trapezisti tedeschi e un cavallo che parla e sa far di conto, e tu²⁴².

²³⁸ Franco Quadri, *Woyzeck*, in «Panorama», 14 marzo 1974.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ Si veda l'inchiesta Aa. Vv., *L'ora del neo-espressionismo*, in «Sipario», n. 276, aprile 1969.

²⁴¹ Immagini raccolte in Sergio Tramonti, *Canto con contro canto accanto*, Catalogo delle mostre in contemporanea presso la galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna e Teatro Due di Roma (a cura di Francesco Moschini, 11 maggio-7 giugno 1987).

²⁴² Jean Genet, *Il funambolo e altri scritti*, cit., p. 125.

Andando più a fondo sulla questione del travestimento e incidendo sulla nozione di «teatro teatrale»²⁴³, questo *Woyzeck* è esemplare di quella modalità iper-teatrale, che l'attore-regista riproporrà quasi come caratteristica stilistica di molti successivi allestimenti, in quanto si struttura attraverso entrate e uscite dalla finzione scenica (scena e fuori scena sono spazi compresi nel campo visivo dello spettatore) ma anche attraverso la vestizione in scena dei personaggi.

Pur nella complessità delle citazioni e dei riferimenti ciò che più colpisce la critica di questo ultimo allestimento firmato dal Granteatro è la forte carica popolare in esso contenuta. Lo spettacolo si prestò certamente ad un doppio livello di lettura determinato dall'esperienza dello spettatore. Chiaramente critici e addetti ai lavori poterono apprezzare citazioni, riferimenti e significati che di certo sfuggivano a un pubblico popolare, culturalmente meno avvertito, che veniva però attirato dal “colore” dell'allestimento, dalla sua carica di realtà e di vicinanza al proprio universo di riferimento.

Il risultato è comunque finalmente raggiunto: avvicinare Büchner, la grande drammaturgia europea, alla tradizione popolare italiana. Fare denuncia sociale attraverso un lavoro artistico reale, creato attraverso il dialogo con un pubblico, che si riconosce, con gradi diversi di consapevolezza, nel lavoro artistico al quale ha collaborato.

5. Eduardo de Filippo e Carlo Cecchi: “Napule è nu paese curioso”

All'indomani del *Woyzeck* del 1969 e prima della nascita dello storico Granteatro nel 1971, si colloca l'esperienza concreta di Carlo Cecchi “a bottega” da Eduardo. Nel maestro e nel fermento popolare napoletano il giovane attore-regista sembra trovare la metà mancante del suo teatro: è proprio quando agli elementi più d'avanguardia egli aggancia una tradizione che nasce il «Granteatro».

I contatti tra De Filippo e Cecchi, che si concentrano nella stagione '69-70, furono incentivati dalla collaborazione con attori eduardiani, in particolare Angelica Ippolito, che lavora negli stessi anni con entrambi. Sappiamo che dopo *Woyzeck*, Cecchi e Peter Hartmann, regista *du coté de chez Living*, cominciano ad organizzare l'allestimento di *Lu curaggio di nu pompieri napoletano* di Scarpetta nell'adattamento di Eduardo (che poi lo stesso Eduardo metterà in scena nel 1974); l'operazione sfuma, ma l'attore fiorentino viene coinvolto nel progetto di messinscena di *Il monumento* di De Filippo (per problemi di vario ordine lo spettacolo debutterà solo nel 1970 e senza Cecchi).

Nello stesso frangente, finalmente, l'attore interpreta la parte di Federico in *Sabato, Domenica e Lunedì* (1969), svolgendo anche la funzione di assistente alla regia, così come è aiuto regista per la riproposta di *Le voci di dentro* del 1969. Tra il

²⁴³ Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»: L'Uomo, la Bestia e la Virtù di Carlo Cecchi*, cit., p. 108.

capocomico e il giovane attore si crea un rapporto che Cecchi definirà “schizofrenico”, amicale e nel contempo fatto di incompatibilità, purtuttavia dall’effetto fecondo e di lunga durata. Cecchi racconta che fu Eduardo stesso a consigliargli di recitare in napoletano nella maschera che era stata di Eduardo Scarpetta, quella di Don Felice Sciosciammocca; non è dunque un caso che lo spettacolo inaugurale della Cooperativa Il Granteatro sia stato appunto *Le Statue movibili* di Petito (marzo 1971, Beat 72 di Roma). E non è infine per caso che padrini di battesimo di quello che sarà, nonostante le diverse etichette, uno degli *ensemble* più longevi del nostro teatro, siano stati Elsa Morante e appunto Eduardo De Filippo.

Quello che costituisce quasi un capitolo a parte nella formazione di Cecchi, per amore di chiarezza, sarà trattato seguendo una suddivisione funzionale alla ricognizione a tutto tondo sull’influenza di Eduardo nel teatro di Cecchi. Tre sotto-paragrafi saranno dunque dedicati ciascuno ad aspetti differenti. Alla questione della scelta dell’universo teatrale napoletano: *Alla ricerca di una tradizione: il ruolo centrale della forma-farsa*; allo specifico del lavoro di scena: *I tre livelli di influenza di Eduardo De Filippo nel teatro di Carlo Cecchi*; alla descrizione di un comune atteggiamento nei confronti del teatro, che fungerà anche da conclusione di questa prima *tranche* formativa del giovane attore-regista: *Come un epilogo: l’identificazione con il teatro*.

5.1 Alla ricerca di una tradizione: il ruolo centrale della forma-farsa

«Popolare» e «avanguardia» non furono termini opposti fino agli anni ’10. [...] Quei due termini si dissociarono, fino a farsi antagonisti, con lo pseudo-avanguardismo fascista e con il populismo di destra e di sinistra, restando tali per mezzo secolo; poi, se il ’68 sembrò riavvicinarli, negli anni ’80 la cultura delle strutture sancì che inducevano a una dialettica ottocentesca. [...] In tal senso fu vissuta la sintomatica dissolvenza incrociata degli anni ’60-’70, per cui alla nascita del Nuovo Teatro corrispose la fine, o quasi, degli spettacoli intimamente popolari²⁴⁴.

Altra necessaria premessa per non ingarbugliare i fili della formazione di Cecchi è chiarire in quale rapporto si ponga il Cecchi degli anni ’60 con l’universo teatrale a lui contemporaneo – in cui Meldolesi registra il movimento di avvicinamento e distacco tra popolare e avanguardia – e cosa abbia fatto scattare il riconoscimento di Eduardo quale maestro, custode della tradizione da far propria. Ciò che incuriosisce ragionando sul primo Cecchi è questa sua tendenza alla ricerca (alla dialettica tra gli opposti di cui sopra); parlando di lui si è soliti affiancare i termini tradizione e sperimentazione, senza specificare il fatto che se la sperimentazione è consustanziale alla sua generazione e che quindi gli è naturale, la tradizione è una conquista, anche perché quella cui arriva è una tradizione non genealogicamente sua.

²⁴⁴ Claudio Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia che ha rigenerato l’avanguardia storica insieme al popolare*, in «Teatro e Storia» a. XI, n. 18, 1996, pp. 15-16.

La tradizione è paradossalmente l'elemento estraneo e dunque è "la teatralità", teatralità tanto consolidata e storicamente acquisita in un patrimonio di tecniche e mestiere, da non conferire falsità, ma autenticità al suo teatro e alla sua recitazione. Lo sottolinea Franca Angelini in un confronto del 1976 tra la poetica genettiana e quella eduardiana nel teatro di Cecchi:

Una nozione accomuna Eduardo, il teatro napoletano e dialettale, e il drammaturgo francese [Genet], quella della "teatralità", all'opposto della mimesi e del realismo, si muove per estrazione e condensazione, allusione e metafora, utilizzazione dei mezzi essenziali di cui la scena dispone. La "teatralità" serve, in concerto, a convertire il teatro dialettale, con accentuazione della distanza e una riduzione a schemi comici fondamentali, al teatro dell'avanguardia. I *Petito* di Cecchi sono messi in scena come preziosi tessuti meccanici in cui varietà, burattini, canzonette, passano al filtro di Mejercho'd e della biomeccanica; i tempi della biomeccanica nella memoria di una tradizione italiana, e coi suoi mezzi specifici²⁴⁵.

Si tratta di una teatralità che fa uso dei mezzi di cui la scena dispone, quindi degli elementi essenziali del rito teatrale: testo, attore, pubblico. Attraverso l'uso non corrotto di questi elementi che vede pulsare a Napoli, e che apprende osservando Eduardo attore, Cecchi riesce a far confluire e dialogare nel suo teatro l'antica tradizione popolare italiana, che non è solo Eduardo, ma che risale indietro da Scarpetta a *Petito*, ai comici dell'Arte e il teatro europeo pressoché contemporaneo dei maestri della regia europea e dei grandi testi.

Prima ancora di Eduardo – dice Cecchi – è stato determinante l'incontro con il caleidoscopico universo teatrale napoletano dell'inizio degli anni Sessanta, quando a Napoli frequentavo l'Università; andavo al *Trianon*, al *Duemila*, e scoprivo artisti sublimi come Trottolino, Beniamino Maggio, Lino Crispo, Formicola. Era stata, la mia, un'attrazione immediata, e in quest'attrazione c'era un riconoscimento profondo: "Questo è il teatro": un teatro che era l'ultima testimonianza vivente di quella che si chiama tradizione²⁴⁶.

Cecchi parla di *attrazione immediata*, che si ricollega ad una predilezione nei confronti del "gioco" teatrale, di un palcoscenico abitato con iniziale e adattativa istintualità, palcoscenico da liberare da qualsivoglia pretesto retorico-teorico o intellettualistico; aspetti questi che non vengono tralasciati ma criticizzati.

«Quali erano i fari teorici per uno che si occupava di teatro in quegli anni? Brecht, ma prima di tutto in ordine logico per me Artaud, i grandi russi, Mejerchol'd specialmente e Vachtangov». || Stanislavskij no? || «No, Stanislavskij è stato per me una scoperta successiva: tutti vengono di lì, però per me è venuto molto più tardi. Poi

²⁴⁵ Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»*: L'Uomo, la Bestia e la Virtù di Carlo Cecchi, in «Rivista di studi pirandelliani», n. 1, marzo 1984, p. 109.

²⁴⁶ Carlo Cecchi in Simonetta Izzo, *Grazie a lui sono stato Felice*, in «Hystrio», aprile-giugno 2000.

c'erano gli spettacoli del Berliner che avevo visto, non potevo vedere quelli di Artaud, di Mejerchol'd non è rimasto niente. Ero molto acceso contro quella che mi sembrava la piattezza del teatro per cui venivo preparato, e quindi cosa potevo opporvi? Teatri e teorie, e pratiche del teatro differente»²⁴⁷.

Da questo stralcio di conversazione è possibile fotografare l'effervescente panorama europeo, e non solo, che si poteva intravedere in quegli anni e che già andava a formare il bagaglio culturale del giovane Cecchi, il quale, come si diceva, "sceglie" sulla base di una consapevolezza e di una cultura teatrale già molto ricca. Sappiamo ad esempio che Cecchi vide *Madre Courage* del Berliner già nel 1960 a Parigi²⁴⁸, ma è da sottolineare come diventi focale l'accostamento di una cultura altra, "di lunga durata", per rendere le teorie e le pratiche di Brecht, e non solo le sue, funzionali mezzi del proprio teatro.

Ma poi andavo a vedere il varietà napoletano e i capitoli sullo straniamento li trovavo miracolosamente al Trianon o al Teatro Duemila, in un teatro più assoluto del Berliner Ensemble; alla base c'era una simpatia immediata per quegli attori, però riflettendo criticamente mi trovavo a osservare: "Ma come, Trottolino e Beniamino Maggio sono altro che 'distanziati', altro che 'biomeccanici'". Constatavo l'immediatezza semplice del rapporto tra una scena, per citare Benjamin, e una sala, che era quella dei teatri napoletani quando stavo all'Università²⁴⁹.

Cecchi scopre a Napoli un modo diverso di fare teatro, un teatro che comunica il "come è" (formula attraverso la quale Cecchi indica la recitazione autentica) pur trovandosi al grado massimo di convenzionalità, ma di una convenzionalità culturalmente e antropologicamente condivisa:

Nel teatro napoletano esistono medi, piccoli e minimi attori, ma è quello spazio che è diverso. È un diverso modo di essere in quello spazio, dove l'elemento gioco, il *play*, è molto importante, vitale. In teatro avviene nel momento in cui avviene, lì e allora, e questo non l'ho mai ritrovato nel teatro italiano²⁵⁰.

Il Cecchi ventenne è immediatamente e istintivamente portato a guardare alle innovazioni e allo sperimentalismo dell'orizzonte europeo (e non solo europeo), ma attraverso il recupero del microcosmo tradizionale, di una tradizione particolare che è quella napoletana, sebbene non riducibile al solo Eduardo: «lui era la punta dell'iceberg ma c'era un enorme teatro vivente popolare come la sceneggiata o il varietà»²⁵¹. Tuttavia è grazie all'approccio eduardiano alla tradizione che il giovane Cecchi filtra nel suo teatro le due macro-aeree alle quali ci si riferisce: le teorizza-

²⁴⁷ Carlo Cecchi in Franco Quadri, *Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, in *La porta aperta*, Bimestrale del teatro, Roma n. 1, 1999, p. 53.

²⁴⁸ Carlo Cecchi in Stefano De Matteis, Vittorio Dini, *Intervista con Carlo Cecchi. La lingua, il corpo, la scena*, cit., p. 32.

²⁴⁹ Carlo Cecchi in Franco Quadri, *Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, cit., p. 55.

²⁵⁰ Carlo Cecchi in Maurizio Grande, *Datemi un attore*, in «Rinascita», n. 37, 1984.

²⁵¹ Carlo Cecchi in intervista audio di Giovanni Fattorini, RSI RETE DUE, riportato in Marta Porzio, *La resistenza teatrale in Italia: Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 362.

zioni e sperimentazioni europee (Brecht e Artaud) e la tradizione popolare italiana. È l'Eduardo drammaturgo-attore e regista, innovatore della tradizione napoletana, a diventare da un lato tramite tra Brecht e Petito, dall'altro tra Petito e Artaud.

Per quanto riguarda la prima linea di influenza si può focalizzare l'attenzione sull'Eduardo drammaturgo e regista, in modo da concentrarsi sulle tecniche attraverso le quali ritraduce e ricolloca una certa idea vicina allo straniamento nella bottega del suo teatro. Cecchi scopre sulla scena del maestro una scrittura di primo grado, epica e straniante per tradizione e non per imposizione (si pensi a tutto quel teatro popolare di cui Eduardo è solo la punta dell'iceberg). Lo straniamento in Eduardo è uno strumento, non un "fine"; ciò che lo salva dal suo statuto di teoria è "lo spazio", che, così legato ad una tradizione di lunga durata (Petito ecc.) crea un rapporto immediato tra scena e pubblico e consente di verificare l'efficacia delle tecniche dello straniamento nell'immediatezza di quel rapporto. Cecchi impara attraverso il filtro eduardiano ad applicare a tutti i testi che intende proporre le forme e le dinamiche teatrali della tradizione popolare. Da questa prospettiva le teorie di Brecht a proposito dello straniamento e del teatro epico si ritrovano spesso nelle parole del Nostro. Egli porta avanti, in particolare durante i primi anni del Granteatro, una "critica" rivolta all'auspicabile superamento della "teoria" in modo che quelle riflessioni possano trovare in scena una loro sempre nuova verifica, rimanendo utilissime nella "scatola degli attrezzi" dell'attore, ma al contempo continuamente aggiornate e *messe alla prova*. Racconta Cecchi:

[...] Nel recitare va da sé, o dovrebbe andare da sé, che ci sia quello che, da Brecht in poi, si può dire un elemento brechtiano. E poi vengo a dire cosa è poco interessante, cosa giustamente è caduto presto nella teoria brechtiana. C'è un elemento sostanziale, che è appunto il fatto che recitare è raccontare agendo e agire raccontando: attraverso ciò che faccio racconto Amleto e attraverso il raccontare Amleto faccio Amleto. Questa dialettica è dentro il recitare. [...] Ciò che ormai è poco interessante e riduttivo nella teoria di Brecht è il rapporto fra l'attore e il personaggio, che secondo lui dovrebbe essere un rapporto quasi da funzionario di non so quale ministero: dovrei mostrare il personaggio affinché poi il pubblico prenda coscienza... tutte ballate, perché invece le cose più interessanti di Brecht come regista sono quelle in cui tutto questo non c'è. Allora riferiamoci al lavoro di Brecht come uomo di teatro, non alle sue teorie! Per tornare alla domanda, certo, il recitare in una lingua non mia, il napoletano, è stato un esercizio di straniamento²⁵².

Ed è qui che Eduardo svolge la sua funzione di chiave:

Il punto intermedio fu Eduardo, il teatro di Scarpetta e le sceneggiate che avevo visto da ragazzo a Napoli. Esiste un territorio del teatro italiano al di là del cimitero che è il teatro in lingua (detto anche birignao) e ad esso intendevo riferirmi (intendo soprattutto ad "esso" come recita di esso). Con riferimento appunto a un rapporto tra un attore e una cultura e una tecnica, un rapporto con un linguaggio vivente e reale.

²⁵² Stefano De Matteis, Vittorio Dini, *Intervista con Carlo Cecchi. La lingua, il corpo, la scena*, cit. p. 35.

Questa è la tradizione che il Granteatro riconosce e in rapporto a essa e ai suoi strumenti, forme, modi, tecniche, il teatro è possibile²⁵³.

Viene ravvisata, ancora in Eduardo, e in uno dei suoi testi più amati – amato anche da Cecchi che lo porterà in scena a più riprese dal 2000 – *Sik Sik, l'artefice magico*, quella componente epica che si fonda sulla necessità di un racconto autentico. L'Angelini si serve degli Scritti teatrali di Brecht per esemplificare la natura epica di *Sik Sik*. Il riferimento va all'osservazione di Brecht sul modello-base del teatro epico. Scrive Brecht:

È relativamente semplice costruire un modello-base per il teatro epico. Per esperimenti pratici, io solevo scegliere come esempio di teatro epico elementare, e per così dire «naturale», una scena che può accadere a un qualsiasi angolo di strada: il testimone oculare di un incidente stradale mostra a un assembramento di gente come è capitata la disgrazia. I presenti possono non aver visto il fatto o semplicemente essere di parere diverso dal dimostratore, «vederlo altrimenti»; ciò che importa è che il dimostratore rappresenti il comportamento dell'autista o del pedone investito, o di entrambi, in modo tale che gli astanti possano formarsi un'opinione sull'incidente²⁵⁴.

Il punto di incontro tra il testimone di Brecht e il guitto *Sik Sik* sta nell'atto di raccontare. Il prestigiatore, infatti, per reclutare in strada una nuova spalla improvvisata, “racconta”, metateatralmente o epicamente, a Rafele la struttura dello spettacolo, svelandole a priori il trucco, il presunto naturalismo.

L'invenzione di Eduardo sta nel contro-numero, nel numero interrotto ovvero fallito; sta nella epicizzazione consapevole del numero di Varietà, nella messa a nudo del trucco, nel percorso che si inceppa, che tartaglia e perciò mostra come è fatta la parola. In *Sik Sik*, del 1929, il fallimento ovvero il contro-numero mette di fronte, in collisione tragicomica, illusione e realtà ma anche scena e pubblico; Nicola si sottrae al ruolo di falso pubblico che l'illusionista vorrebbe assegnargli e, nel ruolo di pubblico 'vero', fa fallire l'illusione²⁵⁵.

Anna Barsotti in riferimento al malinteso naturalismo di Eduardo colloca spazialmente la sua operazione innovatrice e l'agancia, al di là e oltre il brechtismo, ad una tradizione:

La drammaturgia di Eduardo, partendo da una tradizione napoletana che affonda le sue radici nel «teatro dei professionisti», dei comici dell'Arte (attori ma spesso anche attori-autori), giunge alla rifondazione di un teatro dove l'individuazione dello spazio dell'attore in rapporto con quello del *personaggio*, ma anche con quello dello spettatore, porta all'inclusione del *pubblico* stesso e del suo spazio nello spettacolo.

²⁵³ Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia, materiali 1960-1976*, Torino, Einaudi, 1977, p. 391.

²⁵⁴ Berthold Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962 (1957).

²⁵⁵ Franca Angelini, *Rasoi: teatri napoletani del '900*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 59.

Non attraverso un processo intellettuale o metafisico (come in Pirandello) ma attraverso un processo *fisico*²⁵⁶.

Il naturalismo è considerato da Cecchi, e uguale funzione riveste anche in certe *pièce* di Eduardo, “una prigione” necessaria però all’attore in quanto “situazione” scatenante della farsa²⁵⁷. Quanto più quotidiana risulta essere la situazione, tanto più simpatetico sarà il riconoscimento con essa del pubblico e tanto più “dirompente” sarà l’esplosione dell’antinaturalismo farsesco, “interferenza” che scatena il riso. Eduardo, in questo senso, è stato soprattutto per Cecchi una tradizione vivente, ma già nel lavoro del maestro la tradizione aveva quella caratteristica di apertura e dialogo con il fuori che il regista-attore ha incentivato ed espanso. Eduardo ha sempre parlato della tradizione come di un trampolino da cui ottenere più slancio, “slancio” già vivo in lui, rivolto verso il nuovo e non verso il museale.

Eduardo lo dice a suo modo nel 1983 a Montalcino: «Se un giovane sa adoperare la tradizione nel modo giusto, essa può dargli le ali... se ci serviamo della tradizione come d’un trampolino... arriveremo più in alto che se partissimo da terra». Il trampolino di Eduardo è il comico delle parodie, dei travestimenti, della coppia Pulcinella-Sciosciammocca nella versione greve di Petito²⁵⁸.

Quindi della forma-farsa.

Approfittando della sagoma dello Sciosciammocca partenopeo è possibile esemplificare un rimando diffuso alla poetica artaudiana, recuperando così il secondo termine al quale si faceva riferimento a proposito della funzione di Eduardo come filtro, ovvero quello relativo ad Artaud e Petito. In questo caso l’attenzione si sposta sull’Eduardo attore e nello specifico sulla lingua del corpo di questo attore popolare: un corpo dolente, un corpo “in lingua”, una lingua a suo modo originaria, come quella ricercata da Artaud. Prendendo come esempio la messinscena di *Le state movibili* di Antonio Petito, nella versione di Cecchi del 1971, rintracciamo il teatro della crudeltà di Artaud in un atteggiamento di “cattiveria” da parte dell’attore nei confronti del suo personaggio. L’effetto di oscuramento e ombreggiatura, causata da una recitazione dalla fisicità a tratti violenta e dolente come quella dell’attore fiorentino, è incentivata dal cortocircuito con la maschera tragica, ma pur sempre allegra, della tradizione farsesca partenopea. L’esperimento si dimostra infatti riuscito perché applicato adesso alla forma-farsa, e non ad un contenitore tragico, o tragicomico, come poteva essere il primo *Woyzeck*. In questo cambio di direzione viene recuperata quella *metà popolare* assente nell’allestimento del *Woyzeck* pre-educardiano.

²⁵⁶ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 24.

²⁵⁷ «Ne *L’uomo, la bestia e la virtù* abbiamo imprigionato in uno spazio strettissimo sia il “naturalismo” nel senso proprio in cui il naturalismo è una prigione per l’attore ma è la “situazione” della farsa, sia la maschera, che è l’emblema della teatralità. La recitazione dell’attore rappresenta qui il punto di equilibrio tra situazione e teatro, naturalismo e maschera»; Carlo Cecchi in Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»: L’Uomo, la Bestia e la Virtù di Carlo Cecchi*, cit., p. 113.

²⁵⁸ Franca Angelini, *Rasoi: teatri napoletani del ‘900*, cit., p.49.

La sua cattiveria personale [di Cecchi] è di aver «ombreggiato» il Don Felice celebrissimo napoletano in una serie di presenze-assenze, le une ordinate per compensazione di gesto-parola e le altre di sguardo-movimento, su una filigrana di conoscenze e di ammiccamento, di relazioni e di rinvii. [...] È chiaro che lo studio di Cecchi per questa sceneggiata ha il limite della sperimentazione di un metodo di lavoro che si è visto assai bene nel *Woyzeck* di un paio di anni fa; metodo di lavoro che comporta un tracciato ed un procedimento, di chiarissima identificazione straniante e però di violentissima trascrizione corporea²⁵⁹.

Pur nella negativa considerazione di fondo, Bartolucci sottolinea la volontà di sperimentazione e ne indica una direzione che, tornando ancora a Meldolesi, è quel tentativo di tenere aperto il dialogo tra “Popolare e Avanguardia”. La cattiveria, l’ombreggiatura, sta nello sfruttamento della maschera popolare violentata nella sua presunta ingenuità, straniata, e piegata ad un ruolo di veicolo sperimentale.

Si è fatto l’esempio di Felice Sciosciammoca ma lo stesso potrebbe dirsi, ancora una volta, per *Sik Sik*²⁶⁰. L’Artefice magico è un personaggio dal giovane attore-regista tanto amato perché rappresenta la tradizione che Eduardo ha rielaborato e che Cecchi ha fatto sua, quella del teatro popolare napoletano. Uno spazio di guerra, lo spazio del saltimbanco e quello della tragedia del povero *Sik Sik* “esposto” all’analisi del pubblico, alla sua voracità che tutto concede e tutto toglie, determinando la fortuna dell’attore popolare. Ancora una volta Brecht e Artaud, De Filippo e le tecniche corporee dei comici dell’Arte condensate nello spaesamento del prestigiatore afflitto che corre in soccorso della moglie incinta chiusa nella cassa. Non è quindi peregrino, riferendosi alla fisicità dolente dell’attore, al rischio al quale va incontro, fare riferimento ad Artaud e a un teatro auspicabilmente pervasivo come la peste.

E quando parla del suo modo di intendere il mestiere d’attore, [Cecchi] cita volentieri Antonin Artaud. «Senza un elemento di crudeltà alla base di ogni spettacolo, non esiste teatro. Solo attraverso la pelle si può fare rientrare la metafisica negli spiriti. Sono pienamente d’accordo con la tragica protesta di Artaud contro l’attore che recita senza passare attraverso il proprio corpo, che non lo mette in gioco. Purtroppo la maggioranza degli attori fa finta di recitare. Voglio dire che molti miei colleghi, quando sono in palcoscenico, non sanno perché stanno lì, non parlano a qualcuno, non ascoltano qualcuno e non tengono conto della presenza del pubblico. Insomma si limitano a rappresentare dei testi, ma non si sforzano di fare in modo che quanto c’è di oscuro nello spirito, di irriparabile, si manifesti in una specie di proiezione materiale, reale»²⁶¹.

²⁵⁹ Giuseppe Bartolucci, *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi, 1973, pp. 105-106.

²⁶⁰ Per un approfondimento su *Sik Sik - l’Artefice magico*, commedia simbolo del teatro di Eduardo si rimanda alla nota storico-critica di Anna Barsotti che introduce il testo in Anna Barsotti, (a cura di), Eduardo De Filippo. *Cantata dei giorni pari*, Torino Einaudi, 1995

²⁶¹ Carlo Cecchi in Emilia Costantini, *L’evento crudele a tempo pieno*, in «Corriere della Sera», Roma, 10 marzo 1992.

Altro aspetto da chiarire in rapporto alla questione del recupero o del rifiuto della componente popolare in riferimento alle spinte più o meno avanguardistiche del nuovo di quegli anni è considerare l'atteggiamento del Nuovo, in particolare napoletano, nei confronti di Eduardo.

Il teatro di ricerca napoletano degli anni Sessanta parte dalla negazione di Eduardo. Non si tratta di superamento, né di tradizione tradita, si tratta di una scelta precisa di ignorare il maestro, cioè di non ritenerlo tale. Quando iniziano le prime esperienze di *nuovo teatro*, Eduardo è nel pieno della sua carriera, ha iniziato a occuparsi anche di cinema e televisione²⁶².

Altri aspetti completamente ignorati sono la sceneggiata e il teatro dialettale di *routine* perché considerati di basso livello culturale. Cecchi, da estraneo, ha avuto la possibilità di guardare alla scena napoletana con maggiore distacco e con uno sguardo, critico sì, ma in maniera costruttiva, tanto da riuscire a cogliere in Eduardo, oltre e al di là dell'epigono della tradizione (che attraverso il suo approccio rendeva fertile la forma-farsa), quella spinta innovatrice che, in quegli anni, le nuove leve, i giovani sperimentatori napoletani non riuscirono a riconoscervi. Infatti, come nota Marta Porzio, i gruppi di punta del nuovo teatro napoletano, abbagliati dalla ricerca del nuovo e dal rifiuto *tout court* della propria tradizione, oppongono una guerra senza compromessi a Eduardo, al contrario di alcuni più smalizati forestieri come Cecchi o de Berardinis.

L'atteggiamento del "nuovo" napoletano e dei giovani nei confronti di Eduardo risulta ancora più tendenzioso e *a priori* se si considera l'apertura di quest'ultimo nei confronti, ad esempio, del Living Theatre. Questo gruppo è oltretutto l'altro grande pilastro nella formazione di Cecchi: Eduardo e il Living rappresentano due facce dell'artigianato teatrale, a prima vista diametralmente opposte, alla resa dei conti si dimostrano non essere poi tanto antitetiche. Si può infatti azzardare una filiazione comune risalendo all'indietro le epoche del teatro fino a giungere all'*era d'oro* del teatro italiano rappresentato dalla Commedia dell'Arte.

E ancora da non sottovalutare è l'aurorale, e non solo, lavoro del Living Theatre sulla parola poetica, argomento quanto mai attuale, sottolineato da Eva Marinai²⁶³ in un recentissimo studio sull'argomento. Attraverso la ricostruzione della vicenda di *Antigone* del Living (riscrittura e messinscena), si evidenzia come ancora all'altezza del 1967 l'attenzione verso quello che viene definito il "corpo sonoro" fatto di voce ma anche di versi, di testo, fosse centrale e ben armonizzato con la prorompente e nuova energia fisico-gestuale, elemento distintivo della poetica del gruppo. È probabilmente in questo atteggiamento di recupero e di incisione della parola attraverso e sul corpo dell'attore che va ricercata quella coerenza a prima vista inesistente o difficile da individuare tra il Living ed Eduardo e, di riflesso, tra questi e il Granteatro di Cecchi.

²⁶² Marta Porzio, *La resistenza teatrale in Italia: Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 137.

²⁶³ Eva Marinai, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa, ETS, 2014.

Non mancano infatti i contatti tra le due culture teatrali: occorre specificare, per esempio, che vi furono incontri occasionali ma significativi tra il gruppo americano e l'attore napoletano:

Il Living Theatre viene per la prima volta a Napoli il 14 aprile 1965, nel teatro 'tempio di Eduardo', con *Mysteries and Smaller Pieces*. Nel maggio dello stesso anno, sempre al San Ferdinando, presenta anche *The Brig*²⁶⁴.

E così come Eduardo apre al Living le porte del suo teatro, anche il Living, anni più tardi, renderà omaggio a Eduardo:

Nel dicembre del 1976 Eduardo recitava al teatro San Ferdinando *Natale in casa Cupiello*. Nella sala, tra il pubblico, era presente un gruppo di ospiti d'eccezione: la compagnia del Living Theatre, venuta a rendere omaggio all'arte del Maestro napoletano. L'incontro è ricordato da Julian Beck con parole d'entusiasmo: 'Abbiamo parlato di teatro, di antifascismo, dopo aver visto *Natale in casa Cupiello*. Che meraviglia! Abbiamo ricordato l'epoca in cui recitammo *The Brig* al San Ferdinando di Eduardo' (Julian Beck, *Theandric. Il testamento artistico del fondatore del Living Theatre*, Roma, Edizioni Socrates, 1994)²⁶⁵.

Quello stesso *Natale in casa Cupiello* che aveva appassionato Cecchi nel suo primo approccio con Napoli e che l'attore-regista continuerà a portare come esempio di capolavoro teatrale ancora nelle sue più recenti dichiarazioni. La cosa non stupisce là dove si tiene presente che Cecchi è un attore-artista che guarda un altro attore-artista nella sua prova più celebre; tale definizione ribadisce la specificità di un teatro di lunga durata, nel solco del quale Claudio Meldolesi rintraccia una "linea di resistenza". Ovvero individua, pur all'interno del teatro di regia, una genealogia d'attori che definisce *attori-artisti* e di cui capostipite è Eleonora Duse. Una Duse in duplice veste: la mattatrice ma anche la *proto-regista*, in grado di accogliere su di sé, molto tempo prima dell'affermazione della regia in Italia, una certa funzione capocomiciale-registica.

Nel caso italiano, emergendo questa novità quarant'anni prima della regia nazionale, si determinò uno slittamento di senso, un fenomeno di transizione delle presenze; per cui la catena che dalla fondatrice portò a coinvolgere Memo Benassi, Ruggero Ruggeri e, poi, Eduardo De Filippo e Carmelo Bene nonché Leo de Berardinis, Marisa Fabbri e Carlo Cecchi può dirsi un fenomeno assoluto di decantazione espressiva, con forti ricadute nell'esercizio registico²⁶⁶.

È stato ancora Meldolesi a riscontrare il merito di Cecchi, e di pochi altri, di aver saputo rendere trasmissibile il magistero delle grandi, ma non trasmissibili,

²⁶⁴Ivi, p. 164.

²⁶⁵Fabrizio Coscia, *Eduardo nostro contemporaneo*, riportato da Marta Porzio, *La resistenza teatrale in Italia: Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, cit., pp. 142-143.

²⁶⁶Claudio Meldolesi, *Sulle diversità culturali della regia*, in «Teatro e Storia» nuova serie 2-2010 [a. XXIV vol. 31], p. 130.

esperienze del Novecento, nel caso di Cecchi la tradizione di Eduardo. Meldolesi, parlando delle differenti tipologie di regia che hanno caratterizzato il panorama italiano della prima metà del Novecento e dei registi nascenti, inserisce una riflessione sullo statuto del loro magistero. Aspetto interessante del lavoro di registi come Visconti, Costa e lo stesso Eduardo – epigoni della regia a spettacolo unico²⁶⁷ – è di aver investito la scena a loro contemporanea con una carica innovatrice e con una cifra stilistica tanto personale da rendersi difficilmente trasmissibile (nel breve periodo s'intende).

Visconti, Costa e Eduardo negli anni precedenti non erano stati in grado di darsi degli allievi-successori, perché i teatranti giovani che avevano influenzato si erano dimostrati in genere troppo simili a loro. La cultura della regia a spettacolo unico si era venuta a formare, così, con delle caratteristiche apparentemente poco riproducibili.

E continua:

Queste però, per la loro minore funzionalità, resero più limpido il magistero virtuale dei registi fondatori. E ne derivò una novità maggiore: che furono i Bene e i Cecchi a rendere quella cultura riconoscibile e moltiplicabile, per cui i suoi caratteri retri – di sopravvivenza (intendo soprattutto i vizi di “stilismo” connaturati al fatto di cercare lo spettacolo unico attraverso testi di per sé non omologabili) – vennero come spiazzati dalla novità della ripresa²⁶⁸.

Ancora una volta dunque il sospetto che la possibilità di farsi “eredi” di teatri ancora troppo prossimi – e la cui specificità rende difficile ogni approccio non imitativo – sia da ricercare nella distanza e nella differenza.

Le esperienze d'avanguardia riuscirono a crescere e a rigenerarsi sulla linea del non tradizionale come questione storica del teatro italiano. Penso, così dicendo, a teatri altrimenti imparagonabili quali quelli di Carmelo Bene, di Cecchi e di Leo e Perla²⁶⁹.

267 Si rimanda al capitolo Quale regia, in Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*. La generazione dei registi, Roma, Bulzoni, 2008 (I Edizione - Firenze, Sansoni Editore, 1984), pp. 145-179. Nel momento in cui la regia italiana fu formalmente accettata dal teatro commerciale, Meldolesi riscontra la formazione di alcune tendenze; l'esistenza di tre regie nate in tempi successivi. Prima la regia di orchestrazione stilistica, poi la regia a spettacolo unico, infine la regia critica. La regia a spettacolo unico, cui rappresentanti furono Costa, Visconti, Eduardo, è caratterizzata dal non considerare le singole messinscena come episodi a se stanti. Ogni regista perseguiva, al contrario, un suo spettacolo unico, ideale, anche in conflitto con i testi inscenati. Questi registi puntarono dunque sulle innovazioni dall'interno: acquisirono prerogative drammaturgiche, rinnovarono le tecniche di rapporto con gli attori, elaborarono delle personali metodologie di confronto col testo. Una volta raggiunto il loro spettacolo summa (es. *La Locandiera* per Visconti) questi registi andarono incontro ad assestamento. Anomalo il caso di Eduardo sul quale Meldolesi conclude: «Eduardo fu forse il più coerente, grazie alla crisi di scrittura che lo portò, intorno al '50, a fare il Dramaturg-regista» (*Fondamenti*, p. 151).

²⁶⁸ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 550-551.

²⁶⁹ *Ibidem*.

Sul ruolo di Eduardo maestro e sulla sua influenza su Cecchi attore in senso tecnico si fornirà una trattazione più dettagliata in riferimento al sotto-paragrafo dedicato alla metamorfosi della lingua scenica nel passaggio dal teatro di Eduardo al Granteatro, da Eduardo a Cecchi; in conclusione però di questa sezione dedicata all'influenza teorica della cultura teatrale del maestro Eduardo in relazione alle altre messe in gioco, è interessante accennare all'ipotesi di un saggio che Carlo Cecchi non ha mai scritto ma di cui ha raccontato l'intenzione e la struttura nel corso di un'intervista con Stefano De Matteis: *Martiri e Übermarionetten*²⁷⁰. Si tratta in fondo di una tesi che, ponendo Eduardo al centro di linee di convergenza di teorie e pratiche teatrali novecentesche, è utile per spiegare a noi oggi cosa è stato ed è Eduardo De Filippo per Carlo Cecchi: ancora sintetizzatore e chiave d'accesso per sconfinamenti fecondi non solo nello spazio (da Napoli all'Europa) ma anche nel tempo (linea di resistenza dell'attore-artista).

Sì, *Martiri e Supermarionette*, e Eduardo riunificava le due vie superandole, perché non si può dire né martire né supermarionetta. L'idea mi era venuta pensando che il teatro del Novecento in fondo è stato segnato da Eleonora Duse e dai saggi di Craig sulla recitazione – Appia non ha mai parlato della recitazione; quindi c'era la via duseiana del martirio, che è arrivata poi fino al paradosso nel cinematografo dove ci si ammazza per fare una parte, e la zona marionettistica, dell'estraniamento. In realtà questi due termini nascono in un contesto estraneo a Eduardo; non che Eduardo non abbia conosciuto la realtà né la cultura del Novecento, anzi, la conosceva benissimo, al di là di quello che ci si immaginerebbe; non solo l'ha intuita, ma l'ha proprio conosciuta: ha conosciuto Brecht, la Duse, ha conosciuto praticamente tutti. Quando si parlava di Brecht o di Stanislavskij, sapeva di cosa si stava parlando; gli bastava poco per capire... Ma in realtà Eduardo apparteneva, beato lui, a una cultura che superava, che era l'antitesi perfetta di questo; anzi, era il doppio di Eduardo in senso opposto a quello di Artaud. Anche Artaud raccoglie le due vie, ma nella negazione estrema, perché è la negazione del teatro; Eduardo invece, è esattamente all'opposto, è l'affermazione totale, quindi supera tutte due le vie perché non è mai stato né martire né supermarionetta, pur conoscendole entrambe benissimo. [...] Eduardo è l'altro punto dialettico di questa vicenda, dove però tutto questo si rispecchia²⁷¹.

5.2 I tre livelli di influenza di Eduardo De Filippo nel teatro di Carlo Cecchi

Passando adesso a delineare un processo di influenza chiaro del maestro sull'allievo si può procedere ad un'ulteriore ricognizione strutturata su tre diversi livelli o elementi di indagine: la tradizione, la lingua, la citazione.

Il primo livello, che potremmo definire della “tradizione reinventata”, può trovare maggiore specificità se connesso a dati immediatamente riferibili al processo di

²⁷⁰Stefano De Matteis, Vittorio Dini, *Intervista con Carlo Cecchi. La lingua, il corpo, la scena*, cit., p. 36.

²⁷¹Ivi, p. 38.

appropriazione della tradizione eduardiana nell'apprendistato di Cecchi a Napoli. Ovvero dell'appropriazione di una tradizione altra dalla propria.

Toscana, porta nel suo mestiere lo scetticismo di un'indole sognatrice e disincantata, ironica e disillusa. [...] Ora, per una strana filiazione, il gusto e la tradizione tutta toscana della miseria e della pulizia si sposano in Cecchi con una vena diversa, con il gusto della maschera e dell'improvvisazione, con la povertà pittoresca del teatro napoletano²⁷².

“Strana filiazione” dice Cesare Garboli, e in effetti quella di Cecchi si dimostra essere, *ab initio*, una gravidanza artistica tra le più fertili; la mancanza di condizionamenti originari e genealogici rendono le sue scelte originali e libere, prive dei condizionamenti di un'unica tradizione, di un modello, di un metodo, ma aperte al vaglio critico di ogni influsso (tradizionale o avanguardistico-sperimentale) che arricchisce il profilo nuovo di questo artista. Una cosa è perpetrare una tradizione, altra cosa è creare autonomamente la propria tradizione. Stefano De Matteis punta l'attenzione sulla questione antropologica legata alla società teatrale della “compagnia” e nel suo testo su Napoli, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, inserisce la casistica cui Cecchi afferisce, e della quale si fa vicenda esemplare, nella parte dedicata agli stranieri e forestieri, in opposizione ai figli d'arte.

Il figlio d'arte stabilisce un luogo, la compagnia, dove lavorare con gli altri, parenti, familiari acquisiti ed estranei, assieme ai quali vive le stesse ritualità e opera le stesse combinazioni; tutti sono vittima delle stesse soluzioni teatrali. Ma con una differenza. Se il figlio d'arte vive la sua eredità come una soluzione ai problemi, l'estraneo e l'acquisito vivono quella soluzione come problema. Per l'estraneo questo richiede, quasi impone, una elaborazione maggiore, una riflessività permanente, che permetta al teatro di procedere²⁷³.

Il *quid* in più appare la problematizzazione di un bagaglio non passivamente accolto, la verifica di quella *soluzione* messa costantemente in discussione. Il patrimonio tradizionale si trova così inserito in una vivace dialettica con l'altro da sé e con un universo più innovatore. Se l'eredità deve essere contestualizzata e acquisita in maniera problematica, ciò consente, come si diceva più su, di acquisirla come teatralità. In fondo si tratta di un codice nuovo da apprendere da capo, come risulta essere per Cecchi il codice linguistico al quale si accosta, il dialetto napoletano. Spesso, ad esempio, per spiegarne l'estraneità, il regista paragona la lingua napoletana all'inglese. Il napoletano è effettivamente un codice percepito da lui, fiorentino di nascita, come nuovo-sconosciuto, da imparare proprio come si impara una lingua straniera. Si tratta di “una dialettalità urbana che è anzitutto la lingua di un teatro differente” e la condizione di straniero altro non fa che ingrandire la non-familiarità

²⁷² Cesare Garboli, *Cecchi prima maniera* – 12 giugno 1975, in Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo*, Firenze, Sansoni Editore, 1998, pp. 114-115.

²⁷³ Stefano De Matteis, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 111.

che rende tale tradizione ancor più “antinaturalistica, non mimetica né folklorica”²⁷⁴. Se all’interno della famiglia teatrale la riorganizzazione del *codice espressivo* avviene in maniera *immediata*, per il forestiero tale processo è *mediato* attraverso la riflessione e il ragionamento (le tecniche, la teatralità). Lo stesso De Matteis prosegue:

Drasticamente possiamo dire che quando queste riflessioni sono esplose all’interno, la famiglia d’arte, in bilico tra dipendenza dall’eredità e cambiamento, ha continuato a esistere, rinnovata. Quando si è trattato di esplosioni all’esterno, il luogo è stato ricostruito altrove e con un altro nome, e parte del suo patrimonio ha preso altre direzioni. Il caso per esempio di Luca De Filippo figlio d’arte e di Carlo Cecchi «allievo» estraneo alla famiglia di Eduardo è in questo senso indicativo²⁷⁵.

Da *allievo* Cecchi è in grado di mettere il *patrimonio* artistico acquisito in relazione alle proprie convinzioni e sensibilità, in quanto non vincolato da nessuna specifica appartenenza, da nessun padre ingombrante difficile da contraddire. In altra sede, e riferendosi nello specifico al rapporto con Napoli, anche Marta Porzio individua nella *distanza emotiva* rispetto a una cultura tradizionale e nella condizione di *forestiero* nei confronti di un determinato territorio, e dunque non interno, ma *estraneo* alla famiglia d’arte, la chiave che:

[...] gli permette [al forestiero] d’altra parte di avere uno sguardo sufficientemente distaccato dalla città stessa; così che la tradizione locale entra nel suo percorso direttamente come una possibilità molto aperta di rielaborazione, come materiale creativo estremamente malleabile e nello stesso tempo impregnato di storia e civiltà teatrale ‘altra da sé’²⁷⁶.

A differenza di chi rifugge alle paternità, vere o presunte, e non accetta di essere ascritto a particolari genealogie, Carlo Cecchi, ma con lui anche altri *viaggiatori a Napoli*, Leo e Perla in primo luogo, ma anche Carmelo Bene, ha sempre dichiarato con orgoglio e riconoscenza il ruolo che Eduardo De Filippo ha avuto nella sua formazione. Per Cecchi, più che padre, Eduardo è stato un singolare maestro, una guida artistica che gli ha aperto le porte della tradizione elettiva. Come ha anche raccontato in una recente intervista ad Antonio Gnoli (in «La Repubblica», 24 febbraio 2013) Eduardo, che definisce “schizogeno”, bipolare come molti grandi geni, ha avuto il merito di aver colto l’amore e di aver compreso la profonda familiarità che Cecchi aveva maturato nei confronti di quel teatro a lui estraneo, e, individuata la potenzialità e vocazione, l’ha iniziato al teatro napoletano; in lingua napoletana, con tutte le implicazioni fisiche e linguistiche che vi sono annesse.

Eduardo era l’incarnazione stessa della tradizione, quella destinata a scomparire: «io sono l’epilogo», mi disse un giorno. Certo nel mio percorso formativo, l’incontro con lui ha segnato un momento assolutamente fondamentale perché è stato Eduardo a farmi vincere la timidezza nei confronti di una scena che per me, giovane fiorenti-

²⁷⁴ Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»*, cit., p. 109.

²⁷⁵ Stefano De Matteis, *Lo specchio della vita*, cit., p. 111.

²⁷⁶ Marta Porzio, *La resistenza teatrale in Italia*, cit., p. 359.

no, sembrava irraggiungibile; a spingermi a varcare la soglia del teatro napoletano e a recitare in dialetto. Inoltre, è stato Eduardo ad orientarmi verso le farse di Petito, a suggerirmi di affrontare il ruolo di Felice Sciosciammocca. Lo spettacolo di esordio del Granteatro sarebbe dovuto essere *Il coraggio di un pompiere napoletano*, adatta per noi da Eduardo²⁷⁷.

“Io sono l’epilogo” e forse in un certo senso lo è stato davvero. Ultimo depositario di una tradizione vivente a cui apparteneva, “figlio d’arte” della sua propria cultura. Alfonso Santagata che si considera un allievo di Cecchi ha affermato:

Eduardo è l’unico erede di quel teatro che molti rimandi li ha lasciati per iscritto ma di cui non abbiamo molte documentazioni, mi rifaccio a Petito, a tutto questo teatro dell’Ottocento, alla farsa. Lui veramente è riuscito a farsene erede, morto lui quel mondo non ha più muscolo come cervello, non ha memoria. Eduardo è l’ultimo testimone: l’Epilogo, e Carlo, in qualche modo²⁷⁸.

Carlo in qualche modo... è il dopo-epilogo, e non poteva probabilmente che essere fuori dall’ombra vesuviana. Ed è altrove infatti che il vento fertile di Eduardo ha depositato i suoi semi. Ed è lontano da lui che, ancora cronologicamente e geograficamente, sono nati i frutti: Cecchi e altri artisti della sua generazione, ma anche teatranti molto più giovani. Prova ne è che molto dopo l’epilogo, a trent’anni dalla morte del Mostro-Eduardo, compagnie di nuova generazione cominciano a riscoprirne senza timore i testi.

Con Cecchi tuttavia rimaniamo immediatamente *dopo l’epilogo*; dunque sarà interessante individuare adesso gli esiti di un contatto così prossimo sulla lingua teatrale (secondo livello d’analisi) della sua scena e come il codice espressivo eduardiano abbia preso a dialogare e ancora dialoghi con questo attore. Il concetto di lingua in riferimento al teatro di Carlo Cecchi trova tre diverse declinazioni: la parola, linguistica e paralinguistica, con attenzione al particolare tipo di sfruttamento dialettale assunto-inventato dai due attori; la lingua del corpo, mimica e gestica; il linguaggio scenico che rimanda più specificatamente, da un lato, alla funzione registica, al lavoro di questi due registi (coreografia e prossemica, scenografia e illuminazione) dall’altro, in quanto anche capocomici, alla tipologia o “genere” teatrale cui un teatro con le caratteristiche prese in esame può essere ascritto.

Oltre al prezioso retaggio della tradizione, Eduardo ha portato in dote a Cecchi soprattutto una lingua, il *suo* napoletano appunto, che è anche un corpo, il corpo d’arte e la lingua mimico-gestuale ad esso connessa. Gli aspetti di novità in Eduardo che ci interessa sottolineare, e che sono gli stessi che influenzarono Carlo Cecchi, riguardano la creazione di un nuovo napoletano (linguistico e gestuale) e il respiro internazionale della cultura eduardiana. In riferimento alla questione linguistica Claudio Meldolesi è illuminante:

²⁷⁷ Carlo Cecchi in Simonetta Izzo, *Grazie a lui sono stato Felice*, in «Hystrion», aprile-giugno 2000.

²⁷⁸ Alfonso Santagata, *Carlo Cecchi: un’officina aperta. Conversazione con Alfonso Santagata*, Cascina (PI), 17 ottobre 2013, a cura di Chiara Schepis, in Appendice.

L'originalità dialettale di Eduardo risiede in un'energia polemica, che percorre tutti i piani narrativi e che sprigiona dalla fonte attorica. Il dialetto di Eduardo non si organizza in lingua grammaticale; prima di essere un autore dialettale, Eduardo è un attore della "verità esclusa", che esibisce il trapasso dal non rappresentabile al rappresentabile, che per questo ricorre alla spontaneità – deformazione del dialetto. [...] L'italiano e il napoletano sembrano dialogare all'interno della lingua scritta e parlata di Eduardo, fino a costituire una forma di teatro nel teatro, che trova a sua volta riscontro nei dialoghi che l'attore Eduardo anima fra la sua voce e le sue mani²⁷⁹.

È ormai nota del resto l'attenzione costante che Eduardo drammaturgo prestava ai testi, continuamente modificati, aggiustati, arricchiti grazie all'apporto dell'Eduardo attore e della verifica sulla scena. Anna Barsotti parla a proposito di questa tendenza di "drammaturgia della prova"²⁸⁰, e nei volumi delle *Cantate eduardiane* da lei curate per Einaudi, ricostruisce edizioni e varianti delle singole commedie. Spesso gli stessi testi registrano varianti anche a livello linguistico e ancor più spesso è interessante notare l'intensificarsi dell'uso della "sporcatura" dialettale sulla scena piuttosto che sulla carta, intensificata appunto da un corpo in lingua allenato attraverso tecniche e sapere di lunghissima durata. È ancora Meldolesi a sottolineare l'importanza della dialettalità del corpo: «doveva esserci più cultura dialettale nella sua gestualità che nel suo eloquio italianizzante»²⁸¹; coloritura gestuale che sarà uno dei contrassegni più riconoscibili della presenza eduardiana nella recitazione di Cecchi.

L'apprendistato di Cecchi a bottega dal maestro è in prima istanza frutto di osservazione. Cecchi familiarizza con Eduardo guardandolo in scena, in un primo periodo frequenta il suo teatro da spettatore, successivamente partecipa ai suoi allestimenti o alle riprese di allestimenti fortunati sempre da postazioni defilate (piccoli ruoli o come assistenze alla regia) che gli consentono in un periodo piuttosto concentrato di accumulare una grande esperienza visiva attraverso l'osservazione del corpo dell'attore che sta guardando o attraverso le sessioni di prove a cui partecipa con il resto della compagnia. La recitazione dell'attore Eduardo era infatti diretta a un duplice ordine di spettatori: il pubblico in sala e gli altri attori in scena. In tal senso ne dà testimonianza Garboli in una delle sue *Immagini del Novecento*:

La prima impressione è che egli non stia recitando, ma che si appresti a farlo. Restiamo in attesa, pregustiamo, aspettiamo. A un tratto ci accorgiamo di quanto la nostra attesa sia sciocca: il grande attore sta già recitando. Ma ci accorgiamo anche che non finiremo mai di aspettare: il grande attore non reciterà mai. La rappresentazione

²⁷⁹ Claudio Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali*, cit., p. 140.

²⁸⁰ Si rimanda a Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit. e a Anna Barsotti, (a cura di), *Eduardo De Filippo. Cantata dei giorni pari*, Torino Einaudi, 1998; Anna Barsotti, (a cura di), *Eduardo De Filippo. Cantata dei giorni dispari*, Torino Einaudi, 1995.

²⁸¹ Claudio Meldolesi, *Oltre le localizzazioni, il dialetto a teatro*, in Mario Brandolin, Angela Felice, a cura di, *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro*, atti del convegno: Udine 8 - 9 aprile 1999, Teatro Club, Udine, 2000, p. 10.

comincia sempre insieme alla vita. E se recita, il grande attore recita sempre due volte: una per il pubblico, l'altra per gli attori-spettatori che gli girano intorno²⁸².

Ma spostando l'attenzione sul momento del lavoro di compagnia per l'allestimento degli spettacoli è lo stesso Cecchi (in un'intervista raccolta da De Matteis a Torino il 18 marzo 1987) a sottolineare l'estremo rigore di Eduardo durante le prove e nel corso delle repliche. Metodo analogo applicato poi dall'allievo che nel tentativo di rendere sempre viva la recitazione dei propri attori, non considerando mai lo spettacolo un prodotto finito, inserisce di tanto in tanto lievi mutamenti, stravolge entrate e uscite degli attori, gioca sui ritmi imponendo l'uso del metronomo, approssimandosi quanto più possibile al risultato di far coincidere "rappresentazione e vita", di proporre agli spettatori un gioco teatrale "autentico".

Raggiungere la misura è uno degli obiettivi verso cui dirigere ciascun attore: per arrivarci le strade erano diverse a cominciare dalle prove. Ferrei orari di prova stabilivano una disciplina sia durante l'allestimento del lavoro sia durante le repliche in cui non si smetteva di mettere a punto momenti e passaggi dello spettacolo o delle improvvisazioni che, nate sulla scena, venivano messe a registro. Durante questo lavoro un clima di gelida attenzione focalizzava e attizzava la partecipazione di tutti verso il lavoro escludendo ogni distrazione, anche Eduardo applicava la ripetizione come metodo, mostrando e facendo vedere le parti, chiedendo agli attori di ripetere i suoi gesti e le sue azioni; all'attore si chiedeva la massima attenzione e la massima disponibilità e le parti erano ripetute all'infinito finché non si raggiungeva il risultato desiderato. [...] La conquista per l'attore è nella padronanza dello stare in scena per arrivare alla padronanza del tempo. Ogni attore doveva infatti riconoscere e definire il proprio tempo teatrale da cui far derivare il ritmo da riferire alla scena o da riportare al singolo personaggio: il tempo come respiro dell'azione in scena, nella concretezza della situazione definita che è l'accadimento; un tempo drammatico costruito sui particolari e non sull'evidenza dei piccoli e facili segni, sulla precisione della scelta e dell'uso di questi particolari dosati in modo da non concedere mai troppo al pubblico²⁸³.

Il luogo è ancora quello della compagnia, situazione laboratoriale-capocomicale nella quale si può ancora imparare per osservazione e ripetizione; «La conquista per l'attore è nella padronanza dello stare in scena per arrivare alla padronanza del tempo», spazio e tempo dunque, attraverso le regole che sono proprie a quel determinato contesto. Ma nello specifico come stanno in scena questi due attori? Anna Barsotti²⁸⁴ individua nella presenza scenica di Eduardo almeno due caratteristiche peculiari del suo stare in condizione di rappresentazione, spesso confuse con il *malinteso naturalismo* di fondo che aleggia sulle sue messinscène: la tecnica del *primo piano* e quella sua facoltà di *parlare senza le parole*, aspetti – continua la Barsotti – legati

²⁸² Cesare Garboli, *Falbalas. Immagini del Novecento*, Garzanti Editore, Milano, 1990, pp. 74-76.

²⁸³ Stefano De Matteis, *Lo specchio della vita*, cit., pp. 289-290; De Matteis segnala in nota che la ricostruzione delle prove di Eduardo si basano sulle dichiarazioni rilasciate da Cecchi in un'intervista del 18 marzo 1987 a Torino.

²⁸⁴ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 22-26.

entrambi al suo particolare codice gestuale e cinesico e insieme a quello mimico. Il primo aspetto, quello del primo piano, attraverso un'operazione legata al gesto dell'intero corpo concentra l'attenzione dello spettatore sulla mimica dell'attore, sul suo viso, che giocando con i gradi di fissità e mobilità della mimica facciale, confonde il volto con attimi di fissità tendenti alla "maschera".

Senza ricorrere alla deformazione del viso, che avrebbe portato al prevalere della maschera, l'attore alternava piuttosto ai continui mutamenti d'espressione (quelli che nell'insieme danno l'effetto di una recitazione naturale) alcuni, rari, gesti 'discreti', di cui allungava la durata. Su una fondamentale mobilità del viso innestava alcuni momenti di fissità, nei quali soltanto si coglieva la *maschera*. Una volta convogliata l'attenzione del pubblico (attraverso la fissità) sul suo *volto*, ricominciava a muoverlo (con apparente naturalezza), ma oramai il gioco di prestigio era fatto e il pubblico continuava a guardare lui, il suo viso, anche se la sua recitazione, talvolta *senza parole*, rasentava l'ineffabile²⁸⁵.

Per riuscire a convogliare l'attenzione sul viso (che andava in primo piano) Eduardo procedeva ad un irrigidimento graduale del corpo, dal basso verso l'alto. Se l'alternanza tra mutamenti di espressione (naturali) e rari gesti discreti concentrava l'attenzione sul viso è invece da quel suo corpo così fortemente espressivo che derivava appunto la capacità di poter *parlare senza le parole*, di poter far leva su tutta una vasta gamma di segni paralinguistici: pause, silenzi, mugolii, gesti appena accennati e completati dall'immaginazione dello spettatore. Ancora in relazione alla mimica si fa riferimento a "gesti mimici di espressione pura" per rendere un "esitare" tanto sottile da non poter essere ricondotto ad alcuna categoria di analisi. A questo si aggiungano i frequenti deittici che la mimica di Eduardo amplificava o quei gesti simbolici tanto cari alla lingua teatrale napoletana.

Cecchi ha studiato soprattutto Eduardo, dal quale gli vengono l'estrema parsimonia dei mezzi espressivi e quei lunghi silenzi scenici, quelle prolungate pose immobili, simili a interrogativi senza risposta, che stabiliscono tra attore e pubblico una sorta di ilare incantamento ai limiti dell'assurdo²⁸⁶.

Analogie profonde in declinazioni profondamente originali possono essere riscontrate tra Eduardo e Carlo Cecchi, quella più evidente si riferisce senza dubbio alla sfera paralinguistica che fa appello alla sospensione della parola o all'immobilità del corpo. Una recitazione che tende all'afasia, è stato detto, in cui le parole sembrano avvizzire tra le labbra²⁸⁷. Anche quella di Cecchi è per eccellenza e per vocazione una recitazione antinaturalistica travestita con apparente naturalismo di chiara matrice eduardiana, nei risultati molto distante da quella del maestro in quanto differente, si è visto, è il contesto in cui agisce e i presupposti dai quali ha origine. Non-naturalistica in primo luogo per la lingua attraverso cui si esprime.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ Cesare Garboli, *Cecchi prima maniera* – 12 giugno 1975, cit., pp. 114-115.

²⁸⁷ Armando Petroni, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, in *L'Asino di B.*, numero terzo, Torino, 1999, p. 21.

Torniamo a Eduardo e al dialetto. Per Cecchi Eduardo è la normalità del teatro, nel suo senso più “vero”. Cecchi ha bisogno di questo piano, come ha bisogno di scenografie normali. Il suo dialetto, in prima istanza, è parte di questa normalità. Ma il dialetto in Cecchi ha anche una seconda valenza: è qualcosa di personale, di intimo, legato a quello che si è stati nell’hinterland fiorentino, a Napoli; i dialetti nel teatro di Cecchi sono per questo sempre spostati: non c’è motivazione possibile, se non personale, nell’uso di quel colore dialettale per Monsieur Jourdain. Quelli di Cecchi sono dunque dialetti d’uso, parlati, che entrano in collisione con un mondo completamente diverso, quello dei testi, moltiplicando il gioco dei piani rappresentativi. Così il dialetto scenico di Cecchi diviene, insieme a tutto ciò che incontra nel presente: l’esserci degli attori; le maschere che cancellano l’“inconsistenza” del quotidiano; tutte le cose precarie di cui è fatto il lavoro di scena prima che arrivi il pubblico pagante (compreso il non sapere la parte). Un dialetto precario dunque, che cerca un pubblico vero, impreparato all’evento²⁸⁸.

Dialetto precario, “sporcaturo” dialettale, più nella cadenza che nel lessico, che si manifesta in un atto di traduzione di secondo grado sulla lingua dei testi da Cecchi messi in scena, testi non eduardiani (tranne nel caso di *Sik Sik*), e solo pochissimi riferibili alla tradizione partenopea. Meldolesi avverte in questa operazione la ricerca di una “dimensione tragica” interna ai testi stessi – come è evidente ad esempio in *Woyzeck* dove l’elemento dialettale acquisisce un ruolo tragico nella delineazione di fazioni opposte, sociali e di classe – e si trova d’accordo con Cecchi nel riscontrare la matrice di questa operazione nella battaglia linguistica portata avanti da Eduardo contro il teatro a lui, in varie fasi, contemporaneo: antilingua d’accademia nel dopoguerra, omologazione italiota fascista negli anni di esordio:

Come non vedere in questo Eduardo un uso politico del dialetto? [...] Eduardo è stato l’attore italiano più intransigente verso l’antilingua recitativa, con quel suo teatro di identità delle cose, in cui tutto sembra a posto, ma in cui nel profondo ogni elemento contraddice la sua immagine. [...] Personalmente, devo ringraziare Carlo Cecchi per avermi spinto a ricercare Eduardo oltre l’“eduardismo”²⁸⁹.

E se da questo punto di vista l’uso del dialetto può farsi politico e trasmettere la tensione, il conflitto sociale, arrivare a questo risultato per Cecchi può implicare una ricerca teatrale costante inseguita di testo in testo. In relazione a questa ricerca

Franca Angelini ha analizzato con rigore questo scorrere di pareti proprio alla scena di Cecchi, proponendone una definizione di sintesi: la “drammaturgia della prova”, una drammaturgia che appare basata sul gioco dell’attore, ma che la centralità dell’attore non è in grado di spiegare. C’è in Cecchi la volontà di fare teatro “in senso completo”, ma la “prima” e le repliche sono la morte dello spettacolo; c’è il testo, che però è inesauribile (e richiede continui ritorni [...]); c’è il metodo di lavoro, la cui logica chiede però di andare oltre le sue stesse regole²⁹⁰.

²⁸⁸ Claudio Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali*, cit., p. 144.

²⁸⁹ Ivi, p. 140.

²⁹⁰ Ivi, p. 142.

Consustanziale alla definizione di “drammaturgia della prova”²⁹¹ è il concetto di iterazione, caro al teatro di entrambi, allievo e maestro. Se in Eduardo l’iterazione era giustificata dal modo produttivo della compagnia capocomicale che mette in scena – in maggior misura, ma non solo – i testi del proprio autore-capocomico, in Cecchi l’iterazione si espande all’universo delle possibilità del panorama drammaturgico, da Shakespeare a Petito, da Eduardo, Pinter, Bernhard a Spiro Scimone, tornando più volte sullo stesso autore nel corso degli anni.

Una prova come metodo di lavoro teatrale, saggio e assaggio del testo, successivo approfondimento di esso, penetrazione sempre più interna ma destinata a non concludersi, a rimanere appunto prova. [...] Scelta di un testo – sempre e comunque – come occasione e prova per l’attore e gli attori, canovaccio di situazioni da raggiungere per successivi sondaggi, per approssimazioni sempre meno approssimate ma inesauribili. Quindi, una *drammaturgia della prova*, che significa: rifiuto del prodotto finito, coinvolgimento totale del pubblico e dell’attore nel momento della formazione dei segni teatrali, sempre modificabili – e di fatto modificati – alla prova del palcoscenico²⁹².

Per Cecchi, e forse qui a differenza dell’Eduardo padre dei suoi grandi personaggi, la prova consiste nell’interazione di un gruppo di attori in un sistema relativo, situazione teatrale ma anche situazione del testo, che dato uno schema di rapporti (personaggi) dovranno parlarsi secondo le parole di quello schema. Operando così ci si avvicina al proprio personaggio senza condizionamenti preesistenti, “non recitando se stessi”, come suggerisce Garboli:

Cecchi è un attore «colto». Non recita se stesso (come Eduardo o Carmelo Bene), ma s’impadronisce di un testo – Molière, Brecht, Pinter, Cechov – preservandolo dalla tradizione [spettacolare] e gettandolo nel teatro; culturalmente il testo non viene dotato di alcun significato prima della sua fusione; esso è solo l’articolazione necessaria all’espandersi del corpo del teatro²⁹³.

Non a caso Garboli si riferisce al corpo del teatro, che per traslato si manifesta nel corpo dell’attore. Quello infatti che Cecchi tende continuamente a precisare è il ruolo che quel teatro (quello partenopeo *tout court*) ha avuto per lui, non solo in riferimento alla questione linguistica o esegetica fin qui considerata, ma in quanto scoperta di una “langue” di cui il linguaggio verbale è solo spia.

Il teatro napoletano che ho conosciuto io, quello popolare della sceneggiata e del varietà al tempo della mia giovinezza, non era un dialetto, era una lingua. La lingua del teatro non è verbale, è fisica, corporea, un sistema di segni nello spazio. Quel teatro

²⁹¹ Per un approfondimento si rimanda a Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*, cit.

²⁹² Franca Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, in «Scena», n. 3-4, 1978, p. 37.

²⁹³ Cesare Garboli, *Falbalas*, cit., p. 139.

aveva una propria *langue*. Dall'innesto della mia lingua d'origine con la *langue* teatrale che ho trovato a Napoli ho inventato la mia propria "parola"²⁹⁴.

Tentiamo a questo punto di analizzare il linguaggio corporeo dell'attore Carlo Cecchi, tenendo in mente ciò che è già stato detto rispetto all'analisi di Eduardo in scena. Per rendere più chiari i riferimenti è sembrato utile creare un elenco, composto da descrizioni estrapolate da recensioni o precedenti analisi critiche, che possono essere messe in connessione con la poetica eduardiana, per analogia o per opposizione²⁹⁵. La recitazione di Cecchi è di chiaro stampo antinaturalistico, da sempre, dalle prime prove fino, per esempio, alla *Serata a Colono* del 2013, con gradi di intensità e "felice disposizione" differenti; l'elemento di disturbo è quello che colpisce per primo. Questo elemento, padroneggiato dall'attore, è quello che lo spettatore avverte come estraneo al contesto e che lo cattura. La teatralità è come in Eduardo velata di apparente naturalismo²⁹⁶, ma se la "situazione naturalistica" è mantenuta costante dal resto della compagnia in scena, la teatralità-straniata si concentra nel corpo dell'attore: figura duttile e magra, dalla voce impassibile e buia (De Monticelli), corpo disarticolato e scoordinato nei movimenti, quasi a raffigurare un Pinocchio nella sua vitalità e mancanza di sesso (Garboli), una recitazione tutta in levare, accelerata e a tratti improvvisamente rallentata, spigolosa e antipsicologica, un recitare "quasi improvvisato" che ostenta artificialità (Petrini). Quello che stupisce, continua Garboli, "è proprio questa disponibilità della finzione a lasciarsi percorrere dalla realtà". Il paradosso è il celebre *refrain* eduardiano (*L'arte della commedia*) "il massimo di autenticità nel massimo della finzione" ma attraverso un gioco sottile che dal corpo dell'attore invade la scena. Cecchi gioca con gradi di adesione differenti rispetto a ciò che definisce il «come è» e «come se»²⁹⁷ dell'attore in rapporto agli altri elementi del teatro, gli altri attori, lo spazio, il pubblico. Là dove il «come se» è corollario di un teatro illusionistico, falso; il «come è» si riferisce ad un teatro in cui il gioco è scoperto, un teatro teatrale, autentico nella sua finzione. Per sostenere dunque questo tipo di gioco è necessario un controllo quasi meccanico del corpo stesso arricchito da una mimica fatta più di contrazioni che di gesti (De Monticelli):

²⁹⁴ Carlo Cecchi in Concetta D'Angeli, *Triste comicità di Molière*, in «Atti e Sipari», n. 1, Pisa Plus, 2007.

²⁹⁵ Si tratta di fonti già citate nelle note precedenti, ne dichiaro sommariamente la paternità elencando gli autori: Cesare Garboli, Franca Angelini, Armando Petrini, Roberto De Monticelli.

²⁹⁶ «È ben vero che la recitazione di Eduardo comunica un'impressione complessiva di naturalezza, ma si tratta di una naturalezza calcolata: "la recitazione naturale è la cosa più difficile e costruita che ci sia" [EP, 152]; per lui il teatro è vita non in senso mimetico o naturalistico e neppure soltanto metaforico, ma in quel senso speciale, comune ai grandi uomini di teatro completi, che attraverso il teatro hanno vissuto [...] "A teatro la suprema verità è stata e sarà sempre la suprema finzione"; [LT, 179], Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 25.

²⁹⁷ Dice Cecchi: «Per me il teatro non è un rifugio, è lo strumento massimo del mio rapporto con il mondo. A me non interessa il "come se". Io cerco il "come è"». Ecco perché definisce il teatro «il mio strumento totale»; in Osvaldo Guerrieri, *Carlo Cecchi: "Il mio Pinter di sarcasmo e dissoluzione"*, in «La Stampa», Torino, 8 febbraio 1997.

[...] Pause, silenzi tenuti, comportamento “vero” ottenuto con molto lavoro di autocontrollo, di autoconoscenza, di moralizzazione estrema del proprio lavoro con il “mestiere”. [...] Appare evidente l’azione di controllo; controllo, prosciugamento, movimento per togliere... e naturalmente ritmo, un ritmo che si definisce non solo con la parola e con l’azione ma anche col silenzio e l’immobilità²⁹⁸.

La *performance* di Cecchi è regolata da un’operazione di autocontrollo sul proprio corpo e sui movimenti; sfruttando diverse gamme di immobilità e silenzi l’attore delinea quel particolare tipo di recitazione in bilico – si diceva con la Barsotti – tra distacco e partecipazione che caratterizzava il rapporto di Eduardo attore con il proprio personaggio. Capacità di autocontrollo di Cecchi che era stata riscontrata anche da De Filippo, caratteristica alla quale fa riferimento in una delle poche testimonianze in cui è il maestro a parlare dell’allievo:

Vedendolo recitare sulla scena quasi ubriaco, come gli è successo, Eduardo De Filippo una volta gli disse che lui doveva essere figlio d’arte o un mafioso. Cecchi rispose stupefatto che figlio d’arte sicuramente non era. Ma perché mafioso? Perché i mafiosi, quando vengono cooptati nell’organizzazione, sono festeggiati con un pranzo interminabile, accompagnato da una formidabile bevuta. Se il picciotto regge bene al vino e si controlla, allora è un vero mafioso. «E tu», gli diceva Eduardo, «anche da ubriaco controllavi perfettamente la scena»²⁹⁹.

Parallelamente è interessante considerare l’opinione di Cecchi sui continui ponti riscontrati tra lui e il maestro; alla domanda di Maddalena Lenti: “Si è anche detto che la sua recitazione straniata, qualche volta ironica, distaccata, ricorda quella di Eduardo. Le dispiace?”, Cecchi così risponde:

No. Figuriamoci. Eduardo è il più grande attore che ho visto nella mia vita. Ma vorrei fare delle considerazioni critiche su di me. Non sono sicuro di questo accento così dichiarato sul “distacco”. Anche quello di Eduardo poteva sembrare distacco, invece era una totale identificazione con la maschera di Eduardo, che era una sua invenzione. L’invenzione di Felice Sciosciamocca. Ma ogni attore ha la sua propria maschera, e da lì nasce l’identificazione. L’errore si commette quando si pensa che l’identificazione sia col personaggio: l’identificazione è sempre dell’attore col suo proprio essere attore, si può dire con la sua maschera, con la quale poi gioca, “joue”, “play” il personaggio. Poi, essendo io capocomico, ho un pubblico doppio, in un certo senso: io recito con gli attori e per gli attori e con il pubblico e per il pubblico³⁰⁰.

Anche in altre occasioni Cecchi definisce Eduardo «l’ultima maschera della Commedia dell’Arte che ha attraversato il Novecento»³⁰¹, maschera in un’accezione particolare, che scaturisce dal rapporto dell’attore con il proprio essere attore e da

²⁹⁸ Franca Angelini, *Rasoi: teatri napoletani del ‘900*, cit., p.76-78.

²⁹⁹ Stefano Malatesta, *La scena e la vita, come nasce un attore*, in «la Repubblica», Palermo, 8 agosto 1996.

³⁰⁰ Lenti, Maddalena, *Gente di teatro*, Colledara (TE), Andromeda, 2006, p. 37.

³⁰¹ Carlo Cecchi in Simonetta Izzo, *Grazie a lui sono stato Felice*, cit.

cui sprigiona il personaggio; una maschera che recepisce la congiuntura ambientale in cui è inserita ma che è per l'attore immagine e segno di una profonda autoconoscenza e cultura antica. Tale riferimento ci permette di concentrare l'attenzione sulla mimica di Carlo Cecchi di cui, in rapporto al maestro, Bartolucci coglie un grado in più di "modalità nevrotica ed un suo segno alienato"³⁰²; va specificato che la riflessione di Bartolucci si riferisce al *Cecchi prima maniera* e la cosa è particolarmente interessante se si considera il fatto che si tratta degli anni in cui il Granteatro mette in scena le farse di Petito.

Anche in Cecchi la dialettica tra il volto e la maschera è sapientemente orchestrata, in questa prima fase incidendo in misura maggiore nel senso della caricatura: dunque alternando maggiormente la tenuta del viso mobile, dalle espressioni naturali o inespressivo, a frequenti espressioni mimiche riconoscibili in quanto discrete. Tale mimica è evidente, si diceva, soprattutto nel primo periodo, ma ancora in *L'Uomo la Bestia e la Virtù*, o nel più recente *Finale di partita* è elemento riconoscibile.

Questo gioco anche nel caso di Cecchi nulla toglie a quel velo di naturalezza di fondo che copre la sua recitazione, ne inserisce piuttosto una spia, il sospetto di una stranezza. Ancora in riferimento a Eduardo si diceva della sua capacità di creare a teatro il *primo piano*, indirizzando l'attenzione del pubblico sul proprio viso; in Cecchi si può riscontrare una simile modalità ma invertita di segno e costruita attraverso altre tecniche.

Attore di corpo più che di viso, dalle gamme di posizioni e atteggiamenti infinite, fino a rasentare a volte il recupero della posa ottocentesca, nelle sue prove migliori il gioco di questo attore-artista si concentra sull'elemento prossemico, creando evidenziazione appunto attraverso il proprio corpo. Garboli vedendo l'attore in scena in uno dei suoi Molière è colpito da alcuni dettagli: "improvvisa e irreparabile stanchezza delle pose, oscurità, drammaticità, sofferenza tesa e accigliata". E si stupisce del fatto che imprevedibilmente con ostentata insicurezza questo portamento diventi "catalizzatore di attenzione" consentendo all'attore di creare un "precipizio intorno a sé".

In questo precipizio c'è il *primo piano rovesciato* di Carlo Cecchi; anziché evidenziare e ingrandire l'immagine del proprio volto attraverso la graduale immobilità del corpo, Cecchi rallenta l'attività mimica del viso fino a renderlo immobile, più nel senso della non-espressione che della maschera, e attraverso un gioco che è prossemico, coreografico e gestuale, scompare sotto gli occhi del pubblico senza abbandonare la scena. Il procedimento è graduale, Cecchi è evidenziato rispetto al resto della compagnia in quanto costituisce spesso l'elemento "estraneo" sia a livello linguistico che per il suo particolare portamento; per chiarire la questione paralinguistica riportiamo l'osservazione Roberto Bertinetti sul *Misanthropo* del 1987. Il critico riferendosi alla compagnia nota:

E alla loro dizione curata, rapida e senza alcun cedimento retorico, ma, per così dire, programmaticamente neutra, ha contrapposto la sua inconfondibile parlata, in cui echeggiano i suoni di quella tradizione teatrale napoletana che Cecchi ha sempre op-

³⁰² Giuseppe Bartolucci, *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi, 1973, p. 109.

posto al birignao della tradizione "italiana". Il suo personalissimo registro, le sue parole masticate, le sue vocali nasali, di per sé contrappongono il suo Misanthropo a tutti gli altri personaggi. Prima ancora che per le cose che dice, il suo Alceste è "altro" rispetto a coloro che lo circondano per il modo di dirle³⁰³.

Dal piano paralinguistico l'evidenziazione diventa coreografica: il ritmo sostenuto dalla recitazione di Cecchi implode differenziandosi da quello del resto della compagnia (solitamente al fermento degli altri corrisponde una sua andatura lenta); lo sguardo dello spettatore che dal volto era passato al corpo dell'attore lo vede come smaterializzarsi in movimenti appena accennati:

Di solito la recitazione di un attore/capo, o di un grande attore (c'è quasi sempre reciprocità fra la funzione di capocomico e il valore dell'attore) tende a espandersi, a trionfare, a liberarsi con un rapporto di prepotente voracità nei confronti dell'oscuro popolo dei comprimari. Il caso di Cecchi è esattamente inverso. Cecchi tende a nascondersi, a mettersi in ombra, a sparire negli angoli; a rattrappirsi; e là, nei suoi angoli, lascia che ondate sadomasochistiche si scatenino rovesciandosi con una violenza che si esercita e si abbatte contro di lui. Ho visto Cecchi ingobbirsi, curvarsi sotto i colpi di sferze inesistenti; e l'ho visto perfino impegnato, al centro del palcoscenico, nello sforzo meno appropriato per un attore, lo sforzo di rendersi "immateriale"³⁰⁴.

Questa tendenza alla smaterializzazione è un fenomeno che è stato notato anche nell'ultimo Eduardo, in particolare a proposito dell'interpretazione del personaggio di Alberto Saporito nella ripresa di *Le voci di dentro* del 1977. La Barsotti nota come «l'interpretazione stessa che l'attore offre del suo pezzo d'affabulazione finale pare avvicinarsi sempre più al suo codice del silenzio»³⁰⁵. Per ricostruire la descrizione della *performance* attoriale di Eduardo, la studiosa giustappone citazioni da critiche teatrali (che riportiamo) tutte tese a sottolineare il movimento progressivo dell'interpretazione di Eduardo verso il silenzio e l'immaterialità.

«Eduardo non rompe l'aria con le parole; l'appanna con il fiato» (Bolchi). La sua voce (*phonè* e gestica) si fa sempre più intima, «si assottiglia sempre di più, riuscendo a descrivere un intero mondo con tratti sempre più brevi e sempre più intensi» (Tian), tagliando e mostrando il silenzio, «quando vuol creare dramma e abisso col silenzio» (Pagliarini), e fino a sembrare egli stesso «la materializzazione di un sogno o di una visione, tutto rovesciato in dentro e bruciato da un fuoco più forte di lui» (Tian). «L'attore, sempre più smunto e diafano, s'allunga come un'allampanata ombra cinese sul muro di fronte e da lì ci racconta le sue storie umide di tanfo e di imbroglione, storie che hanno sostato per anni nei vicoli del rione Sanità. [...] Clown nero, mimo feroce e desolato [...], perché il patetico, anche se immenso gli fa paura.

³⁰³ Roberto Bertinetti, *Un "Misanthropo" perfetto*, in «Corriere Alpino», Torino, 5 marzo 1987.

³⁰⁴ Cesare Garboli, *Falbalas*, cit., p. 139.

³⁰⁵ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 78.

[...] E così [il pubblico] accorre a questa messa laica dove il santone coi buchi nelle guance sogghigna e prega per il suo spirito corrotto e atterrito» (Bolchi)³⁰⁶.

Non è un caso che Garboli, spettatore dello stesso spettacolo, decida di intitolare il suo pezzo su *Le voci di dentro: L'incubo della misantropia*³⁰⁷; attraverso il commento di questo critico, sempre riportato nello studio della Barsotti, ci ricollegiamo alla scena finale del *Misanthropo* di Cecchi.

[...] Il mutismo espressivo di Eduardo, quel mutismo che è il segreto di ogni grande attore, va a sposarsi con la scelta della misantropia, e a incarnarsi in un personaggio che è simbolo di una fatale legge d'incomprensione fra i simili³⁰⁸.

La scena finale del *Misanthropo* chiarisce infatti il “pezzo d'arte” di Cesare Garboli che dedica in *Falbalas* a Cecchi l'immagine dell' “Attore”, come poco prima aveva dedicato a Eduardo quella del “Grande Attore”. Sappiamo che il *Misanthropo* di Cecchi si chiudeva con la fuga di scena di Alceste, o meglio dell'attore, che si sfilava la parrucca e fugge; quell'Alceste così diverso, si è detto, estraneo al resto della compagnia: infine «A testa nuda, penosamente, Alceste fugge»³⁰⁹. In questa fuga le criptiche parole di Garboli acquisiscono limpida chiarezza, una fuga che riassume in sé il dolore di una ferita, il disagio di una *disappartenenza*.

Ciò che fa il carisma di un attore, e lo fa diventare il punto di riferimento obbligato, la guida, la coscienza di altri attori, non è una *overdose* di talento; è il sospetto di una disappartenenza al teatro, la misteriosa capacità da parte di un attore, di trascendere il teatro proprio nel momento in cui egli ne è il testimone assoluto. Ciò che gli attori di Eduardo (o di Cecchi) spiano sul volto del loro capo carismatico, mentre egli sta recitando in mezzo a loro, è il dolore perché si è compiuto qualcosa di irrimediabile, è qualcosa di simile a una nostalgia. Si può usare una metafora. Se la professione d'attore è simile a una dannazione e a un esilio, l'attore/capo è colui che porta su di sé tutto il castigo, il peso del delitto e del sacrificio; è il re *pharmakòs*, colui al quale si guarda con sacro rispetto perché è giunto là da dove non si può più fare ritorno; là dove ha origine la misteriosa “corrente di verità” da cui siamo partiti. Se per un attore/suddito il teatro è una totalità, per l'attore/capo il teatro è una totalità che non dà più gioia, una totalità mutilata, sanguinante. A questo punto il viaggio che fa di un attore un attore è ritornato su se stesso; il ciclo si compie; la recitazione (la vocazione) cambia di segno: non si è più attori perché si ama il teatro; si è attori, grandi attori, perché lo si odia. La recitazione insolita di Cecchi, insolita perché si tratta di un gioco che è una tortura (la recitazione viene perseguita come uno stru-

³⁰⁶ I nomi in parentesi tonda si riferiscono ai seguenti articoli: S. Bolchi, *Roma in fila per partecipare ai sogni di Eduardo De Filippo*, in «Corriere della Sera», 8 febbraio 1977; R. Tian, *Visioni e fuochi d'artificio per capir meglio la realtà*, in «Il Messaggero», 21 gennaio 1977; E. Pagliarani, *Eduardo cerca difficili verità*, in «Paese Sera», 21 gennaio 1977, in Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 78.

³⁰⁷ Cesare Garboli, *L'incubo della misantropia*, in «Corriere della Sera», 21 gennaio 1977.

³⁰⁸ Cesare Garboli, *L'incubo della misantropia*, in Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 78.

³⁰⁹ Ubaldo Soddu, *La ferita e la maschera*, in «Il Messaggero», Firenze, 20 dicembre 1986.

mento di autodistruzione, non come un'espressione ma come una perdita di vita), presenta un aspetto singolare proprio in quanto "azione" di un capo (capro) espiatorio³¹⁰.

Introducendo ora alcuni spunti di riflessione sul linguaggio scenico di Carlo Cecchi in rapporto all'influenza di Eduardo De Filippo sul suo *modus operandi* è interessante partire da un rifiuto, più dichiarato che poi nei fatti propugnato, negli anni forse subito, che è quello della figura del regista e della funzione capocomicale. Più volte Cecchi parlando di Eduardo ha fatto riferimento al suo incredibile rigore, modalità apprezzata e assunta, ma nel contempo anche alla rigida impostazione gerarchizzante da "Ultima compagnia capocomicale del Novecento". Aspetto questo che mal si sposava con la tendenza, ideale, del giovane attore verso un lavoro condiviso e di gruppo, come quello, per esempio, del Living Theatre (di cui lo stesso Cecchi ammette di aver avuto un'esperienza più ideale che "concreta" non avendo mai effettivamente collaborato con il gruppo).

Io sono stato poco con Eduardo perché era molto difficile per me lavorare nella sua compagnia. Il mio rapporto con lui va quindi al di là della mia permanenza nella sua compagnia. Era molto difficile perché io venivo da esperienze – a partire da quella con il Living che tuttavia avevo fatto – più ideali che effettivamente avvenute; questo era l'opposto della realtà che rappresentava la compagnia di Eduardo, una compagnia capocomicale di quelle rigidissime, la vera compagnia capocomicale italiana del Novecento. Questo creava dei conflitti in me e tra me e Eduardo. Quindi in quella situazione non ci potevo stare molto, e in effetti ci sono stato poco³¹¹.

Ci starà effettivamente pochissimo, si è detto nel corso della stagione '69-'70, e se da un lato è reale il disagio vissuto dall'attore, dall'altro il disagio si fa essenziale veicolo di distacco critico che permette a Cecchi di creare un suo proprio teatro che salva quei riferimenti eduardiani proprio perché non frutto di imposizione dall'alto.

Io non mi ci trovo per niente a lavorare nella sua compagnia, perché era diverso il modo in cui io pensavo che avrei fatto il teatro, come poi è stato diverso; in qualche modo la mia idea di teatro era l'opposto della realtà di una compagnia capocomicale, anche se poi, fatalmente, negli anni successivi spesso mi sono ritrovato a dover fare il capocomico³¹².

Lo stesso Cecchi, dopo mezzo secolo di distanza sia autodefinirà *Capocomico postumo*³¹³, in quanto oggi sarebbe *anacronistico*, essendo finito il tempo delle grandi compagnie capocomiche, considerarsi un capocomico; ma anche in quanto il luogo di una compagnia il più possibile autonoma da condizionamenti di mercato (riferendosi in particolare ai circuiti ufficiali), capocomicale o indipendente, era

³¹⁰ Cesare Garboli, *Falbalas*, cit., p. 138.

³¹¹ Carlo Cecchi in Stefano De Matteis, Vittorio Dini, *Intervista con Carlo Cecchi*, cit., pp. 34-35.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ Carlo Cecchi in Rodolfo Di Giammarco, "Io, Cecchi capocomico postumo", in «la Repubblica», Roma, 11 marzo 2007.

l'unico in cui non sentirsi costretto. Allora la dicitura che più facilmente sopporta è quella di *direttore d'attori*.

Io sono un direttore d'attori. Da una parte sono alla vecchia maniera, pur non essendo come gli antichi capocomici, in quanto sarebbe anacronistico e paradossale, però sono un direttore e non un regista, perché come attore ho incontrato molto spesso il problema della recitazione. Ma l'ho incontrato per me e su di me come problema. Il primo direttore di me stesso sono stato io, e in questo modo sono diventato regista, in un certo senso per poter recitare: quindi non ci sono differenze, perché si tratta della stessa persona³¹⁴.

Cecchi ci trascina, com'è evidente, in un gioco di parole che l'area semantica di attinenza gli favorisce; in realtà, pur trattandosi della stessa persona, le differenze ci sono e attengono al grado di consapevolezza acquisito nel corso del tempo. Inoltre, è divertente notare la riluttanza con la quale, a volte, ma altre volte no, si definisce regista. Ciò è dovuto alla critica e ad un certo sentimento di avversione che lo separa da certo teatro di regia, *la regia immaginifica di Ronconi, per intenderci*. È ovvio che ad un'analisi oggettiva regista risulta esserlo, ma, come Eduardo attore-regista, attore prima di essere regista e che alla regia arriva dopo l'esperienza attoriale, che continua a praticare e per la quale nutre un profondo rispetto essendo nei fatti l'essenza del suo teatro che è "teatro d'attore". L'idea guida di Cecchi è che al lavoro in scena dell'attore non può essere sostituita un'idea preconcepita di regia, imposta dall'alto e basata su letture intellettualistiche e astratte dei testi: il teatro deve essere la risultante di rapporti concreti tra gli attori e il testo, gli attori e i personaggi e questi tra di loro, e tra l'attore-personaggio e il pubblico.

Della regia del regista la regia dell'attore-regista rifiuta il concetto di «replica», che è figlia dell'idea dell'attore al servizio del progetto registico del regista. L'attore-regista, al contrario, mette il proprio progetto registico (che c'è) al servizio dell'arte dell'attore, mantenendo in questo la specificità profonda del gesto teatrale, che vive del suo prodursi nel momento in cui avviene e nel non potersi mai riprodurre uguale a se stesso. Vive cioè nel tempo del teatro, che è il *tempo presente*, il tempo concreto del rapporto fra un artista, l'attore, e il suo pubblico³¹⁵.

Dal profilo registico-attoriale delineato fino a questo momento appare evidente e ricorrente, infine, una caratteristica che non è solo, o perlomeno non solo, la sua non-convenzionalità, ma è il suo atteggiamento oppositivo nei confronti di ciò che esula dal suo *modus operandi*, il suo porsi *contro* o in *contraddizione*³¹⁶ al sistema teatrale; ma è proprio grazie a questo moto di opposizione estremamente critico che

³¹⁴ Carlo Cecchi in Franco Quadri, *Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, cit., p. 53.

³¹⁵ Armando Petrini, *L'altra regia. Precedenti ottocenteschi dell'attore regista: il singolare caso di Gustavo Modena*, in Roberto Alonge, *La regia teatrale specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di pagina, 2007, pp.212-213.

³¹⁶ Si rimanda alla Scuola torinese di Gigi Livio e in particolare a Gigi Livio, *Minima theatrialia: Un discorso sul teatro*, Torino Editrice Tirrenia-Stampatori, 1984 e al lungo saggio di Armando Petrini *Un attore di contraddizione*, cit.

da un processo di negazione a più livelli, procedendo di negazione in negazione, Carlo Cecchi è riuscito a trovare la propria *via d'uscita*, e la chiave per una matura e consapevole accettazione di Eduardo, capocomico e regista, ma fundamentalmente attore.

Ero un attore che certo di essere un attore si è ritrovato dentro un teatro, che era il teatro italiano dei primi anni '60, che negava la certezza del mio essere attore. Poiché questa certezza era molto forte ho detto: "Vabbuò, Tu neghi il mio essere attore – faccio un fumetto alla Jarry – Tu neghi il mio essere attore? No! Io nego te!" E avevo ragione a negarlo, ne andava di me, della mia vita, perché era un teatro che negava l'attore. Grazie alla mia incapacità di adattamento alla negazione ho trovato una via d'uscita, che nega, però, la negazione dell'attore anzi la riafferma³¹⁷.

Oltretutto Eduardo muove la sua autorità non solo dal ruolo d'attore ma anche dal suo essere drammaturgo e *dramaturg* di un repertorio estremamente eterogeneo e criticamente strutturato. Non è improbabile ritrovare anche nella prospettiva della scelta del repertorio la matrice eduardiana. Bisogna considerare infatti le dichiarazioni iniziali dei Cecchi sui consigli di Eduardo in merito alla messinscena di Petito in relazione alla particolare teatrografia dell'allievo; alla base inoltre va tenuto presente il grande rispetto che, pur nella più totale autonomia, questo attore porta alla parola e al testo.

Come tutti gli attori la cui recitazione cristallizza in fatto culturale (Eduardo, Carmelo Bene, ma anche Valli e Randone), Cecchi è essenzialmente un capocomico. Al centro di una compagnia, gli altri attori lo guardano come uno di loro, e, nello stesso tempo, lo riconoscono come il portatore, *dentro* il teatro, di una diversità. Questa diversità è una consapevolezza, ma anche una ferita, una sofferenza³¹⁸.

De Matteis individua nella necessità di una riflessione critica sul repertorio la spinta che ha portato l'attore Eduardo a porsi in "disparte" a distanziarsi rispetto al resto della compagnia (si pensi alle incomprensioni e alla rottura con il fratello Pepino De Filippo) e ad assumere il ruolo di "Direttore":

Eduardo individua un'esigenza di rigore e di misura che a partire dall'attore deve riguardare l'intera struttura teatrale, dalla direzione all'organizzazione. Dalla commedia di derivazione francese di stampo scarpettiano, passando attraverso la farsa con i primi esperimenti di scrittura – che coinvolgeranno anche i fratelli –, provandosi con autori diversi, usati o scelti a modello come Pirandello, Eduardo mette in crisi la sicurezza del repertorio consolidato, stabilendo i limiti entro cui l'attore deve agire senza estromissioni o fughe ingiustificate. Per affermare questo sistema [...] deve stabilire una distanza rispettosa dagli altri creando una sorta di barriera intorno a sé, trasformandosi nel Direttore. Da questa distanza è possibile utilizzare e valorizzare attori nuovi o giovani che da lui vengono instradati³¹⁹.

³¹⁷ Carlo Cecchi in Piero Ferrero, *Carlo Cecchi intervistato da Piero Ferrero*, per la rassegna "Appuntamenti al caffè", Torino, 26 febbraio 1997 (registrazione audio).

³¹⁸ Cesare Garboli, *Falbalas*, cit., p. 138.

³¹⁹ Stefano De Matteis, *Lo specchio della vita*, cit., pp. 289-290.

Così è stato in particolare per quegli “stranieri” che Eduardo ha accolto e sui quali, Cecchi *in primis*, ha lasciato una profonda impronta. Quando Cecchi parla di lui, nel senso del maestro d’attori, portatore di un suo originale linguaggio di scena, è interessante notare che principalmente fa riferimento non tanto a un magistero classico o ad una capacità esplicita di Eduardo di porsi come maestro ma alla capacità di se stesso, o del giovane o dell’allievo in generale, di sapere osservare e di ricavare dall’osservazione quell’insegnamento potenziale: «Non aveva nessuna inclinazione didattica. Però, quando eseguiva un piccolo gesto – e ti diceva: o vedi come si fa? – capivi la forza della sua essenzialità»³²⁰. In altri ricordi ritorna invece quella caratteristica di schizofrenia congenita che tanto ha affascinato il giovane Cecchi:

Eduardo aveva anche una capacità, benché frammentaria e quasi schizofrenica, didattica, non elementare e quotidiana perché non insegnava granché nel senso dell’insegnamento scenico; diceva: «Fai così», e difficilmente spiegava perché o ti illuminava sul procedimento. Però aveva una forza didattica in altri sensi, come appunto quando mi diceva: «Tu sei arrivato troppo tardi al teatro perché io già sono l’epilogo».³²¹

Siamo di fronte a un tipo di apprendistato che si connette con quella cultura di lunga durata di cui parla Meldolesi, e che appunto ingloba i mestieri del teatro, tutti, e si fa portatore di passaggi d’esperienza antica. Esperienza globale del linguaggio scenico che tocca l’ambito della scenografia come quello dell’illuminazione, che nel teatro del maestro, come in quello di Cecchi, pur essendo ambiti affidati a specialisti, sono comunque conosciuti e padroneggiati.

Oppure quando dava le indicazioni allo scenografo su come doveva dipingere la cucina di *Le Voci di dentro* e diceva: «Una cucina fetente ma piena di nostalgia» e non si riferiva solo alla cucina, si riferiva a un teatro, che non era solo il suo, ma c’era tutta la storia del teatro, in realtà. Non era la storia del teatro che si legge sui manuali, era una storia ben più significativa per me. Questo è stato fondamentalmente non perché ha costituito un esempio ma perché ha dato un peso... è qualcosa di terribile conoscere, intuire questo. Intendiamoci, non l’ho capito subito, ci sono voluti anni; inoltre ho avuto rapporti conflittualissimi con Eduardo, non ne sto facendo un santo, anzi l’opposto! C’erano cose difficilissime e insopportabili, però era questa la cosa non solo che dura ma che cresce con il tempo e in qualche modo è stata un sistema di riferimento fortissimo, inconsapevole e consapevole, cioè quest’identificazione totale con il teatro. Naturalmente questa cosa diventava e diventa ancora una sorta di leggerezza nel risolvere certi problemi. Eduardo, per esempio, per fare la notte usava sempre gli stessi proiettori, un po’ di azzurro, un po’ di viola e aveva fatto la notte; aveva quei segni che erano meravigliosi.³²²

Elemento centrale nel rapporto tra Eduardo e Cecchi, e concetto fondamentale per quest’ultimo è appunto quello dell’identificazione di Eduardo con il teatro;

³²⁰ Carlo Cecchi in Antonio Gnoli, *Carlo Cecchi*, in «La Repubblica», 24 febbraio 2013.

³²¹ Carlo Cecchi in Stefano De Matteis, Vittorio Dini, *Intervista con Carlo Cecchi*, cit., p. 37.

³²² *Ibidem*.

L'argomento sarà affrontato in chiusura dato appunto il suo valore conclusivo, definitivo, nel processo dialettico di cui si sta parlando. Va però specificato che in questo caso Cecchi piega questo concetto (astratto) alla pratica scenica: l'identificazione col teatro, che Garboli definirà come "sacrificio della vita", è nella pratica teatrale padronanza assoluta dei mezzi e delle tecniche; dall'identificazione scaturisce la familiarità con il mezzo, financo ad arrivare all'automatismo che si fa leggerezza nel dosaggio di pochi segni sufficienti ed estremamente significanti. «Ma l'ho pagato assai!»³²³, direbbe Eduardo.

Passiamo allora al terzo livello di influenza, quello della citazione; ormai più di venti anni fa Carlo Cecchi confessava le preoccupazioni che gli impedivano di mettere in scena Eduardo, in particolare i suoi testi, o di tornare a frequentare quel repertorio partenopeo dello storico Granteatro. Questo perché si rendeva conto che a una iniziale influenza eduardiana, più "immediata" nel periodo del contatto, era subentrata una seconda fase di riflessione, questa volta "mediata", del Cecchi capocomico maturo. In quel frangente la riflessione portava a fare i conti con l'impossibilità di mettere in scena Eduardo a causa di un'estrema vicinanza e di un'influenza ancora troppo forte che non avrebbe permesso al testo di farsi campo di ricerca.

Non parlo del modello di Eduardo attore ma del suo modo di fare teatro, che ha raggiunto una tale perfezione... in qualche modo è il procedimento opposto a quello che si diceva, c'è un eccesso di vicinanza. E il modello si impone. Solo nel momento in cui quel teatro attraverso i testi di Eduardo mi si ripresenterà come luogo di ricerca potrò farlo; in realtà, da un punto molto lontano da Napoli, perché nella vicinanza non lo potrei mai fare. [...] quindi quando i testi di Eduardo diventeranno qualcosa da riscoprire, ma in maniera che non ha nulla a che vedere con il suo modo di metterli in scena; né più né meno, cioè, quando il teatro di Eduardo sarà diventato quello che è *Leonce e Lena*³²⁴.

Cecchi raggiungerà questo doppio grado di distanza effettivamente molto tardi, il suo primo e unico Eduardo, seppur più volte ripreso nel corso degli anni, si colloca nella stagione 2000-2001, simbolicamente oltre il secolo dominato dal Maestro. Tuttavia negli anni il teatro di Eduardo come scrittura scenica e testualità e come riferimento hanno trovato posto in moltissimi allestimenti di Cecchi sotto forma di citazione; consapevolmente o no, forse inconsapevolmente solo in fase di intuizione, nel corso degli anni Cecchi ha messo in scena Eduardo in quelli che Meldolesi definisce "spazi piccoli ricavati dai grandi palcoscenici all'italiana" e spesso lo ha volutamente citato, mettendo tra virgolette la teatralità stessa:

Quando si assiste a uno spettacolo di Cecchi, il gioco di Eduardo è visibile in tante citazioni ben definite, chiuse, e, per eccesso, negli spazi piccoli ricavati dai grandi palcoscenici "all'italiana". Ma quegli spazi ristretti esistono in quanto vi si rappre-

³²³ Eduardo De Filippo dal discorso tenuto durante la sua ultima apparizione pubblica a Taormina, il 15 settembre 1984.

³²⁴ Ivi, p. 36.

sentano dei *grandi personaggi*; perché la recitazione, più che messinscena, sia sviluppo di forti energie da offrire al pensiero. Dunque, questo far teatro, che si colloca ma non si esaurisce nella teatralità di tradizione, rimanda a qualcosa che è prima di Eduardo e dei singoli grandi testi che Cecchi ama³²⁵.

Si può individuare pertanto la messa a punto di un'operazione che “non si esaurisce nella teatralità di tradizione” perché fa della stessa tradizione, che “è prima di Eduardo”, teatralità. Il teatro diventa allora citazione del teatro e quindi gioco, un gioco dal quale è possibile stilare una formula che per forza di logica spiega e riassume il procedimento: se Eduardo rappresenta nel *background* di Carlo Cecchi il Teatro, allora citare Eduardo si carica di un senso metonimico, (cito Eduardo per citare il teatro); un teatro citato, messo tra virgolette, altro non è che metateatro, situazione metateatrale, allora ecco che Eduardo è presente in Cecchi, in tutto Cecchi, come Metateatro. Ed è in questa operazione che la teatralità-tradizione trova la sua espressione più evidente e dichiarata, non per questo, sia chiaro, più interessante.

Franca Angelini aveva sottolineato questo aspetto eleggendolo a chiave di connessione tra due opposte poetiche e fazioni: la tradizione e l'avanguardia, Eduardo e Genet, tanto distanti ma accomunati dalla nozione di teatralità, ritrovandone i segnali già in uno dei primi allestimenti partenopei, *'A morte dint''o lietto 'e Don Felice*, del 1974:

Gli attori del Granteatro sono sempre molto truccati, secondo il principio genettiano che tutto in scena deve essere ricostruito; un vestito è sempre un costume, un viso sempre una maschera. Cecchi sceglie, seleziona e contamina: baraccone, saltimbanchi, burattini, varietà, Commedia dell'Arte, melodramma e accanto, le avanguardie russe, Mejerchol'd, gli espressionisti, Brecht. Da lontano, lo sguardo di Eduardo segue, sorride, approva, disapprova. [...] Tutto questo è già in Petito; Cecchi vi aggiunge la perfetta coscienza delle scansioni temporali, le “citazioni” e ricostruzioni delle apparecchiature di secondo grado (il teatrino nel teatro, il suggeritore, i suonatori), un uso critico – non populistico – del dialetto: «vuie comme state nfuso!», «volute dire bagnato...» giacché, come è giusto, anche il dialetto è citato³²⁶.

A catturare il nostro interesse sono proprio quelle “citazioni e ricostruzioni delle apparecchiature di secondo grado”, tra cui appunto “il teatrino nel teatro” segno della Commedia dell'Arte e segno della farsa, (“spazi piccoli ricavati dai grandi palcoscenici all'italiana”, se ci si volesse riferire al solo dato scenografico). Segno ricorrente quello del “teatrino nel teatro” nel codice scenico di Cecchi che lo aveva già sperimentato in *Le statue movibili* e che in senso meno evidente ripropone anche nell'impianto scenico di *L'Uomo, la Bestia e la virtù*, solo per fare alcuni esempi, ma si pensi anche ai vari Majakovskij, agli Shakespeare (*Sogno e Amleto*, che ne prevedono già la situazione); il “travestimento pulcinellesco” di Hamm in *Finale di partita*, o ancora – con impatto esponenziale – *Sik Sik*.

³²⁵ Claudio Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali*, cit., p. 143.

³²⁶ Franca Angelini, *Rasoi*, cit., pp. 92-93.

Altri esempi potrebbero essere utili a chiarire la questione, alcuni dei quali, quasi tutti, muovono dallo spunto aneddotico (che Meldolesi ha insegnato a non sottovalutare). Primo aneddoto in ordine cronologico è un ricordo di Cecchi, legato alla messinscena del *Compleanno* di Pinter del 1980 e alla sua partner in scena, l'attrice Marina Confalone, non a caso un'attrice eduardiana.

Ricordo quando preparavo *Compleanno* con una giovanissima Marina Confalone, io ero un poco preoccupato. Marina mi disse: «Prendila come fosse Eduardo, segui la partitura e va avanti». Aveva ragione, bastava seguire le didascalie, i segnali delle pause, la lunghezza dei silenzi, e il gioco è fatto³²⁷.

Quindi in questo caso lo stile di Eduardo è citato o meglio utilizzato in quanto chiave di lettura, o come meccanismo di secondo grado che si sovrappone ad un linguaggio altro ed innesca il “gioco”. Si tratta quindi di una metodologia di approccio, al testo *in primis*, universalmente applicabile.

Nel *Sogno di una notte d'estate* del 1997 al Teatro Garibaldi di Palermo la citazione è sempre funzionale al superamento di una *impasse*, ma da marchingegno nascosto si fa esibita e dichiarata. In un'intervista da me raccolta Iaia Forte rievoca l'esperienza laboratoriale palermitana e, raccontando lo svolgimento delle prove, si sofferma sul ricordo di un suo abito “alla cinese” che fece scattare in Cecchi il riferimento ad Eduardo:

Mi ricordo una volta che, mentre provavo Titania, arrivai vestita con un vestito cinese, mio personale. Lui mi guardò e disse: “Ma allora facciamolo come se facessimo *Sik Sik*, come se noi due fossimo i capocomici, e citiamo il teatro napoletano”. E poi così è stato nella prima versione del *Sogno*. Qualunque suggestione era presa e veniva trasformata in teatro³²⁸.

La suggestione stimolata dall'abito metteva evidentemente in relazione quello indossato dalla Forte col costume tipico della grottesca *soubrette* di *Sik Sik*, nell'allestimento di Eduardo. Se quindi nel caso relativo al *Compleanno* il codice espressivo eduardiano interveniva come chiave di lettura testuale, qui l'operazione si manifesta a un grado più scoperto di citazione. Inoltre, a differenza di ciò che accadrà nel *Sogno* del 2009, in questo caso non è la compagnia di comici ad essere ritratta in chiave comico-popolare, ma la lettura farsesca e metateatrale è applicata alla coppia magica Oberon-Titania, nei fatti veri capocomici delle vicende shakespeariane.

Arriviamo così alla prova di *Sik Sik*, e quindi della messa in scena di un testo molto amato da Eduardo e dallo stesso Carlo Cecchi considerato la sintesi estrema, l'essenza di quel teatro.

³²⁷ Carlo Cecchi in Osvaldo Guerrieri, *Cecchi: “I suoi testi sono come una partitura”*, in «La Stampa», 14 ottobre 2005.

³²⁸ Iaia Forte, *Le regie mobili. Conversazione con Iaia Forte*, Teatro della Pergola, Firenze, 27 febbraio 2014, a cura di Chiara Schepis, in Appendice.

Quando mi domandano qual è il personaggio di una commedia che io ami di più, io fingo imbarazzo, cerco di eludere [...] e lo faccio così per un senso di delicatezza per non urtare contro il gusto della persona che mi interroga. Ma qui di fronte a una platea tanto vasta e così esclusa da ogni constatazione immediata, io sento il dovere di dire la verità. Il personaggio che più mi sta a cuore, che più amo è Sik Sik, l'artefice magico.³²⁹

Questa l'idea di Eduardo, mentre l'opinione di Cecchi è testimoniata dalle parole di Roberto De Francesco, Rafele nella seconda ripresa di *Sik Sik* (2007): «*Sik Sik* è il testo che Cecchi ama di più tra quelli di Eduardo, perché lo ritiene il testo sinteticamente fondamentale del teatro di Eduardo, è una sua visione ovviamente»³³⁰. L'allestimento cui partecipa De Francesco è appunto la seconda ripresa, che si fa, dal nostro punto di vista, più interessante perché nella stagione 2007-2008 *Sik Sik* viene posto come atto di un dittico: *Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me* di Thomas Bernhard e *Sik Sik - l'artefice magico* di Eduardo De Filippo, che debutta il 25 ottobre 2007 al Teatro Sperimentale di Ancona.

Questo spettacolo è composto da due atti unici: “Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me” di Thomas Bernhard e “Sik Sik - l'artefice magico” di Eduardo De Filippo. Tutti e due hanno a che fare con il teatro. Il teatro mette in scena se stesso. Con Bernhard, è il teatro europeo contemporaneo, il teatro delle istituzioni e della politica, il teatro dei funzionari e dei burocrati, che viene scaraventato in scena nelle tre scenette tragicomiche della vita del celebre regista Peymann. Con De Filippo, attraverso le avventure di un disgraziato prestigiatore, è messa in scena nel suo accadere quell'invenzione che nel 1930, grazie al genio dell'autore, fece nascere dalla tradizione del teatro napoletano la maschera-personaggio di Eduardo e quindi tutto il suo teatro successivo³³¹.

Con questa nota Carlo Cecchi accoglie lo spettatore al duplice ambiguo appuntamento con due grandi protagonisti della drammaturgia e del teatro contemporaneo. Come lo stesso regista dichiara si tratta di uno spettacolo autobiografico che mette insieme alcuni riferimenti costanti nel suo teatro. Questo *Sik Sik*, dopo il debutto del 2000, esilarante e colorato, si arricchisce nel confronto con il testo d'oltralpe.

Sik-Sik, l'artefice magico, l'atto unico nato come *sketch* negli anni 1929-'30 all'interno della rivista *Pulcinella principe in sogno* (e che debutta il 26 maggio 1930 al Teatro Nuovo di Napoli). [...] Tragicomica o grottesca avventura, condensata in poche ore, d'un prestigiatore da strapazzo che arriva tardi, per colpa della moglie-partner (Giorgetta), all'appuntamento con il solito compare ed è costretto ad ingaggiare, casualmente, una seconda 'spalla' (Rafele), ma l'intrusione inaspettata della prima spalla (Nicola) manda a monte, direttamente sul palcoscenico, i numeri or-

³²⁹ Eduardo De Filippo dalla presentazione alla messa in scena televisiva di *Sik Sik* del 1° gennaio 1962, riportato in *Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me*, di T. Bernhard; *Sik-Sik l'artefice magico*, di E. De Filippo, libretto, Marche, Teatro Stabile delle Marche, tournée 2007.

³³⁰ Roberto De Francesco, *Un assoluto maestro di tecnica. Conversazione con Roberto De Francesco*, Teatro della Pergola, Firenze, 27 febbraio 2014, a cura di Chiara Schepis, in Appendice.

³³¹ Carlo Cecchi in *Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me*, di T. Bernhard; *Sik-Sik l'artefice magico*, di E. De Filippo, cit.

ganizzati dal ‘mago’. A partire dalla raffigurazione di questo ‘illusionista-illuso’, che si ostina eroi-comicamente a salvare il proprio sogno di grandezza, anche attraverso la manomissione verbale dei fatti, la ‘drammaturgia della prova’ eduardiana apre un passaggio reciproco fra chi *fa il teatro* e di chi *lo guarda*³³².

Secondo elemento interessante di questa edizione è poi il fatto che Angelica Ippolito sostituisce Iaia Forte nel ruolo della moglie del guitto Giorgetta, la stessa Ippolito nel 1980 era stata Giorgetta insieme a Eduardo e al figlio Luca De Filippo.

Un ultimo aneddoto-caso si riferisce ad un altro *Sogno di una notte d'estate*, messo in scena con gli allievi dell'ultimo anno dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico nel 2009, di cui Cecchi ha curato la regia interpretando anche la parte del capocomico del gruppo dei comici del bosco. Guardando lo spettacolo si rimaneva sorprendentemente colpiti da una citazione eduardiana che ancora una volta si inseriva nel risvolto farsesco di quel *sogno lunare*, ma che attingeva, in questa edizione, ad un altro testo di Eduardo, non più *Sik Sik*, come a Palermo, ma questa volta *Uomo e galantuomo*.

Si tratta della scena metateatrale in cui il capocomico dirige le prove del dialogo tra i due innamorati divisi dal Muro. Un attimo prima stiamo ascoltando Shakespeare, quello dopo Eduardo. La citazione rimanda al primo atto della commedia, alla scena in cui Eduardo, Gennaro De Sia capocomico, sta provando lo spettacolo serale. Seduto su una sedia al centro della scena sta provando con l'attrice Viola e l'attore Attilio che funge da suggeritore. La gag comica è costituita da un'incomprensione legata all'abbondanza dell'esclamazione «No» nel giro serrato di poche battute. Il «No» ricorre per tre volte: il primo è di Viola, il secondo di Gennaro, il terzo ancora di Viola.

GENNARO. Fammi vedere. (*Prende il copione, lo esamina, lancia un'occhiata di disprezzo e pietà insieme ad Attilio*) Ecco, perché leggi solamente il dialogo. Devi leggere pure a sinistra, i personaggi. Il secondo «no», non è suo, è mio! E poi, bisogna badare alla punteggiatura: lei ci ha un primo «no», con il punto esclamativo. Al mio ci sta il punto interrogativo. Al terzo «no» c'è punto. Dunque, io dico: «E fuste tu, ca...», allora lei, in un slancio di sincerità dice: «No», punto esclamativo. Io sono ancora dubbioso e dico: «Nooooooo?», punto interrogativo. Allora lei, a conferma del primo no, dice: «No», col punto. Sono tre «no», tre intonazioni diverse. (*Restituisce il copione ad Attilio*) «E fuste tu, ca...»³³³.

«No» sorpreso, «No»: interrogativo, «No»: definitivo – «No!»; «Nooooooo?»; «No.». Cecchi si limita al *quiproquo* sui tre no; il risultato è una citazione-gioiello di forte carica comica e straniante.

5.3 Come un epilogo: l'identificazione con il teatro

³³² Anna Barsotti, Eduardo, *Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 253.

³³³ *Uomo e Galantuomo*, I, in Anna Barsotti (a cura di) *Eduardo De Filippo. La cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1998, p. 56.

L'ultima volta che mi ha visto sono andato a trovarlo in camerino mentre faceva l'ultima tournée a Milano; erano i primi di giugno e ho telefonato a Luca dicendogli che volevo andare a salutare il padre. Lui mi ha risposto che Eduardo mi aspettava la sera prima del debutto, e io ho detto che sarei andato quel giorno; allora ho telefonato e ho chiesto a che ora potevo andare a trovarlo, e Eduardo mi ha risposto: «Io dalle quattro e mezzo sono a teatro». Alle quattro e mezzo e d'estate. Aspetto un po' perché non lo vedevo da anni, ero emozionatissimo e ho bevuto un po'. Quindi entro: lui sta allo specchio, il braccio appoggiato di fronte allo specchio del camerino, ticchettando con le dita sul piano del tavolino; mi vede attraverso lo specchio, vede dalla mia faccia, la meraviglia, la sorpresa, e mi dice, senza neanche chiedermi come sto: «Io vengo presto perché mi scoccio così tanto che non vedo l'ora di entrare in scena». Altro che chiacchiere sulla vocazione dell'attore³³⁴.

Il riflesso del volto del grande attore da “vecchio” e lo specchio attraverso cui guarda a fine carriera l'allievo “non più giovane” sintetizza non il passaggio di testimone, già avvenuto secondo strade che sono state percorse, e in fase di piena attività, secondo il principio della tradizione vivente e della compagnia capocomicale, ma sintetizza piuttosto una modalità di fare teatro, che è quasi una nostalgia. Nel profilo del grande attore Eduardo, “grande fuori dalla comune accezione grand'attorica”, in quell'impazienza di entrare in scena, c'è la forza prima che muove l'attore verso il teatro.

In questo senso, (nel senso delle passioni “recitate”) Eduardo non ha nulla a che spartire con il “grande attore”. Non è il suo talento ad impressionarci. È la sua «vocazione», che presuppone non un privilegio ma un rifiuto, una rinuncia. Mentre tiene la scena e vi spadroneggia, Eduardo ci dice continuamente che c'è stato un giorno della sua vita in cui egli si è tolto di mezzo, ha preso i voti e si è cancellato dal mondo. [...] Ci dice che il suo destino e la sua vocazione di attore, in se stessi, sono un fatto tragico³³⁵.

È questa totale identificazione con il proprio mestiere l'insegnamento più grande che Eduardo ha trasmesso a Cecchi, e che Cecchi ha assunto, per questioni anche autobiografiche, in maniera totale. Il teatro di questi attori-artisti diventa uno stato, proprio come la pratica monastica per un monaco, ma senza il dogma; al contrario si fa unico mezzo possibile nel rapporto con gli altri. Sacrificandosi al teatro aprirsi al mondo, un mondo di cui il quotidiano è “un territorio che non dà più gioia”. Non si tratta di mescolare l'arte con la vita, e non si ripercorre il *refrain* tardo-ottocentesco della vita come opera d'arte, è qualcosa di molto più concreto e che probabilmente riconosciamo anomalo essendoci dissolta quella “microsocietà degli attori” che ne costituiva l'ambiente naturale.

³³⁴ Carlo Cecchi in Stefano De Matteis, Vittorio Dini, *Intervista con Carlo Cecchi*, cit., p. 38.

³³⁵ Cesare Garboli, *Falbalas*, cit., pp. 76-77.

La grandezza di Eduardo sta nella sua identificazione totale con il teatro; questa certezza assoluta dell'identificazione con il teatro [...] non era solo il fenomeno di un artista; sì, era anche quello, ma dietro di lui in questa identificazione si erano raccolte, di ondata in ondata, non so quante generazioni di teatro, quella che si potrebbe dire tradizione; quindi un teatro, un'idea di teatro laddove il teatro richiedeva un'identificazione totale che in lui era ancora, durava in maniera assoluta. Eduardo diceva: «Io sono l'epilogo»³³⁶.

Cecchi non fa del concetto dell'identificazione un dato astratto ma tende a sottolineare il dato concreto: “la certezza della semplicità” – dice – la leggerezza nell'uso di quel linguaggio perché se ne padroneggiano le tecniche. E infine, collegata all'identificazione, la noia. Noia che trova nell'identificazione un antidoto: «Io vengo presto perché mi scoccio così tanto che non vedo l'ora di entrare in scena». Si tratta di noia per il quotidiano, che diventa un luogo senza stimoli: come dice Garboli «si diventa attori come si diventa omosessuali; per un omosessuale il continente dell'altro sesso è piatto come una suola. Lo stesso vale in un attore, per la realtà».

Per chiudere riagganciando corsi e ricorsi alla storia, un ultimo riferimento eduardiano ci riporta al panorama teatrale immediatamente contemporaneo: si ricorda la messinscena del 2013 di *La serata a Colono* di Elsa Morante per la regia di Mario Martone e protagonista Carlo Cecchi. Cosa c'entra Eduardo? La messinscena della *Serata a Colono*, lungo inno drammatizzato tratto dal *Il mondo salvato dai ragazzini* della scrittrice romana, chiude i conti nel teatro di Cecchi con “un atto mancato” che ha tormentato l'artista per tutta la sua carriera. Periodicamente annunciato e mai allestito, questo testo si fa rappresentativo di due legami, nati attraverso il teatro, ed entrambi importantissimi per il nostro attore che sono da un lato quello con Elsa Morante “maestra, più che maestra” e quello con Eduardo. L'atto mancato si riferisce al progetto di allestire lo spettacolo, Morante vivente, affidando il ruolo di Edipo a Eduardo:

Elsa, amante del comico, avrebbe voluto Eduardo per la parte di Edipo. Sì, lei pensava che i territori del tragico e del comico siano confinanti. Inoltre se Edipo della *Serata a Colono* fosse stato recitato da Eduardo, non ci sarebbe stato il rischio della retorica, che con un personaggio come quello può essere un pericolo³³⁷.

«Quel presentarsi di Eduardo dietro le quinte come se fosse un debuttante che va in scena, con quell'emozione e calma da ragazzino che debutta quando aveva già settant'anni e più»³³⁸. Se per Cecchi questo atteggiamento è il segno dell'identificazione assoluta di Eduardo con il teatro, è anche un moto che descrive bene l'emozione provata da lui stesso settantenne impegnato in questa nuova *Prova*, così carica di rimandi e di suggestioni, che «chiude il cerchio, senza chiuderlo»³³⁹.

³³⁶ Carlo Cecchi in Stefano De Matteis, Vittorio Dini, *Intervista con Carlo Cecchi*, cit., p. 37.

³³⁷ Carlo Cecchi cit. in Concetta D'Angeli, *La triste comicità di Molière*, in «Atti e Sipari», n. 1, Pisa Plus, 2007.

³³⁸ Carlo Cecchi cit. in Stefano De Matteis, Vittorio Dini, *Intervista con Carlo Cecchi*, cit., p. 38.

³³⁹ Cristina Valenti, *Katzenmacher il teatro di Alfonso Santagata*, Civitella in Val di Chiana (Ar), ZONA, 2004.

Capitolo 2

Secondo tempo di formazione: il capocomico (1971 - 1980)

1. Storia di un teatro Parteno-europeo

Il decennio Settanta si configura come periodo effervescente e certamente favorevole all'affermazione dell'attore-regista e della sua compagnia. Il Granteatro si organizza ufficialmente come cooperativa nel 1971, probabilmente sulla scia di quella rinnovata «spontaneità produttiva» – di cui parla Meldolesi³⁴⁰ – contraddittoriamente favorita da «un'iniqua politica erogatrice» di sovvenzioni che in quegli anni si stava sensibilmente allargando andando a sostenere, seppure con investimenti modesti, situazioni molto «decentrate» rispetto al teatro ufficiale. Lo studioso, a conclusione del suo libro dedicato alla regia, si sofferma proprio sulla particolare situazione teatrale italiana degli anni Settanta; riteniamo sia utile riepilogare tali riflessioni perché particolarmente attente alla dialettica, e non alla netta contrapposizione, tra spettacoli “conformisti” e “innovatori”, inseriti entrambi da Meldolesi nella griglia di una rinnovata corrente critico-registica:

Verso il '70, la cultura critico-registica poteva essere riproposta sia dai teatri in polemica con il pressapochismo corrente, sia da quelli portati alle modernizzazioni più banali. Non si trattava tuttavia di una cultura trasparente. Si pensi all'inopinato intellettualismo degli spettacoli conformisti del periodo, e si pensi al tradizionalismo involontario di tanti spettacoli innovatori³⁴¹.

I primi anni Settanta aprono allora ad un contesto attivo, aperto e libero, privo dei consueti giudizi preconcepiuti che separavano, e separeranno, a priori il teatro “nuovo” e sperimentale da quello ufficiale e tradizionale, come se sperimentazione e tradizione non potessero coesistere nel lavoro di scena. A favorire tale apertura, nota lo studioso, furono soprattutto critici avveduti che seppero produrre ad inizio decennio «notevoli analisi panoramiche»³⁴² che consideravano le regie italiane del perio-

³⁴⁰ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 544.

³⁴¹ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 545-546.

³⁴² Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 548.

do come un insieme, sia che si trattasse delle produzioni degli stabili o delle compagnie accreditate, sia nel caso di neonati e interessanti gruppi, tra cui – ed è per questo che tale riflessione ci interessa –, anche il Granteatro di Cecchi. Meldolesi si riferisce alle raccolte critiche di Quadri, Bartolucci, Chiaromonte, Pandolfi, De Monticelli.

Rileggendo e ripensando, mi sono accorto dell'eccezionalità di quel momento per la nostra intelligenza teatrale. Poi, due o tre anni dopo – seppur con logiche diverse – si riprese dovunque a considerare il teatro non tradizionale come una cosa a parte; compiendo un duplice errore: quello di dimenticare che la distinzione tra teatro tradizionale e non tradizionale, se assunti in termini frontisti, sarebbe divenuta opportunistica e negatrice delle molteplicità reali; e quello di veder solo il significato etico del non tradizionale, ignorandone il significato storico³⁴³.

L'ottica errata che si ristabilì di lì a poco portò come risultato ultimo all'isolamento di certe esperienze di sperimentazione e alle loro, a volte vuote, derive. Perfettamente in linea con l'analisi di Meldolesi è il caso di Carlo Cecchi: teatro di tradizione e di sperimentazione a un tempo e, si potrebbe osare, per statuto. Proprio nel 1971 questo gruppo definisce il suo profilo professionale costituendosi, come si accennava, in compagnia. Furono anzitutto Quadri e Bartolucci, in notissime "analisi panoramiche" come *La politica del regista* e *L'Avanguardia teatrale*, del primo, e *La politica del nuovo*, del secondo, a raccogliere e criticizzare il periodo d'esordio del Granteatro, attraverso uno sguardo intelligente che seppe cogliere a pieno la dialettica che Cecchi istituiva tra la tradizione – quella napoletana – e la volontà nuova di cercare un linguaggio inedito, la sperimentazione.

Sottovalutare, nel caso di Cecchi, il peso della tradizione vorrebbe dire eliminare Eduardo e cancellare Napoli dalla storia biografica del regista-attore. Operazione impossibile se si considera che Napoli è ancora in quel 1971 orizzonte di riferimento principale per Cecchi³⁴⁴: lo spettacolo d'esordio del gruppo è (a ulteriore conferma di quanto affermato sulla scia meldolesiana) *Le statue movibili* (1971) di Antonio Petito, una Napoli prima di Eduardo, dunque, e di cui lo stesso maestro, in un certo senso, si fa tramite e garante portando a battesimo la compagnia. Ricordiamo le dichiarazioni³⁴⁵ di Cecchi stesso quando afferma che padrini di battesimo, al momento della costituzione della cooperativa, furono appunto Elsa Morante e Eduardo De Filippo, scrittrice e *dramaturg* la prima, drammaturgo, attore-autore e regista, di una certa "tradizione", l'altro.

Nella bottega eduardiana il giovane attore aveva del resto trascorso un intenso periodo d'apprendistato successivo allo sforzo del *Woyzeck* che lo avrebbe preparato ad un nuovo, indipendente inizio; lo spettacolo petitano segna infatti l'avvio della

³⁴³ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 548.

³⁴⁴ Di Napoli, dell'apprendistato con Eduardo e del rapporto stratificato e interessante del Granteatro con la tradizione italiana e soprattutto napoletana si è già detto nel primo capitolo.

³⁴⁵ «I nostri padrini di battesimo del "Granteatro", furono Elsa e Eduardo. Che padrini! Si cercava il nome della compagnia. Elsa disse: «Perché non lo chiamate "Granteatro"? Il "Piccolo" c'è già...»; Carlo Cecchi, cit., in Concetta D'Angeli, *La triste comicità di Molière*, cit.

fase embrionale, eppure più florida, della compagnia: “Gli anni d’oro del Garanteatro”. Fanno parte di questa intensa fase di produzione e di messa a punto di un repertorio, oltre alle *Statue* già citate, messinscene quali *Il bagno* (1971) e *La cimice* (1975) di Majakovskij, *Tamburi nella notte* (1972) di Brecht, *A morte dint’o lietto è Don Felice* (1974) ancora di Petito e l’ultimo *Woyzeck* (1973), quello torinese, già analizzato. Chiude l’elenco di questi allestimenti *L’uomo, la bestia e la virtù* di Luigi Pirandello del 1976, spettacolo fortunatissimo di cui, a fine capitolo, verrà proposta una dettagliata analisi favorita dalla videoregistrazione del 1991, curata dal regista stesso. Al nucleo delle prime messinscene fa seguito l’incontro con la drammaturgia molieriana, di cui si dirà nel capitolo terzo, una *Mandragola* in maschera (1979) e il primo Pinter di Cecchi, *Il Compleanno* del febbraio 1980. Dall’ottobre dello stesso 1980 la compagnia trova sede stabile al Teatro Niccolini di Firenze inaugurando la prima stagione, non a caso, con una ripresa di *L’uomo, la bestia e la virtù*.

I sette spettacoli, prodotti tra il 1971 e il 1976, sono particolarmente interessanti perché tendono alla formazione di un teatro di repertorio regolato secondo chiari principi estetici ben riassunti, proprio nel 1976, da un cronista anonimo sulle colonne della «Gazzetta del Popolo» che – a voler testimoniare della curiosità suscitata dal giovane regista e dal giovanissimo *ensemble* – si chiede e titola il suo pezzo: «Chi è Carlo Cecchi?»:

I principi del proprio modo di far teatro sono così riassunti in una dichiarazione della cooperativa stessa: 1) Il riferimento con una tradizione – cioè con una cultura e una tecnica – al di là di quella ufficiale e codificata attraverso decenni di uso reazionario del teatro: il riferimento cioè alle forme del teatro popolare italiano; 2) l’uso politico di questa tradizione, ponendola cioè in rapporto ai contenuti e alle tecniche del grande teatro rivoluzionario europeo (esempi: Büchner, Majakovskij, Brecht); 3) l’affermazione di un linguaggio proprio al teatro, che, nell’allegria della farsa come nella gravità della tragedia, sia immediatamente comprensibile nei suoi significati e nello stesso tempo testimoni, altrettanto immediatamente, la violenza e il conflitto che, propri al nostro presente storico, non possono essere tenuti fuori da un teatro che questo presente storico intende rappresentare³⁴⁶.

A ben vedere la variabile tradizione è ribadita in tutti e tre i principi attraverso cui il gruppo sintetizza ed espone la propria poetica di base; al punto uno è esplicitata la necessità di far riferimento ad una tradizione, quella del teatro popolare italiano: Eduardo, Napoli ma anche la Commedia dell’arte. Al punto due ecco gli intenti sperimentalistici: tradizione sì, ma politicamente utilizzata in modo da attivare e tradurre per la nostra scena il teatro politico europeo. Le *pièces* della grande drammaturgia d’oltralpe, difatti, sulla scena del Granteatro, si ritrovano vivacizzate e colorate da un tocco di meridionalità e dalle tecniche della tradizione comica. Terzo punto: attraverso il lavoro dell’attore, guidato dai capisaldi dei primi due principi, arrivare alla formazione di «un linguaggio proprio al teatro» capace di parlare al mondo contemporaneo esprimendone le tensioni latenti.

³⁴⁶ Anonimo, *Chi è Carlo Cecchi?*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 20 marzo 1976.

Questa ricerca del linguaggio ha, in ultima analisi, al contempo qualcosa dello scavo all'indietro, un ritorno alle origini del rito teatrale, immediato e comprensibile, e qualcosa di "a venire"; come a dire che non c'è possibilità di innovazione al di fuori di una conoscenza profonda dello specifico teatrale, delle sue leggi di «lunga durata» che regolano il lavoro dell'attore:

Dunque la partita si sta giocando sul terreno dell'attore. Ma proprio questa condizione che sembrerebbe dar ragione agli ultradelusi, a quanti sentono nell'aria un salto all'indietro di mezzo secolo tende a riaprire le prospettive. Quando la temperatura del teatro si misura sotto l'ascella dell'attore, vuol dire che l'ideologia teatralista è debole, priva di efficaci parole d'ordine generali per la sua prassi mediocre. Ciò comporta una riemersione di elementi della lunga durata teatrale; [...] dunque una possibilità d'iniziativa anche per le realtà registiche non riassumibili nel gioco delle mode³⁴⁷.

Possibilità confermata dalla fortuna del lavoro del Granteatro nel contesto appena descritto; compagnia che proprio negli anni Settanta affina un profilo artistico lontano dal «gioco delle mode» ma che, al contrario, si struttura attraverso una modalità teatrale originale e artigianale, diversa a partire dalle dinamiche di organizzazione interne al gruppo, ai circuiti battuti e al tipo di pubblico al quale ci si vuole rivolgere.

Dati di partenza del lavoro teatrale della compagnia sono: il primato della scena «ma in rapporto al pubblico» e, sulla scena, il primato dell'attore³⁴⁸. Attore, scena, pubblico: certamente in relazione ai testi che, a cominciare dal debutto del Granteatro, si giustappongono in modo da costituire un'idea di repertorio, inizialmente, forse, in modo non premeditato, con gli anni acquisendo invece sempre maggiore consapevolezza. Rimandando momentaneamente il discorso specifico su attore e recitazione, gli elementi che ci apprestiamo a chiarire sono: tipologia di compagnia, rapporto col pubblico e carica politica di partenza, circuiti e attività.

Quella che Carlo Cecchi costituisce tra il 1968 e 1971 è una compagnia/clan dalle caratteristiche particolari quanto definite: una compagnia laboratoriale-capocomicale organizzata su base cooperativistica; un gruppo di lavoro che integra, anche a livello di struttura, la tradizione delle compagnie di giro all'antica italiana – non solo Eduardo, ma anche il grand'attore tardo-ottocentesco (spesso Cecchi cita Eleonora Duse) – e i gruppi di base della sperimentazione contemporanea, dove preponderante è l'autoformazione e il *training*. Questi due aspetti sono per il regista imprescindibili se si vuol fare del teatro un mezzo di lotta politica, se attraverso esso si crede di potere veicolare la contestazione. Peccare in tradizionalismo, allora, condurrebbe al museale; cedere alla sperimentazione *tout court* porterebbe al vuoto della presunta Avanguardia.

Agli occhi del gruppo infatti, le formazioni alternative emerse in questo periodo sembrano aver assunto la contestazione semplicemente come un cliché su cui co-

³⁴⁷ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 556.

³⁴⁸ Cfr. Franca Angelini, *Carlo Cecchi, morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., p. 36.

struire una prassi scenica capace soltanto di trasmettere messaggi sterili e stereotipi sulla rivoluzione. Ciò che, invece, gli attori intendono promuovere è una ricerca teatrale basata sul rapporto inestricabile tra due aspetti: da un lato approfondire la dimensione popolare dell'evento attraverso il recupero della tradizione, e dall'altro modificare il rapporto tra la scena e la sala, misurandosi con spazi e luoghi non deputati alla rappresentazione³⁴⁹.

Gli spettacoli di questa prima stagione del Granteatro, gruppo maturato nel fervore politico e sociale del sessantotto e composto da giovani e giovanissimi attori, nascono dalla fede nella possibilità che il teatro ha di influenzare la trasformazione del mondo. Riprendendo i precetti marxisti e del materialismo storico – anime molto presenti, per esempio, nel teatro di Brecht a cui in questa prima fase il Granteatro guarda attentamente –, il gruppo si convince della necessità di trovare un contatto con il pubblico attraverso la matrice popolare della tradizione (nel caso di Cecchi napoletana). «Esisteva una tensione molto intensa verso il pubblico, una tensione politica [...], storica, di trasformazione, eravamo dalla stessa parte, oggi non più»³⁵⁰, dirà Cecchi in seguito ricordando quegli anni; tale tensione, viva e reale, era resa possibile dal rapporto, in questo caso, tra attore e spettatore, scena e pubblico, instaurabile soltanto in un determinato luogo e in date condizioni. Dice Cecchi:

Col pubblico si stabiliva un rapporto reale, che corrispondeva pienamente al nostro atteggiamento. Bisogna tener conto che si recitava sempre in situazioni diverse da quella del teatro tradizionale: nei circuiti di decentramento, nei quartieri popolari delle grandi città. Di conseguenza cambiava anche il nostro modo di recitare, perché naturalmente se cambia la sala, cambia anche la scena³⁵¹.

La ricerca del pubblico costituiva in quegli anni uno degli obiettivi cardine, per il Granteatro, infatti, la condivisione di un orizzonte politico prossimo tra scena e sala era una variabile tanto condizionante da influenzare le scelte della compagnia in materia di circuiti e di iniziative alle quali aderire. Non è per caso che nel decennio Settanta troveremo l'*ensemble* impegnato in una serie di progetti di animazione teatrale, tutti accomunati da caratteristiche analoghe: nel capitolo precedente si è fatto riferimento all'operazione di decentramento costituita dal *Woyzeck* nel quartiere Basse-Lingotto di Torino (1974); il capitolo seguente si soffermerà sul *Borghese gentiluomo* (1977) prodotto a contatto con la popolazione e gli studenti genovesi; in questo capitolo, invece, esempio di tale modalità di produzione è rappresentato dall'esperienza della provincia di Reggio Emilia (1974-1975) in occasione dell'allestimento di *La cimice* di Majakovskij.

Le vicende appena elencate, se da un lato aiutano a strutturare il discorso sulla spinta ideologica che irrorava lo spirito del gruppo, dall'altro devono essere considerate anche per l'importante valore esperienziale e di formazione che costituirono per

³⁴⁹ Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 79-80.

³⁵⁰ Carlo Cecchi in Elisabetta Agostini, *1968-1978: esperienze d'attore*, in «Quaderni di teatro», n. 2, novembre 1978, p. 67.

³⁵¹ *Ibidem*.

gli attori della compagnia. Toni Bertorelli, membro del gruppo fin dalla *Prova del Woyzeck* agli Infernotti (1969), a posteriori ricorda la centralità di quella modalità produttiva e di quel lavoro di costante ricerca nella sua formazione:

Con questo gruppo ho fatto la mia accademia. È stata un'esperienza di vita e di lavoro indimenticabile [...]: la cosa che soprattutto mi è servita è stata l'esperienza del pubblico, abbiamo girato in quegli anni alla ricerca di un pubblico diverso, che non fosse quello ormai sclerotizzato degli abbonamenti, abbiamo fatto gli spettacoli nei luoghi più assurdi, dalla Casa del popolo di Scandicci ai bar. La ricerca di spazi nuovi e il rapporto con un tipo di pubblico completamente diverso da quello che di solito andava a teatro sono state le cose più formative³⁵².

La compagnia è, come quella capocomicale, luogo di formazione, autoformazione e costante riflessione; questi anni saranno sempre ricordati da Cecchi con una certa dose di nostalgia per lo spirito di estrema autonomia e di libertà entro il quale veniva portato avanti il lavoro artistico; non erano gli attori a doversi adattare ad una determinata forma produttiva o a dei vincoli temporali a discapito del risultato, bensì tutto il contorno, spazio, finanziamenti ecc., appariva subordinato alle esigenze dell'attore, alle sue necessità artistiche ed espressive. L'Angelini individua come condizione per questo tipo di lavoro autonomo l'assestamento della compagnia in una posizione di "centralità marginale" rispetto al mercato e ai modi di produzione vigenti:

Una posizione di "centralità marginale", cioè di uso pieno delle strutture marginali del mercato, che saranno via via le case del popolo, i teatri periferici delle grandi città e i teatri principali, ma per spettacoli prodotti da enti pubblici. Questo termine di "centralità marginale" vale anche a definire complessivamente il teatro di Cecchi, che esclude sia lo sperimentalismo solo scenico delle avanguardie sia il monumentalismo registico degli stabili e della tradizione Costa-Strehler-Visconti³⁵³.

Entrambe le tendenze (sperimentalismo e monumentalismo), nella visione di Cecchi – molto critico sul concetto vigente di teatro di regia e soprattutto sulla figura del regista istituzionalmente intesa –, peccano di disattenzione nei confronti della verità scenica, situazione possibile solo là dove si lavori per instaurare un rapporto vero tra scena e platea. Ancora una volta elemento centrale per il suo teatro è il rapporto col pubblico di cui presenteremo esempi concreti relativi a due spettacoli del periodo in esame.

Entrambi gli allestimenti rientrano nell'alveo del teatro popolare, considerato veicolo privilegiato di lotta politica condivisa e dunque legato a circostanze e determinate circostanze. Introduciamo il primo esempio attraverso le parole dello stesso attore-regista: «erano spettacoli che avvenivano in certe circostanze; e la circostanza fondamentale, che conta, è un rapporto tra un certo pubblico e una certa scena»³⁵⁴. Il

³⁵² Toni Bertorelli in Gianni Manzella, *Teatro: una faccenda di attori. Conversazione con Toni Bertorelli*, in «La porta aperta», n. 13, gennaio-febbraio 2001.

³⁵³ Franca Angelini, *Carlo Cecchi, morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., p. 36.

³⁵⁴ Carlo Cecchi in *Carlo Cecchi, morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., p. 37.

primo “caso” è allora relativo alla farsa *A morte dint' 'o lietto 'e Don Felice*³⁵⁵ di Petito, l'altro ad alcune repliche di *Il bagno*³⁵⁶, pièce di Majakovskij passata al filtro della sceneggiata e impostata sulle indicazioni dello straniamento brechtiano. A proposito del primo “caso” la molla che innesca l'istaurarsi di un rapporto reale con la platea pare essere il riconoscimento di un elemento familiare in un contesto estraneo e ostile: titolo napoletano e periferia torinese popolata da immigrati del sud.

Quando noi facevamo *A morte dint' 'o lietto* in una specie di scantinato fetente della Mirafiori Sud duecento operai immigrati con qualche moglie e figlia, con qualche studentessa e studente, vedeva un titolo napoletano e veniva allo spettacolo; quindi tra noi attori e quel pubblico il rapporto che si stabiliva era tale che non solo era probabilmente teatro “popolare” ma provocava un'inconscia coscienza o sensazione o intuizione che era un atto irripetibile e che quindi non era già più teatro popolare. Perché c'era una sorta di felicissimo stupore sia da parte degli attori sia da parte del pubblico che quella cosa avvenisse³⁵⁷.

La felicità condivisa nasceva da un reciproco riconoscimento: gli attori incontravano il proprio pubblico, quello in grado di riconoscere il codice dell'operazione teatrale; il pubblico poteva apprezzare uno spettacolo della propria cultura d'origine che probabilmente lo riconnetteva con le radici lontane e con i ricordi d'infanzia. In questo caso la familiarità era suscitata sia da caratteristiche linguistiche e musicali, sia dal riconoscimento di personaggi cari alla tradizione popolare come Pulcinella e Don Felice Sciosciammocca.

Il secondo “caso”, seppure simile al primo, risulta interessante per chiarire ciò che il regista fiorentino-napoletano intende per teatro popolare e per introdurre lo spirito contestativo del gruppo in relazione al sistema teatrale (anche ai provvedimenti più “di sinistra”) e a certe realtà sociali. Lo spettacolo in questione è *Il bagno*, precedente all'allestimento appena citato (siamo nel 1971) ed espressione di un rapporto *in primis* politico con il pubblico. Ricorda Cecchi:

Nel caso del *Bagno* questo rapporto era essenzialmente politico. Il pubblico, cioè, diventando il destinatario presente fin dalla scelta del testo, fu scelto: non il pubbli-

³⁵⁵ *A morte dint' 'o lietto 'e Don Felice* ossia *Nu testamento pe mmano 'e Farfariello con Pulcinella*, farsa fantastica con musica di Antonio Petito, Teatro Regionale Toscano - Cooperativa Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Scene e costumi: Sergio Tramonti, Musiche: Nicola Piovani, Attori: Dario Cantarelli (*Simone*), Carlo Cecchi (*Cardillo*), Paolo Graziosi (*Felice*), Gigio Morra (*Pulcinella*), Fabinne Pasquet (*La morte*), Daniela Piacentini (*Ninetta*), Aldo Sassi (*Il suggeritore*), Chieri, Festival di Chieri, 20 giugno 1974.

³⁵⁶ *Il bagno*, di Vladimir Majakovskij, traduzione di Carlo Cecchi, Italo Spinelli, Marina Spreafico, Cooperativa Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Scene e costumi: Franz Prati, Luci: Settimio Segnatelli, Attori: Silvana Bertorelli (*Underton*), Toni Bertorelli (*Mirakolov*), Carlo Cecchi (*Trionfalov*), Anna D'Offizi (*Polia*), Gianni Guaraldi (*Pont Kitch*), Gigio Morra (*Ivan Ivanovich, Narratore*), Giancarlo Palermo (*Momentalnikov, Optimistenko*), Marilù Prati (*Mesalliansova*), Italo Spinelli (*Belvendoski, Velocipedkin*), Marina Spreafico (*Donna Fosforescente*), Massimiliano Troiani (*Regista*); al debutto anche: Sabina De Guida, Jara Bitetti, Peter Hartaman, Manuela Morosini, Roma, Spazio Zero, 28/30 dicembre 1971.

³⁵⁷ Carlo Cecchi in *Carlo Cecchi, morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., p. 37.

co, ma *un* pubblico. Esso fu il pubblico di quei circuiti di decentramento che si cominciavano ad organizzare in Toscana o in Emilia. Ci furono parecchie difficoltà. Non tanto nel lavoro di messinscena che fu parecchio felice; le difficoltà ci furono per rappresentare *Il bagno* in quelle sale per le quali *Il bagno* era nato: voglio dire le case del popolo dell'Emilia e della Toscana³⁵⁸.

A causare tali difficoltà era il giudizio preventivo di chi tali spazi gestiva e contro i quali il regista si era già più volte scagliato; non è per esempio un segreto l'ostilità mostrata da Cecchi nel 1969 al "Convegno di Modena sul teatro di ricerca e sperimentazione": in quella sede l'attore-regista era intervenuto con una requisitoria diretta agli Enti pubblici perché si facesse maggiore chiarezza sulla gestione dei circuiti alternativi. L'oggetto del contendere era in quel caso la modalità di selezione e scelta dei gruppi e degli spettacoli da includere nei vari circuiti ARCI, ATER, Nuova Scena ecc. e sulla base di quali parametri di giudizio.

È sempre la solita storia, il teatro ai contadini e agli operai, nelle case del popolo... Infine si invitano ai convegni i gruppi che lavorano nelle cantine, e che sono poi accusati di aver scelto "la crema della crema del pubblico borghese". Io, personalmente, di Nuova Scena e della Comunità Emilia Romagna so solo questo, che il Granteatro, di cui io faccio parte, ha chiesto all'inizio della stagione di partecipare ai circuiti di Nuova Scena, ha ricevuto come risposta di mandare i programmi, e i programmi vengono giudicati "non per la massa", come se rappresentare Fo fosse la scelta più rivoluzionaria possibile. Per quanto riguarda la Comunità c'è stato un discorso più corretto, di concorrenza³⁵⁹.

Introdotta, con toni non certo positivi, la propria esperienza relativa ai contatti tentati per entrare a far parte di questi circuiti popolari e di base, Cecchi conclude il suo intervento con una serie di domande:

Questa idea della base è un alibi o no? Perché se la base deve scegliere davvero allora facciamo scegliere alla base: sarà la base a decidere per uno spettacolo o per un altro. [...] Mi si risponda concretamente: chi sceglie? E se la base deve scegliere, come, in quali luoghi si può far sì che avvenga che la base decida in prima persona se preferisce *Aiace* di Sofocle o Dario Fo?³⁶⁰

Domande che non trovarono risposta; l'urgenza con la quale Cecchi le poneva era supportata certamente da difficoltà quotidiane che il gruppo si trovava ad affrontare per l'ottenimento delle piazze teatrali; la sicurezza che ostentava veniva dall'assoluta consapevolezza del favore di pubblico che circondava gli spettacoli del Granteatro. Il caso del *Bagno* ne è un esempio concreto, infatti, riprendendo il di-

³⁵⁸ Carlo Cecchi, *Autobiografia del Granteatro*, in Franco Quadri, *L'Avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 392.

³⁵⁹ Carlo Cecchi, *Più chiarezza da parte degli enti pubblici*, in *Dall'Emilia verso il Teatro della Regione*, (Gli interventi al Convegno di Modena sul teatro di ricerca e sperimentazione), in «Sipario», n. 280, 1969.

³⁶⁰ *Ibidem*.

scorso lasciato in sospeso sulla difficoltà di trovare spazio nelle case del popolo di Toscana ed Emilia, Cecchi conclude:

C'era una certa diffidenza, non certo del pubblico delle case del popolo. A loro lo spettacolo piaceva enormemente; diffidenti erano quelli che decidevano per le case del popolo. Alla fine si riuscì a spuntarla e – vinte le resistenze di quelli che dicevano «gli operai e i contadini non vi capiscono» – si ottennero le case del popolo. Gli operai e i contadini che vedevano lo spettacolo capivano benissimo; capivano anche che il comunismo e l'allegria non erano antitetici³⁶¹.

Sull'effettiva comprensione degli spettacoli da parte del pubblico è difficile pronunciarsi, è tuttavia plausibile credere alle parole di Cecchi in relazione agli allestimenti degli anni Settanta in quanto, come già anticipato, quando la poetica del primo Granteatro, quella del *Woyzeck*, passa al filtro della tradizione partenopea e usufruisce della forma farsesca diventa nei fatti stratificata e permette appunto di strutturare lo spettacolo su più livelli; per cui è possibile che alcuni riferimenti estremamente colti rimanessero comunque ostici per il pubblico di base che allo stesso tempo coglieva con immediatezza, nel rapporto, lo spirito dell'allestimento.

Una così forte fiducia nei confronti del rapporto con il pubblico e della forza politica del teatro, va sottolineato, non è tendenza comune dell'*ensemble* ma dato altamente problematico. Se la “felicità” sembra aleggiare su queste prime esperienze, così non sarà con il trascorrere degli anni. L'insistenza sull'argomento non deve inoltre far pensare a relazioni serene e idilliache, comunitarie, tra la compagnia e gli spettatori; il raggiungimento di uno spazio e di un tempo di condivisione è sempre stato per Cecchi frutto di un percorso faticoso fatto anche di contraddizioni e conflitti. Riassume recentemente il regista fiorentino:

Il pubblico è fondamentale, va da sé. Ma a volte, forse spesso, c'è stato anche, credo, nei miei spettacoli, un rapporto conflittuale con gli spettatori. Quando ero giovane ero più estremista, chissà. Ma non ho mai sopportato la sclerotizzazione, quella che mi sembrava tranquilla acquiescenza nello scambio tra pubblico e palcoscenico. Ecco perché lungo tutta la mia vita ho cambiato così spesso, pubblico, strutture, ho attraversato tutte le forme, non dico estetiche, ma organizzative del teatro italiano, dal gruppo quasi di base, alla cooperativa, a un teatro stabile privato, a Palermo.³⁶²

Dunque – e sulla base delle proteste al convegno modenese e della vicenda del *Bagno* nelle case del popolo – è in questo senso che va interpretato il conflitto, spesso chiamato in causa da studiosi di teatro e critici, tra Cecchi e il mercato: non come una protesta anticonformista e politica, o almeno non solo, ma come conseguenza di una perpetua ricerca di equilibrio, difficile da stabilire, tra modo di produzione e pubblico di riferimento. Appunto nella ricerca costante può essere chiarito

³⁶¹ Carlo Cecchi, *Autobiografia del Granteatro*, in Franco Quadri, *L'Avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 392.

³⁶² Carlo Cecchi in Lenti, Maddalena, *Gente di teatro*, Colledara (TE), Andromeda Editrice, 2006.

quell'atteggiamento critico del regista letto nel solco della "contraddizione"³⁶³. Su coordinate di tipo "geografico" e produttivo si basano anche le riflessioni di Garboli sull'attore-regista.

Cecchi è un regista «off», il quale lavora e produce in proprio, ma tenendosi in disparte, fuori dai crocevia più rumorosi e dalle arterie di maggior traffico. È uno che va controcorrente, ma che si tiene anche alla larga dalla fabbrica dei messaggi ideologici e dalle problematiche del teatro di oggi³⁶⁴.

La collocazione garboliana che pone Cecchi «fuori dai crocevia rumorosi» può essere immediatamente accostata al concetto di "centralità marginale" proposto dall'Angelini. Partendo da queste posizioni, allora, diventa interessante domandarsi quali testi il regista decide di mettere in scena e perché; ovvero: che tipo di repertorio è affine a un teatro rivolto a un ben determinato pubblico in uno specifico contesto?

Nell'arco di tempo che collega la formazione della compagnia e l'allestimento di *L'uomo, la bestia e la virtù* (e più avanti fino al passaggio al Niccolini), il Granteatro si impegna nell'allestimento di una serie di testi differenti tra loro per provenienza, genere e tematica. Ogni spettacolo prodotto non costituisce un fatto a sé stante al quale si sostituisce la messinscena successiva, ma va a formare un'offerta spettacolare generale, repertoriale; come le compagnie di giro all'antica il Granteatro porta per le piazze e i festival italiani, contemporaneamente, un ricco portafogli di spettacoli, offrendo ogni sera ai vari pubblici un prodotto potenzialmente differenziato. Alla domanda di Rodolfo Di Giammarco sull'esistenza di un principio regolatore nella scelta dei testi il regista risponde:

Non so qual è il filo conduttore delle mie scelte. Ce ne sarà uno, ma non so bene...
[...] In certi casi ho sentito il vago bisogno di creare un contrappeso: dalla crudeltà al divertimento, dalla tragedia alla farsa; oppure spostarmi dall'avanguardia al classico, dall'autore straniero a quello italiano³⁶⁵.

Dichiarazioni, queste, che sottolineano, in primo luogo, la vivace curiosità del gruppo, la tensione verso il rischio, il volersi mettere alla prova (sperimentalismo), non prescindendo dalla centralità del testo³⁶⁶ (tradizione). Titoli rappresentati in quegli anni dal Granteatro compongono un prezioso repertorio che include Majakovskij, Petito e Scarpetta, Brecht e Büchner, e in un secondo momento Pirandello,

³⁶³ Per approfondimenti sul teatro di contraddizione si rimanda alla scuola torinese di Gigi Livio. In particolare testi sull'argomento sono: Gigi Livio, *Minima theatraia: Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia-Stampatori, 1984; Petrini, Armando, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, in «L'Asino di B.», numero terzo, 1999; Orecchia, Donatella - Petrini, Armando - Pierini, Mariapaola, *La scena della contraddizione. Omaggio a Gigi Livio*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008.

³⁶⁴ Cesare Garboli, *Cecchi prima maniera*, Roma, 12 giugno 1975, in Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo*, Firenze, Sansoni Editore, 1998, p. 114.

³⁶⁵ Rodolfo Di Giammarco, *Un attore è un attore*, in Luciano Lucignani, a cura di, *Carlo Cecchi*, Roma, Armando Curcio Editore, 1982.

³⁶⁶ Al particolare tipo di rapporto di Carlo Cecchi e i testi sarà dedicato il terzo capitolo di questo studio.

Molière, Machiavelli, Pinter; autori diversissimi, opere dalle caratteristiche opposte che si pongono come palestra per gli attori, impegnati contemporaneamente nella satira grottesca e nella farsa più allegra. Se da un lato queste scelte si potrebbero inquadrare secondo il principio dell'alternanza, del "contrappeso" (diceva Cecchi ad un autore italiano segue quello straniero, ad un testo tragico uno farsesco), dall'altro, nota l'Angelini, il repertorio di Cecchi pare basarsi su di un meccanismo di "iterazione". L'iterazione, propria del concetto di repertorio, è in questo caso di tipo diverso: non si limita a favorire il raggiungimento di una familiarità molto alta tra attore e *pièce* data dalle "ripetizioni" costanti, ma diventa strumento di interpretazione registica e scuola d'attore giocata su testi diversi di uno stesso autore.

Il lavoro sui testi già in repertorio e la scelta di nuovi interagiscono tra di loro: ne consegue che a Majakovskij segue Brecht e a questo di nuovo Majakovskij, al quale il regista, dopo essere passato attraverso il drammaturgo tedesco, riguarda poi con occhi differenti e maggiori mezzi interpretativi. Lo stesso processo, in fondo, si verificò nel passaggio attraverso Petito-Scarpetta-Eduardo del primo "raggelato" *Woyzeck*, analizzato nel capitolo precedente. È possibile connettere questo aspetto al lavoro artigianale del regista, alla sua sempre vigile attenzione per la verità scenica che obbliga a escludere la definizione di replica preferendo quella di "prova", di messa in prova costante che sfrutta financo gli spettacoli recitati alla presenza del pubblico come occasione di verifica e come "palestra" costante per l'attore.

Connessa a questa idea di teatro, di saggio e prova per approssimazioni successive sempre meno approssimate verso l'essenzialità del rapporto attore-testo, è l'iterazione. Colpisce il fatto che il *Woyzeck* sia stato messo in scena due volte a distanza di anni, che di Petito siano state rappresentate *Le statue movibili* nel 1971 e *A morte dint' 'o letto 'e Don Felice* nel '74, di Majakovskij *Il bagno* nel '71 e *La cimice* nel '75, di Molière *Il borghese gentiluomo* nel 1977 e il *Don Giovanni* quest'anno³⁶⁷.

Riassunto lo schema delle relazioni e dei ritorni dei nomi degli autori in cartellone, fermo restando che contemporaneamente la compagnia metteva in scena tutti gli spettacoli citati, l'Angelini descrive la modalità utilizzata dal regista e ne individua il perno nei testi:

Prova e iterazione sono in evidente stretto rapporto, rappresentano la stessa idea di teatro e lo stesso particolarissimo atteggiamento sperimentale verso "la presa di possesso" di un mondo drammaturgico complesso, di un "classico" in questo senso³⁶⁸.

Un piano d'attacco, quindi, per aggredire la *pièce*; un atteggiamento sperimentale di questo tipo presuppone a monte una fiducia estrema nei confronti dei compagni con i quali condividere un progetto così vasto e impegnativo. Il repertorio diventa strumento nella cassetta degli attrezzi di Cecchi, non solo regista, ma da ora sempre più punto di riferimento della compagnia e maestro d'attori. Non è un caso se gli at-

³⁶⁷ Franca Angelini, *Carlo Cecchi, morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., p. 37.

³⁶⁸ *Ibidem*.

tori passati a vario titolo attraverso il Granteatro presentino come caratteristica analoga una spiccata versatilità, avendo stimolato nel corso di questo lungo e faticoso apprendistato la capacità di trascorrere nell'arco della stessa "piazza", della stessa giornata, dal tragico al comico, dal tragicomico al comico alto ecc.

Concretamente, dunque, il Granteatro proponeva ai comuni o ai festival un'offerta spettacolare molto ampia, appunto un repertorio, inoltre, la promozione degli spettacoli in cartellone si integrava spesso con occasioni che venivano colte per produrre allestimenti nuovi. Un esempio di questa modalità è l'esperienza di animazione teatrale "Teatro a Guastalla"³⁶⁹; si tratta di un progetto realizzato tra ottobre 1974 e gennaio 1975, che testimonia anche delle modalità di produzione adottate dal gruppo. Tra le varie iniziative organizzate dall'ente promotore della manifestazione, nel solco dello *slogan* "teatro come servizio pubblico", al Granteatro viene affidato un intervento nella Provincia di Reggio Emilia; il progetto prevede animazione teatrale strutturata su più livelli.

Il Granteatro sta operando, dalla metà di ottobre, nella zona della Ceramiche, facendo capo a Scandiano. La compagnia ha formato al suo interno, e con gli animatori dei centri di gestione culturale esistenti nella zona, alcuni gruppi di lavoro per svolgere le seguenti attività: 1. Animazione teatrale nelle scuole elementari. 2. Sperimentazione musicale (tendente alla realizzazione di concerti). 3. Collaborazione con un gruppo teatrale di Villalunga che sta allestendo *La cimice* per essere rappresentata in scuole e fabbriche della zona. 4. Questi tre gruppi si riuniscono per la realizzazione de *La cimice* di Vladimir Majakovskij³⁷⁰.

Il programma del progetto emiliano che con questi termini annuncia l'operato della compagnia è doppiamente utile: al progetto di allestimento di *La cimice*, che prevede la raccolta di una serie di stimoli provenienti da realtà e generazioni differenti (facendo interagire giovanissimi e lavoratori, sperimentazioni musicali e attoriali), segue, nel documento citato, la presentazione della compagnia attraverso una breve rassegna stampa atta a sottolineare il valore e l'esperienza di un così giovane gruppo, ormai accreditato su certe scene alternative del teatro contemporaneo. Del breve *depliant* fanno parte critiche di pugno autorevole su testate di rilievo: Ferrero per «L'Unità», Polacco per «Momento Sera», e poi Savioli, Fadini, Quadri.

Lazzari, dalle colonne de «L'Unità», in occasione delle prime recite di *La cimice*, introduce le sue impressioni sullo spettacolo attraverso un cappello che fa riferimento ai retroscena, all'operazione produttiva condivisa, al tipo di pubblico coinvolto e all'umore di quest'ultimo e delle istituzioni, promotrici o detrattrici. In *primis*, dice Lazzari, lo spettacolo fu accolto con attenzione e favore da un pubblico di giovani e giovanissimi.

I giovani dimostrano, qui come negli altri centri di questo neonato piccolo circuito organizzato quest'anno dall'Amministrazione Provinciale, di essere i veri destinatari

³⁶⁹ *Teatro a Guastalla*, programma degli spettacoli, Reggio Emilia, Teatro comunale "Ruggero Ruggeri", dicembre 1974.

³⁷⁰ *Ibidem*.

dello spettacolo teatrale. Ragazzi e ragazze a teatro a vedere Majakovskij, e magari anche a *farlo* come è capitato qui a Reggio Emilia, circuito dove la compagnia del Granteatro si è installata da circa tre mesi per fare lavoro di animazione e creazione nelle scuole e nei circoli culturali³⁷¹.

Il cronista svela poi “l’occasione” che ha portato al non preventivato progetto di collaborazione per la produzione dello spettacolo. Dal suo racconto il fatto ci appare come connotato da una felice spontaneità e da una voglia di esprimersi condivisa dalle parti e subito accolta dalla compagnia. Continua Lazzari:

[La compagnia] si è vista un bel giorno proporre da un gruppo di giovani di lasciar fare a loro un tentativo di allestimento dello stesso testo majakovskiano; e il risultato è stato – a quanto ci dice Carlo Cecchi – una *Cimice* interessante, acerba, che ha fatto discutere³⁷².

E veniamo alle polemiche; la contestazione è questa volta mossa da parte delle formazioni e dei gruppi teatrali locali che male accolsero la decisione dell’Amministrazione provinciale di affidare il progetto in questione ad una compagnia romana e non a una indigena. Da quanto riportato da Lazzari la fiducia della Provincia Emiliana nei confronti del giovane gruppo appare salda e ben motivata.

L’Amministrazione provinciale ribatte che questo gruppo, a parte le garanzie artistiche che, a suo vedere, offre, si è proposto non solo per un’attività di spettacolo, ma di vera e propria *presenza* continuativa in Reggio, nelle scuole e nei circoli; e che, insomma, è stata un’esperienza interessante. Quel che si voleva raccogliere sta incominciando a verificarsi: cioè la nascita di una coscienza culturale locale, autonoma³⁷³.

Come anticipato, del resto, la compagnia godeva ormai a metà decennio di un consolidato favore di critica e pubblico; si faceva riferimento per esempio alla presentazione riportata sul programma di animazione teatrale di Guastalla che includeva stralci di recensioni di “penne” importanti. I critici non poterono sottovalutare la carica esplosiva e gli innesti del tutto particolari che la poetica del Granteatro offriva su una scena che si direbbe «di altri tempi», sotto la guida di un regista-artigiano-saltimbanco. Tra gli sguardi intercettati c’è anche quello di Garboli.

È un artigiano e non un animatore: un artigiano un po’ snob che si è ritagliato, per sé, una parte polemica di giullare e di saltimbanco. Un guitto che adopera la sua arte tra virgolette [...]. Se potesse Cecchi girerebbe ancora le fiere e i mercati col suo palco di legno, suonando l’organetto per pochi spiccioli. Si direbbe che Cecchi, col suo Granteatro, voglia celebrare il teatro come una realtà d’altri tempi: come una favola, come una lontana idea irraggiungibile³⁷⁴.

³⁷¹ Arturo Lazzari, *Il “Granteatro” punta sul tragico-grottesco*, in «L’Unità», Paviglio (Reggio Emilia), 17 gennaio 1975.

³⁷² Arturo Lazzari, *Il “Granteatro” punta sul tragico-grottesco*, cit.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ Cesare Garboli, *Cecchi prima maniera*, cit.

Il riferimento all'artigianato, quale cifra stilistica di un lavoro che si basa sulla padronanza dei mezzi utilizzati (tecniche di lunga durata e attori), e quello relativo alla creazione di un tempo altro sono elementi da tener ben presenti nella carrellata sugli spettacoli di repertorio ai quali abbiamo finora solo accennato; si tratta dei titoli riportati dal programma di Guastalla, spettacoli che hanno goduto di una fortuna di pubblico molto vasta e, cosa meno scontata, di un'attenzione precipua della critica che ha permesso l'archiviazione di una buona quantità di materiali, alcuni già strutturati nelle «famoso analisi panoramiche» di cui parlava Meldolesi.

Gli spettacoli in questione sono: *Le statue movibili* e *Il bagno* (1971), *Tamburi nella notte* (1972), *Woyzeck* “decentrato” (1973), *A morte dint' 'o letto 'e Don Felice* (1974) e *La cimice* (1975). Di questi spettacoli della «stagione bella e luminosa delle prime esperienze»³⁷⁵, constatata l'abbondanza di documenti in materia e per evitare ripetizioni su temi già magistralmente affrontati, si è scelto di proporre una riflessione atta a connettere singoli pezzi del repertorio di riferimento sulla base di elementi specificatamente scenici, legati al lavoro dell'attore. Dunque sarà proposta non un'analisi degli spettacoli, bensì, partendo dalle recensioni, si tenterà di seguire il corpo dell'attore, degli attori, in relazione ai codici dello spettacolo che più da vicino lo riguardano, in connessione con l'idea dell'esistenza di una linea interpretativa di fondo che, ad un'analisi attenta, appare comune ad allestimenti dai risultati scenici diversissimi. Alla *performance* di Cecchi, poi, e ai personaggi da lui portati in scena in questi allestimenti sarà dedicato un paragrafo a se.

2. Il Granteatro: uno sberleffo non di resa ma di offesa³⁷⁶

Parafrasando Bartolucci crediamo di poter raggruppare le regie appena citate sotto il segno dello “sberleffo” cioè della provocazione artistica; accostandosi agli allestimenti di questi anni si scopre che si tratta nella maggior parte dei casi di *pièces* che, a prescindere dalla loro tipologia di riferimento, vengono risolte dalla chiave di interpretazione registica attraverso elementi di eccesso, di esagerazione, di teatralità con evidenti e diverse gradazioni di deformazione, rintracciabili anzitutto nei personaggi. A ben vedere infatti si potrebbe parlare di questi primi anni di attività della compagnia come di un lungo laboratorio intitolato “esercitazioni sulla farsa” ruotante, appunto, intorno al tema base della forma farsesca, della riscoperta e applicazione del popolare su matrici di generi altri, e viceversa, in una continua sfida (sberleffo d'offesa) lanciata allo *status quo* del teatro. Ferrero, all'altezza cronologica dei primi tre spettacoli della giovane compagnia, nota il meccanismo di base comune delle regie cecchiane:

³⁷⁵ Simonetta Izzo, *Grazie a lui sono stato Felice*, in «Hystrio», aprile-giugno 2000.

³⁷⁶ Cfr. Giuseppe Bartolucci, *La politica del Nuovo*, cit., p. 116.

La compagnia ha al suo attivo tre spettacoli, apparentemente diversi tra loro, anche in quanto matrici estetico-culturali, ma ricondotti e risolti nel comune denominatore di una nuova formulazione politica e popolare³⁷⁷.

La formulazione politica e popolare di cui parla Ferrero è il risultato al quale approda un lavoro di scena che a monte si basa sulla necessità costante della compagnia di esercitarsi. La spia di questo atteggiamento va ricercata nel ricorrente uso, nelle dichiarazioni del regista e nelle impressioni dei recensori, della parola “esercizio”; l’esercizio rimanda alla situazione laboratoriale e alla sempre maggiore presa di coscienza di Carlo Cecchi del proprio ruolo pedagogico. Le dichiarazioni d’intenti del regista a proposito dell’esercizio attoriale sono precocissime; concetto più volte esposto già in fase di allestimento del *Woyzeck* (1969), l’attenzione che Cecchi rivolge alla formazione dell’attore è nel 1971 dato principale. Dice a proposito della scelta di *Le statue movibili*: «esercitarsi nel recitare, costituire un gruppo di attori che cominciasse ad affrontare quel problema gravissimo per il teatro italiano che sono gli attori»³⁷⁸. Analoga la premessa alla base della scelta di *Tamburi nella notte*; lo spettacolo brechtiano segue *Il bagno*, messinscena replicatissima, tra i due allestimenti si colloca, tra l’altro, un momento di ripensamento sul proprio lavoro e di riorganizzazione di pesi e equilibri all’interno della compagnia³⁷⁹, Cecchi torna a puntare il dito sulla formazione (o autoformazione) del gruppo.

Per scongiurare il rischio della possibile caduta nei cliché interpretativi o in una recitazione di maniera, il regista pensa di affrontare un lavoro su Brecht in termini di “esercizio teatrale” per ricompattare il gruppo dal punto di vista stilistico-operativo. L’obiettivo è affrontare questo esercizio in termini di recupero della dimensione epica della recitazione³⁸⁰.

E se *Tamburi* costituisce stilisticamente il tentativo di applicare le tecniche dello straniamento a un Brecht pre-epico, in *A morte dint’ o lietto ’e Don Felice* banco di prova è proprio il comico popolare.

Per gli attori del Granteatro, il canovaccio fantastico di Totunno o’ pazzo (Antonio Petito 1822-1876) è un esercizio sugli elementi fondamentali della teatralità in generale e del comico popolare in particolare³⁸¹.

E di esercizi di equilibrismo si tratta: in riferimento ai personaggi elementi ricorrenti appaiono essere la maschera, il burattino, la marionetta, la macchietta, il

³⁷⁷ Nino Ferrero, *Majakovskij come una “sceneggiata” alla napoletana*, in «L’Unità», Torino, 6 marzo 1973.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ Cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 257.

³⁸⁰ Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 257-258. Nella citazione presentata lo studioso riporta informazioni raccolte durante una conversazione privata con l’attore-regista: *Conversazione con Carlo Cecchi, Napoli 2 marzo 2007*.

³⁸¹ *A morte dint’ o lietto ’e Don Felice*, di A. Petito, presentazione a cura del Servizio Informazione Culturale della Provincia di Torino, 1974.

trucco artefatto, i costumi “teatrali” e antinaturalistici; sul fronte delle scenografie e dei contesti si parla di baracconi, fiere, circo, piazze di paese. In ogni spettacolo tutti questi elementi sono evidentemente dosati e piegati alla continua ricerca del punto di sintesi e di equilibrio cui risultato ultimo è creare un nuovo linguaggio, quello proprio ad una scena contemporanea (politica e popolare). Capita quindi che nell’interpretazione di un Brecht (*Tamburi*) si possa ritrovare la struttura e il ritmo della sceneggiata, o che a Petito (*Le statue* o *A morte*) venga applicato lo strania-mento brechtiano, passato al vaglio del Teatro della Crudeltà di Artaud.

Per chiarire la “modalità Granteatro” partiamo da un riflessione di Mario Raimondo; su «Sipario», scrivendo di *Tamburi nella notte*, il critico mette in luce – come dato caratterizzante l’intero lavoro dell’*ensemble* – la ricerca di equilibrio nella quale la compagnia per ogni spettacolo è impegnata, dosando i mezzi più elementari che la scena offre. Attraverso una similitudine col numero dell’acrobata che tiene sospesa una piramide di sedie, Raimondo spiega l’esercizio di Cecchi.

Oplà, e le sedie non sono più sedie ma una geometria espressiva che serve la fantasia, espressa in fisicità, dell’acrobata. L’esercizio, a ben guardare, è elementare, ma trova il suo significato nell’accettazione da parte di una provocazione fondamentale (io sono capace di stabile equilibri impossibili nella normalità, eccetera). È lo stesso meccanismo di Cecchi; egli è capace di ridurre il fatto teatrale alle sue ragioni elementari e insieme di tenere in un equilibrio raffinatissimo tutti gli elementi³⁸².

La regia, in questi primi anni di attività, si risolve quindi in un esercizio scenico, in un’operazione matematica che testa gli elementi base per raggiungere con essi un adeguato livello di familiarità. Padroneggiare l’alfabeto teatrale per creare, attraverso i suoi elementi, il linguaggio nuovo che il regista fin dall’inizio ricerca. Continua Raimondo:

Guardate le sue strutture di base [di Cecchi], elementi scenografici, luci e suoni: tutto può appartenere al più stinto bazar della consuetudine. Ma vedete l’equilibrio che se ne realizza, il significante che ciascuno di essi contiene. [...] E la recitazione: [...] si avverte di essere, senza scampo, nella dimensione del teatro, la più pura; faticosamente trovata, in mezzo ai mille possibili incidenti, proprio in virtù di una condizione di libertà, custodita come la sola possibile intelligenza nel rapporto con il palcoscenico³⁸³.

La dimensione teatrale non solo non è nascosta ma è addirittura ostentata, ed è in questo paradosso che si risolve il precetto tanto caro a Cecchi di verità della scena: solo attraverso una situazione scenica che mette allo scoperto i suoi elementi primari il teatro può riscoprire la propria funzione. Nel caso dei *Tamburi* di Brecht il risultato è quello di un saggio di teatro politico che non racconta un’ideologia o una tesi ma mostra una situazione. Conclude il critico:

³⁸² Mario Raimondo, *Per una via italiana a Brecht*, in «Sipario», n. 323, febbraio 1973.

³⁸³ *Ibidem*.

Cecchi ha costruito uno spettacolo che è anche una stupefacente, felice indicazione di teatro politico. Direi che il risultato è raggiunto, come certo Cecchi voleva, partendo dal punto giusto, e cioè dalla misura elementare del teatro, dalla disposizione arrogante dei suoi materiali essenziali chiamati a dar frutto di dimostratività e di rappresentatività sulla scena³⁸⁴.

Un altro esempio tratto dal programma di sala del *Bagno* di Majakovskij, ancora appellandosi alla capacità del teatro di essere “dimostrativo”, chiarisce il senso di teatro politico nell’accezione che di esso ha Cecchi regista. Partendo dal presupposto che il testo in questione è un testo di agitazione e di propaganda, chiaramente legato alla contingenza storica nella quale aveva vissuto l’autore, il lavoro teatrale della compagnia si configura come «un tentativo di rendere l’agitazione spettacolare»³⁸⁵. Il Granteatro tenta di trasformare, attraverso i mezzi specifici del teatro – quegli elementi e quei codici di base ed elementari di cui parla Raimondo –, la scena in una tribuna «qualificando questa tribuna secondo i mezzi del teatro»³⁸⁶. Il risultato è di avvicinare, attraverso la tradizione comica e popolare italiana, il messaggio di Majakovskij al pubblico di riferimento; finalmente dunque teatro *per* quel determinato pubblico e non ad esso sterilmente adattato. Commenta Cecchi, con toni critici:

Spesso l’unico risultato che certo teatro politico ha colto, è stato quello di introdurre le masse proletarie proprio in quelle realtà negative che l’apparato del teatro aveva creato per le masse borghesi. Non basta cioè un testo a tesi politica per fare del teatro politico. Noi pensiamo che un teatro è davvero politico solo se modifica le sue funzioni, quelle devolute alla scena e al pubblico, al testo e all’interpretazione, al regista e all’attore³⁸⁷.

Per chiarire meglio, oltre al significato, le modalità attraverso le quali Cecchi propone un teatro a suo dire autenticamente politico, faremo ancora ricorso a Bartolucci; nella sua analisi critico-interpretativa del *Bagno*, il critico smonta ed esemplifica il meccanismo e il senso di teatro politico per il Granteatro. A suo parere infatti, nel caso della messinscena maiakovskiana, Cecchi riesce a presentare contemporaneamente la favola allegra dell’autore russo e la sua responsabilità morale nei confronti del mondo di oggi, attraverso un atteggiamento estetico che si limita alla «presentazione di materiali»³⁸⁸. Per meglio dire, l’obiettivo di critica sociale è presente nelle intenzioni del regista ma risulta essere un portato dell’oggettività scenica e non il fine a cui tendere; tutto ciò aiuta lo spettacolo a non cedere a intellettualismi o didatticismo.

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ *Il bagno*, di V. Majakovskij, programma di sala, Genova, Teatro Stabile di Genova, 1972-73.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ Carlo Cecchi in *Il bagno*, di V. Majakovskij, programma di sala, cit.

³⁸⁸ Cfr. Giuseppe Bartolucci, *La politica derisoria del Bagno di Majakovskij*, in *La politica del Nuovo*, cit., p. 108.

Il divertimento maikovskiano ha modo di organizzarsi come materiale provocatorio «leggero» per lo spettatore, e non pesantemente «didattico». [...] Ciò che importa è che il suo [del regista] uso del «leggero» come provocazione moralistica lo abbia portato direttamente ad una «morale» dello spettacolo oggettivamente sana. Infatti è la sanità dell'insieme a distinguere ancora una volta la operatività di Carlo Cecchi: cioè un suo modo e destino di considerare non intellettualmente e né espressivamente questo materiale drammaturgico che serva bensì di puro accompagnamento per una manifestazione di ilarità e di riconoscimento «collettivi» di reazioni «negative»³⁸⁹.

Attraverso la presentazione oggettiva del materiale, dunque, si stimola il riconoscimento, all'interno del racconto divertente, di una ambiguità di fondo, di una nota stonata che svela il comportamento negativo. Se le azioni negative e risibili dei burocrati, della macchina del potere, risultano coerenti e «sani» all'interno dello spettacolo, il taglio grottesco e deformante della cifra interpretativa di Cecchi accende nello spettatore, negli spettatori in quanto collettività, la spia e l'allarme di un'ambiguità, ponendosi come «manifestazione collettiva di riconoscimento del negativo»³⁹⁰ nella finzione come nella realtà.

Se ci si è dilungati sulla questione del teatro politico, dopo aver dedicato alcune riflessioni ai circuiti e al pubblico, è perché la componente militante è in questi spettacoli caratteristica evidente nonché centrale (anche in quegli allestimenti che non vi si riferiscono immediatamente). In fondo si tratta di un atteggiamento che prende a pretesto il testo e attraverso quello mette in atto un procedimento artistico che tenta di superare ciò che Bartolucci ha definito «insidia del reale»³⁹¹.

Questa insidia del reale, ideologica e pratica, si snatura da sé, quotidianamente, perché non debba essere presa a modello di scrittura scenica, proceduralmente. Accettarla è già un vantaggio, dal momento che non la si può deviare, né deludere, e non rifiutarla significa altresì impadronirsi di alcuni strumenti (appunto popolari-comunicativi) della «contemporaneità». E quest'ultima è troppo arida e brutale, troppo dura e atroce perché la si possa rendere diversamente da come l'agisce proprio il Cecchi; cioè con uno sberleffo non di resa ma di offesa³⁹².

Dati come punti fermi l'ingerenza della riflessione politico-sociale, la riconversione popolare e, sul versante tecnico, la tendenza all'esercitazione, partiamo proprio dall'esercizio per presentare brevemente i famosi spettacoli della prima metà degli anni Settanta. Nel 1971, quando Cecchi fonda ufficialmente la sua compagnia, sceglie di mettere in scena *Le statue movibili*³⁹³ di Petito, testo legato alla tradizione

³⁸⁹ Giuseppe Bartolucci, *La politica derisoria del Bagno di Majakovskij*, cit., p. 110.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ Giuseppe Bartolucci, *Attraverso i «segnali» di «Tamburi nella notte»*, in *La politica del Nuovo*, cit., p. 116.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ *Le statue movibili*, di Antonio Petito, Cooperativa Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Scene e costumi: Franz Prati, Attori: Carlo Cecchi (*Felice Sciosciammocca*), Giancarlo Palermo (*Cardillo*), Augusto Pesarini (*Pulcinella*), Maria Luisa Prati (*Concettina*), Aldo Puglisi (*Donna Cornelia*), Roma, Beat 72, marzo 1971.

popolare napoletana, che si poneva fuori da quella «melodrammatico-veristico-naturalista»³⁹⁴ del teatro ufficiale e d'Accademia. La “brillantissima commedia” attribuita ad Antonio Petito, edita nel 1912, racconta le vicissitudini di Felice, giovane studente svagato (archetipo del Don Felice Sciosciammocca maturo) e Pulcinella, servo astuto, alle prese con la miseria giornaliera e con tutta una serie di trovate per sfuggire alle conseguenze delle loro azioni e alla punizione degli adulti.

Nell'autopresentazione che fa dello spettacolo, l'attore-regista dichiara esplicitamente che problema principale da affrontare, entrando con coscienza critica nel mondo del teatro italiano di quegli anni, è quello dell'attore. Il Granteatro si era appena formato, sua necessità era, ricordiamo, «esercitarsi nel recitare, costituire un gruppo di attori che cominciasse ad affrontare quel problema gravissimo per il teatro italiano che sono gli attori»³⁹⁵. Petito e il teatro popolare napoletano, ponendosi fuori dalla tradizione ufficiale, potevano essere la soluzione; *Le statue movibili* si configura, dunque, come “esercitazione sul recitare”. Lo spettacolo, diviso in due divertentissimi atti, è principalmente basato sul testo, quello di Petito, ma con aggiunte tratte da Scarpetta, specie nelle parti cantate. Si tratta di una farsa esilarante in cui sono impegnati i tipi caratteristici di Pulcinella/Pesarini, Don Felice Sciosciammocca/Cecchi, Donna Cornelia/Puglisi (*en travesti*), Cardillo/Palermo, servo sciocco e Concettina/Prati.

La maschera di Pulcinella, tre finte statue che in realtà sono di carne, una matura zia animata da un attore con parrucca rossa e abbondanti posticci, la sua brava ragione di canzoni partenopee, la fame di Don Felice Sciosciammocca e il trionfo finale del piatto di pastasciutta: ecco gli ingredienti che animano *Le statue movibili*³⁹⁶.

Partire proprio dagli attori e dalla loro recitazione ci permette di sottolineare il complicato lavoro registico e di esercizio posto a monte del debutto. Dice Quadri:

I bravissimi attori sono tutti da citare per la loro frenetica scioltezza: Giancarlo Palermo, Marilù Prati, Augusto Pesarini; ma soprattutto, per la scelta di due contrastanti moduli espressivi, Carlo Cecchi, che dà a Felice Sciosciammocca la maschera allucinata e inedita di Buster Keaton giovane e una comicità critica e raziocinante; e Aldo Puglisi, prorompente esagitato esilarante in un'incredibile caratterizzazione femminile.³⁹⁷

Il critico nella sua attenta recensione individua, come punto di forza di uno spettacolo «diretto, comunicativo, immediato», la varietà di registri recitativi in esso presenti; parla di stilizzazione, di scioltezza (che rimanda al naturalismo) di maschera allucinata e comicità critica, di esilarante caratterizzazione (elemento del registro farsesco). Lo stesso Cecchi richiama non a caso l'attenzione sui registri recitativi,

³⁹⁴ Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 391.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 93.

³⁹⁷ *Ibidem*.

volutamente abbondanti, come l'esercitazione prevedeva. L'attore-regista parlando delle *Statue* chiarisce:

Nello spettacolo il comportamento degli attori si divideva in cinque modi di recitare diversi, in uno sventagliamento che andava dal naturalismo assoluto del Pulcinella al realismo napoletano della Concettina. [...] Con le *Statue* cominciammo a testare il terreno. E la scelta del testo era anche una provocazione nei confronti dell'avanguardia, era derivata soprattutto da questo³⁹⁸.

Lo sforzo di preparazione e il lavoro di regia considerevoli alla base di questo allestimento fanno pensare più ad un risultato sofisticato, come da un certo punto di vista è stato, che ad uno spettacolo immediato e comunicativo. Allora la domanda è: come riesce Cecchi a salvare l'esercizio tecnico, l'estrema raffinatezza recitativa strutturata su cinque diversi registri espressivi, dal rischio di sterile saggio di bravura? Bartolucci risponde: «attraverso l'adozione della sceneggiata come modello di scrittura», ovvero basandosi prevalentemente sull'azione.

Non c'è allora che da farsi passare sotto gli occhi la grinta e l'ordito del disegno dell'azione, la sua volgarità non abbellita e non degradata da un lato, il suo umore non intellettualizzato e non popolareggiante dall'altro lato. Così il Cecchi può salvaguardare la moralità del suo canovaccio, che è un oggetto di materia di divertimento e non vuole essere altro, e la non intellettualizzazione della trascrizione, che è un esempio di sguardo-movimento per gesto-parola e non vuole essere altro ancora una volta³⁹⁹.

Carlo Cecchi del resto non è in questa fase, o non solamente, interessato alla sceneggiata come genere teatrale, bensì alle tecniche che ne regolano l'interpretazione; come nota con piglio netto Italo Moscati.

La sceneggiata nell'idea di Cecchi, non è che una tecnica teatrale popolare attraverso la quale è possibile filtrare l'elaborazione di un linguaggio non contaminato dalla convenzione egemone e non trascinato nei bui e spesso labirintici meandri del teatro underground⁴⁰⁰.

In realtà la questione, come si è cercato di spiegare nel capitolo dedicato a Eduardo, è più stratificata di come la inquadra Moscati: sceneggiata come «modello drammaturgico» o come «tecnica teatrale popolare», appare chiaro che al Cecchi degli esordi il genere interessa più per la sua struttura, per il ritmo che impone all'allestimento, per il suo essere comunicativa, per quel farsi campo di esercizio per l'attore, prevedendo anche l'improvvisazione, che per altre contenutistiche questioni. Non è un caso se il modulo della sceneggiata è presente in tutti gli spettacoli «degli anni d'oro», financo in *L'uomo, la bestia e la virtù*.

Il riferimento ad essa è ricorrente in tutti i documenti analizzati, accostato dal preponderante apporto brechtiano, espressionistico ed epico. L'operazione è già chiaramente espressa dal momento in cui Cecchi dichiara di aver raggiunto Petito da

³⁹⁸ Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, cit., p. 399.

³⁹⁹ Giuseppe Bartolucci, *La politica del Nuovo*, cit., p. 116.

⁴⁰⁰ Italo Moscati, «Il bagno» nella sceneggiata, in «Sette Giorni», 16 gennaio 1972.

lontano, partendo da Brecht e passando attraverso Eduardo⁴⁰¹. Sono queste le matrici che dialogano nel suo teatro “Settanta”, come a dire pensiero politico europeo e tradizione popolare italiana per la creazione ora di splendidi Petito, ora di Büchner, poi di Majakovskij e così via.

Dall’analisi comparata di una cospicua mole di documenti sugli spettacoli di cui stiamo parlando è stato possibile individuare caratteristiche espressive, scenografiche e musicali altamente ricorrenti; ciò ci consente di imbastire un discorso unico sugli spettacoli, incentrato più sulla ricerca di una continuità nella formazione registico-attoriale di Cecchi e compagni (per verificare l’ipotesi di compagnia come laboratorio permanente), che sulla descrizione delle singole messinscena, peraltro molto note. Divideremo il nostro elenco schematicamente sulla base dei codici dello spettacolo, autorizzati anche dal fatto che molti dei critici più avveduti del periodo videro in questi spettacoli esempi concreti di allestimenti basati sulla scrittura scenica: scenografia, illuminazione, costume, gesto, mimica, coreografia, prossemica, parola e musica. Di questi codici, quelli intimamente relativi al gioco dell’attore (mimica, gestica, parola), verranno risolti contestualmente nell’analisi della recitazione di Carlo Cecchi.

A livello scenografico le rappresentazioni sono perlopiù caratterizzate da un apparato essenzialmente povero, concreto, dall’essenzialità fortemente simbolica e stilizzata. Alcune di queste soluzioni, come i teatrini presenti nella farsa di Petito, o nella scena-teatro del *Bagno* o, ancora, le atmosfere circensi e da baraccone di *La cimice* e del *Woyzeck*, hanno fatto parlare di personaggi-marionette, di burattini, di acrobati e saltimbanchi, rimandando ad un universo estremamente popolare e paesano. Si distacca nel caso della scenografia l’atmosfera espressionistica di *Tamburi nella notte*⁴⁰², risolta da Franz Prati con arredi essenziali e con quattro grossi dipintifondali proposti simultaneamente e «di un grottesco alla Grosz o alla Otto Dix»⁴⁰³; essi servono a individuare simbolicamente i temi dei singoli atti («Africa, Pepe, Amore, Letto»⁴⁰⁴). Tutto ciò non impedisce, tuttavia, nel quadro della vicenda relativo agli umori dei rivoluzionari all’osteria, di ricondurre il primo espressionismo brechtiano ai toni meridionali e farseschi del teatro popolare, del baraccone.

⁴⁰¹ Cfr. Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, cit., p. 391; la citazione dice: «Petito fu raggiunto partendo da lontano: cioè da Brecht, al cui theater-arbeit riconoscevo, e riconosco tuttora, una grande importanza. Il punto intermedio fu Eduardo, il teatro di Scarpetta e le sceneggiate che avevo visto da ragazzo a Napoli».

⁴⁰² *Tamburi nella notte*, di Bertold Brecht, traduzione di Carlo Cecchi, Luca Fontana, Marina Spreafico, Cooperativa Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Scene e costumi: Franz Prati, Luci: Marina Spreafico, Percussioni: Gianni Guaraldi, Massimiliano Troiani, Attori: Toni Bertorelli (*Kragler*), Carlo Cecchi (*Signor Balicke*), Silvana Di Monte (*Prostituta*), Anna D’Offizi (*Signora Balicke*), Gianni Guaraldi (*Murk*), Giorgio Morra (*Manke, Zibibbo*), Giancarlo Palermo (*Babuschi*), Daniela Piacentini (*Prostituta*), Franz Prati (*Bulltrotter*), Marilù Prati (*Anna*), Italo Spinelli (*Un ubriaco*), Massimiliano Troiani (*Glubb*), Torino, Teatro Gobetti, 21 novembre 1972.

⁴⁰³ Guido Boursier, “*Tamburi*” di Brecht in chiave grottesca, in «Gazzetta del Popolo», Torino 23 novembre 1972.

⁴⁰⁴ Giorgio Polacco, *Un Brecht bellissimo*, in «Momento-sera», Roma, 23-24 dicembre 1972.

In *Tamburi nella notte*, sullo sfondo della rivoluzione spartachista, un reduce di guerra (Andrea Kragler) ritorna a Berlino e dalla fidanzata (Anne Balike), che scopre promessa al borghese Murk. I genitori sostengono questo matrimonio d'interesse, Anne non vi si ribella. Deluso dal rifiuto di Anne, il reduce si unisce, senza troppa convinzione, ai rivoluzionari, salvo poi rifugiarsi nella tranquillità del letto nuziale al ritorno della fidanzata.

In *Le statue movibili* occupa il centro del palcoscenico, racchiudendone una porzione stretta ma profonda, un teatrino da burattini che, insieme a poveri e limitati oggetti legati al trovarobato delle antiche compagnie di farsa napoletane, consente un'elegante stilizzazione che dal contesto investe anche gli attori.

Un piccolo teatrino con le quinte decorate di personaggi e maschere naïf, ideato da Franz Prati, un teatrino assai stretto ma profondo come un normale palcoscenico, con tre diversi livelli; la mancanza di spazio impedisce e comprime così i protagonisti fino a ridurli a marionette, e imprime a tutta la messinscena il sapore della stilizzazione⁴⁰⁵.

Anche nel caso del *Bagno* l'impianto scenico è realizzato da Franz Prati ed è caratterizzato dalla presenza di pochi elementi funzionali all'azione: un tavolino, delle sedie, un tramezzo di compensato⁴⁰⁶ e un siparietto «su cui i vari momenti della vicenda sono illustrati proprio come sui cartelloni dei cantastorie»⁴⁰⁷ determinando il procedere dello spettacolo per quadri staccati. Sul cartellone-sipario del cantastorie Gigio Morra, quindi, si rapprende il dramma scarnificato⁴⁰⁸ di Majakovskij caratterizzando l'ambiente di quel clima da sceneggiata a cui concorrono tutti gli altri codici di questo allestimento.

Così egli [Cecchi] ci dà alcune lezioni di comportamento all'interno di una scena popolare: un siparietto che è un cartellone non viziato da intellettualismo e non reso populisticamente cencioso, con un annunciatore che è a metà strada tra la ricostruzione astratta del varietà di un tempo e l'imbonitore di piazza abbastanza politicizzato dei giorni di oggi⁴⁰⁹.

⁴⁰⁵ Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 93.

⁴⁰⁶ Cfr. M. Dursi, *Il burocrate in berlina*, «Il Resto del Carlino», 12 febbraio 1972.

⁴⁰⁷ Roberto De Monticelli, *Via libera alla fantasia popolaresca*, in «Il Giorno», 23 febbraio 1972.

⁴⁰⁸ Tutte le recensioni sullo spettacolo indugiano sui significativi tagli operati nell'adattamento del testo dell'autore russo. *Il Bagno* si concentra, con obiettivo satirico, su una serie di "peripezie": «L'inventore Mirakolov inventa la macchina del tempo che può portare gli uomini nell'avvenire e ritorno. L'invenzione non riesce ad oltrepassare la barriera degli uffici, soprattutto la barriera principale: il compagno Trionfalov, il Ciuccicci, capo ufficio Coordinamento e Collegamento. Il compagno Trionfalov va a teatro a vedere "Il Bagno" di Majakovskij, vede se stesso sulla scena, afferma che nella vita non succede così e se ne va tutto infuriato. La macchina del tempo porta dall'avvenire la Donna Fosforescente, incaricata di selezionare i migliori per condurli nel secolo del comunismo. I burocrati si preparano mandati, diarie, indennità di trasferta e stipendi, il tutto per una media di cento anni e si preparano per essere trasferiti nell'avvenire. La macchina del tempo parte per il futuro, porta con sé gli operai e tutti quelli che lavorano e sputa fuori Trionfalov e i suoi simili e accoliti»; Carlo Cecchi in *Il bagno*, di V. Majakovskij, programma di sala, Genova, Teatro Stabile di Genova, 1972-73.

⁴⁰⁹ Giuseppe Bartolucci, *La politica del Nuovo*, cit., p. 108.

Inoltre in questo spettacolo è interessante ricordare – ai fini del nostro discorso sull’ambientazione popolare – il quadro, che in realtà è un finto intervallo, nel quale gli attori, attraverso un meccanismo metateatrale, inscenano una parodia del teatro ufficiale (del Piccolo teatro di Milano nello specifico). Un numero comico, tra i vari altri numeri, che al ritmo veloce del circo conduce alla seconda parte della *pièce*.

Macché qualunquismo, tra le risate occhieggiano polemiche d’oggi. Neanche il mondo teatrale ne esce indenne; nell’intermezzo, in cui i burocrati criticano la commedia che li ritrae e auspicano un Teatro Idealizzato, è facile la loro identificazione con certi monopolizzatori della scena italiana, di cui vengono anche riportate gustose citazioni; per esempio, questa: “Noi propugnano un teatro aperto a tutte le classi, quindi anche al popolo”⁴¹⁰.

*A morte dint’ ’o lietto ’e Don Felice*⁴¹¹ (1974), già per costituzione una farsa, come *Le statue*, trova nell’elegantissima scenografia del Granteatro, questa volta di mano di Sergio Tramonti, un veicolo di amplificazione e di problematizzazione delle sue componenti di base. Si viene cioè a creare, grazie all’apparato scenico che pone al centro del palco un teatrino, uno sdoppiamento della «farsa stessa fra ciò che si recita e ciò che avviene dentro e fuori da quel teatrino ritagliato»⁴¹² in un esilarante gioco di straniamento e partecipazione.

«Tutto è rigorosamente ricostruito, citato, stilizzato secondo il dettato della convenzione mejercholdiana»⁴¹³. Il riferimento che l’Angelini e molti altri critici rintracciano nei confronti dell’avanguardia russa e di Mejerchol’d è importante per un duplice motivo; connette la farsa pettitiana ai colori e al ritmo del circo e sottolinea, attraverso l’influenza del costruttivismo russo, con le scenografie praticabili tipiche del teatro del regista straniero, l’importanza di quel teatrino abitato dagli attori e portatore di stratificati significati. Esso era infatti dipinto in bianco e nero e faceva scorgere tra le sue decorazioni il profilo di Totò, inoltre era luogo deputato di “prova” di diversi registri stilistici.

Il prospetto scenico di Sergio Tramonti ci dà la facciata di un teatrino, che è poco più di un casotto da burattini. Dentro poi, si prendono le doverose distanze critiche, nel momento stesso in cui si provano moduli antichi di recitazione. [...] Bene, noi

⁴¹⁰ Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 94.

⁴¹¹ «[*A morte dint’ ’o lietto ’e Don Felice*] è la storia di una notte di paura passata da Pulcinella, e dai suoi amici Felice e Cardillo, in un castello vigilato da un vecchio custode di fedeltà pari alla lentezza delle mosse, a causa di un fantasma col volto della Morte. Fantasma pazzereellone e per di più benefico, perché si tratta dello spirito del Barone che, avendo finalmente riconosciuto in uno degli ospiti il nipote ch’egli aveva nominato erede, ma che era risultato introvabile, gli allunga il testamento pure smarritosi, e tutto finisce in festa e in nozze, stante la presenza, nel luogo, anche di una guagliona bella, e pronta»; in Odoardo Bertani, *Pulcinella e compagni in una ricerca di modelli comici*, in «Avvenire», Milano, 2 giugno 1974.

⁴¹² Gianfranco Capitta, *La farsa napoletana ridiventa moderna*, in «La Stampa», 9 luglio 1974.

⁴¹³ Franca Angelini, *Rasoi: teatri napoletani del ’900*, cit., p. 93.

abbiamo trovato deliziosi questi fili della memoria, queste carte d'antichità, questo ritrovare i segni primi di profili poi celebri (ad esempio, Totò)⁴¹⁴.

Chiudiamo il discorso sulla scenografia con *La cimice* (1975), spettacolo che conclude ideologicamente ma anche a livello di assetto organizzativo il blocco di primi spettacoli.

È un operaio il protagonista, o piuttosto il prototipo della «Cimice». Ha poca voglia di lavorare, vuol bere e godersi la vita: pianta la fidanzata Zoja Berezkina, operaia, che si spara per il dolore, e corre a sposare Elzevira Renaissance, manicure e cassiera nel salon del padre parrucchiere di lusso. In quel matrimonio borghese Prisyppkin è sicuro di trovare la pacchia, alla stessa stregua che la suocera si sente protetta a tirarsi sotto il tetto un proletario in regola coi sindacati. [...] Il banchetto per il suo matrimonio «borghese», ma «rosso», sarà un bacchanale, e finirà in un'orgia, fino a non accorgersi, tra i fumi della vodka e finiti tutti sotto il tavolo, che il tulle rosso della sposa ha preso fuoco e la casa brucia. [...] La seconda parte è più statica. Siamo verso il Duemila e quasi sulla Luna: la società socialista è un'asettica megalopoli dove Scienza e Tecnica fanno tutto. Quelli del banchetto di nozze finiscono carbonizzati: invece il nostro eroe, assiderato dalle pompe dei pompieri, si è trovato ibernato ed è ora riportato alla luce [...] Addosso a lui gli scienziati rivengono una cimice. [...] Prisyppkin è messo in una gabbia e cortei di varie delegazioni sfilano a vedere, come simboli di un passato remoto, lui e la cimice⁴¹⁵.

Questa la trama. L'allestimento di Cecchi, a parere unanime della critica, è un pezzo d'arte teatrale nel primo atto, mentre il secondo risulta mal risolto. Le scene sono anche stavolta curate da Sergio Tramonti. Per la prima parte rintracciamo insistenti riferimenti all'universo popolare e farsesco: si parla di «orgia di maschere, carosello circense e carnevalesco can can»⁴¹⁶, il palcoscenico spoglio presenta anche qui oggetti funzionali alla messinscena mentre dal punto di vista cromatico sembra prevalere simbolicamente il colore rosso, con chiara allusione al comunismo; l'apoteosi di *touilles* e tovaglie cremisi sarà raggiunta alla fine del primo atto col banchetto nunziale «in curvatura grottesca»⁴¹⁷ e l'incendio che viene accidentalmente provocato.

Se a dominare la prima parte dello spettacolo è visivamente il colore rosso, nella seconda, quella fantascientifica, i bianchi e le *nuances* raggelate del grigio sono preponderanti: «la seconda parte, invece, propone entro una struttura a gabbie irrorata da livida luce un mondo da brivido»⁴¹⁸. La gabbia, strutturata su due piani, era mobile, indietreggiando e avanzando scandiva l'inizio e la fine dei quadri.

⁴¹⁴ Odoardo Bertani, *Pulcinella e compagni in una ricerca di modelli comici*, cit.

⁴¹⁵ Giancarlo Vigorelli, *L'indistruttibile piccolo borghese*, in «Il Giorno», Milano, 8 marzo 1975.

⁴¹⁶ Odoardo Bertani, *I filistei di oggi e di domani*, in «Avvenire», Milano, 8 marzo 1975.

⁴¹⁷ Arturo Lazzari, *Il "Granteatro" punta sul tragico-grottesco*, cit.

⁴¹⁸ Odoardo Bertani, *I filistei di oggi e di domani*, cit.

Le luci, probabilmente anche a causa dell'intensa fascinazione che gli studi craighiani avevano avuto sul giovane regista e dell'apprendistato da Eduardo⁴¹⁹, sono negli spettacoli del Granteatro elementi altamente significanti, tanto da ricevere un'inconsueta attenzione da parte della critica, che in alcuni casi ce ne offre dettagliate descrizioni (si pensi a Quadri e allo spazio che vi riserva nelle recensioni sulle varie edizioni del *Woyzeck*). In *Tamburi nella notte* e nella *Cimice*, l'illuminazione in rapporto alla scenografia è mezzo per distinguere e separare i due tempi degli spettacoli aiutando a definirne l'atmosfera. Così per la messinscena della *pièce* di Brecht (l'illuminazione è curata da Marina Sperafico, anche co-traduttrice del testo), assistiamo al passaggio dalle luci fredde che creano il clima espressionistico fatto di spazi lividi della prima parte a quelle calde e colorate della seconda, atte a introdurre un'atmosfera da varietà e da circo⁴²⁰.

«Le luci» – scrive Quadri – «cambiano di intensità e colori»⁴²¹, Ferrero aggiunge che la loro principale funzione è quella di dinamicizzare, attraverso un impiego sapiente⁴²², l'impianto scenico, rigido nel suo espressionismo pittorico. È Blandi invece ad informarci della presenza di riflettori colorati in scena⁴²³ che consentivano la trasformazione popolare e fieristica tra prima e seconda parte dello spettacolo e che sono di marca prettamente brechtiana e straniante. Se questa può essere considerata la funzione primaria e tecnica delle luci di *Tamburi*, Bartolucci ne individua una seconda di carattere esegetico. Con Ferrero si accennava alla capacità delle luci di conferire movimento e ritmo alla scena fissa costituita dai fondali dipinti, Bartolucci si concentra invece sul dato opposto, sulla capacità cioè di definire e bloccare per frantumazione "spaccati" di spettacolo, grazie alla relativizzazione di «luce-oggetti» compiuta dall'innovativa regia di Cecchi⁴²⁴.

Un'innovazione relativizzante per quanto riguarda l'ambiente, non soltanto è sostanzialmente un'innovazione di spazio, ma è anche una maniera di incidere sulla narrazione per essere meno di drammaticità e più di ambiguità; e difatti luci ed oggetti si determinano psicologicamente come elementi di confronto e di proiezione con l'ossatura ed il comportamento dei personaggi⁴²⁵.

Invertito è invece il passaggio, ancora una volta risolto dall'illuminazione, tra situazione briosa e farsesca della prima parte di *La cimice* e quella raggelata e fredda della seconda. Il meccanismo, ideato da Attilio Monti, è analogo ma capovolto. Alla

⁴¹⁹ Si rimanda all'intervista più volte citata di Stefano De Matteis e Vittorio Dini, *Intervista con Carlo Cecchi. La lingua, il corpo, la scena*, in «dove sta Zazà», Napoli, febbraio 1993.

⁴²⁰ «Il passaggio alla seconda parte di *Tamburi nella notte* è sancito da una particolare e diversa scansione cromatica. Alle luci bianche e fredde di stampo espressionista dei primi due quadri, si passa ora ad un'illuminazione colorata con riflettori da varietà o da circo», Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 260.

⁴²¹ Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 94.

⁴²² Nino Ferrero, *Antirromantica edizione dei "Tamburi" brechtiani*, in «L'Unità», Torino, 23 novembre 1972.

⁴²³ Alberto Blandi, *Tamburi di Brecht con il Granteatro*, in «La Stampa», Torino, 23 novembre 1972.

⁴²⁴ Cfr. Giuseppe Bartolucci, *La politica del Nuovo*, cit., p. 114.

⁴²⁵ Giuseppe Bartolucci, *La politica del Nuovo*, cit., p. 114.

presenza di riflettori colorati durante le scene di festa con apoteosi luminosa, rosso fuoco, nella scena del banchetto e dell'incendio, si passa ai toni nivei e spenti di un futuro asettico, quasi clinico. A «luci radenti»⁴²⁶ che nella scena del banchetto creano atmosfere quasi da *night club*, subentra «la livida luce di un mondo da brivido»⁴²⁷

Nel *Bagno* l'illuminazione sembra avere carattere funzionale di accentuazione espressionistica, basta osservare le foto di scena dello spettacolo (gentilmente concesse dal Centro Studi del Teatro Stabile di Torino) per cogliere la deformazione che le luci direzionate di Settimio Segnatelli contribuiscono a creare. Esse non solo proiettano ombre inquietanti sul tramezzo di compensato alle spalle degli attori, ma ne deformano il viso, accentuando il lividore del trucco. Frequente anche il ricorso al proiettore a uomo, o a occhio di bue, che richiama alla memoria il numero di varietà.

Nel caso delle *pièces* napoletane l'illuminazione, più convenzionale che negli altri allestimenti, collabora al mantenimento del ritmo accelerato della recitazione degli attori, imponendolo attraverso «alternanze repentine di luci»⁴²⁸ come in *A morte dint'ò lietto è Don Felice*; qui peraltro la luce aiuta a creare quegli «effetti a buon mercato»⁴²⁹ cari alla tradizione comica e necessari in un gioco scenico basato sulla paura (paura del buio, paura dei fantasmi, paura della morte).

Nessuna notizia a proposito delle *Statue movibili* se non un curioso aneddoto, riportato da «Stampa Sera» e relativo ad una recita a Moncalieri (TO). Pare che la rappresentazione, inaspettatamente affollata, sia andata incontro ad una serie di imprevisti e disagi tecnici che colpirono anche il disegno luci, ma che fecero di quell'evento un saggio di improvvisazione brillantemente superato dalla compagnia. Scrive l'inviato: «Le luci che si spengono a scena aperta anziché esasperare il pubblico finiscono per animarlo, diventando esse stesse parte integrante della rappresentazione»⁴³⁰. Esempio di funzionalizzazione dell'imprevisto caro a tutto il teatro di Cecchi e alle tecniche di «lunga durata» dell'attore popolare e dell'arte.

I costumi degli spettacoli, così come le scene, si devono rispettivamente a due scenografi-costumisti: Franz Prati, per i primi tre allestimenti, Sergio Tramonti, per *Woyzeck*, *A morte dint'ò lietto è Don Felice* e *La cimice*. In entrambi i casi è possibile individuare una linea di continuità che, inaugurata dalla *Prova del Woyzeck* del Gobetti, si rivela come caratteristica costante degli allestimenti di Carlo Cecchi, ovvero l'esagerazione, la teatralità ostentata, il segno «genettiano»⁴³¹, come ricordava l'Angelini⁴³² a proposito del secondo testo di Petito.

⁴²⁶ Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 96.

⁴²⁷ Odoardo Bertani, *I filistei di oggi e di domani*, cit.

⁴²⁸ Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 95.

⁴²⁹ Odoardo Bertani, *Pulcinella e compagni in una ricerca di modelli comici*, cit.

⁴³⁰ Eleonora Bertolotto, *Recitano al rombo dei jet sotto il cielo di Moncalieri*, in «Stampa Sera», Torino, 3-4 luglio 1971.

⁴³¹ Franca Angelini, *Rasoi: teatri napoletani del '900*, cit., p. 92.

⁴³² Ivi, pp. 92-93.

Seguendo il dettato genetiano dell'evidenza della teatralità i costumi sono mezzi di espressione fondamentale per la stilizzazione degli attori, per sottrarli a qualsivoglia fraintendimento naturalistico; più che a personaggi gli attori somigliano a figurini, manichini ai quali viene assegnato via via un compito differente, una trama da svolgere. Il riferimento al burattino o alla marionetta è infatti ricorrente in tutti gli spettacoli del periodo. Se dal punto di vista della mimica e della gestica questo riferimento è fondamentale, altrettanto lo è nel caso del costume, essendo i costumi, rigidi, ingombranti coloratissimi, simbolici, a determinare movimenti e significati.

Nel caso degli spettacoli farseschi-napoletani il costume, in quanto «forma pura» legata alla tradizione popolare, adempie alla sua funzione di identificazione del personaggio, per esempio nel caso di Pulcinella in casacca bianca o di Felice Sciosciammocca in camicione quadrettato. Per entrambi gli spettacoli i critici hanno parlato di un tocco *naïf* (Quadri, Bertani, De Monticelli) attraverso cui il regista crea distanziazione tra palcoscenico e platea e al quale concorrono i costumi, poveri e coloratissimi, metafora di un'età d'oro del teatro popolare napoletano: «La compagnia si adopera a ricostruire lo spirito *naïf* e le condizioni sgangherate che accompagnavano le versioni originali di questi saggi di comicità immediata e improvvisazione»⁴³³. Per *Le statue movibili*, i personaggi, costretti come marionette nello spazio ritagliato dal teatrino, per i costumi sembrano aver attinto direttamente dentro bauli da compagnia di giro con «maschere parrucche e abbondanti posticci»⁴³⁴, specialmente nel caso di Aldo Puglisi/Donna Cornelia.

Non molto diversa l'ispirazione dei costumisti nel caso degli spettacoli tedeschi e russi; in assenza di un riferimento metaforico ai tempi antichi della tradizione popolare, maggiore si fa sentire l'influenza espressionista-deformante e grottesca, pur rimanendo nel recinto del baraccone e del circense. Dalle foto di scena del *Bagno* di Majakovskij è evidente, nel trucco come nei costumi, il riferimento duplice al circo e al mondo della *clownerie* e al cabaret espressionista anni Trenta. Il risultato è di intenso antinaturalismo. Gli attori indossano indumenti poveri, di uso comune ma deformati, «improntati ad una forte stilizzazione»⁴³⁵: in che modo? La deformazione può essere di carattere tecnico ed incide sui tessuti (colletti inamidati, *papillon* rigidi), può esprimersi nelle taglie dei costumi, sproporzionate rispetto agli attori, oppure è resa attraverso l'applicazione di elementi metonimici.

Nel caso di Cecchi/Trionfalov per esempio, il gran burocrate della paradossale vicenda indossa pantalone scuro, camicia bianca con colletto inamidato stretto al collo da un grosso nodo di cravatta e un'ingombrante rigida giacca decorata da un numero spropositato di medaglie sul lato sinistro e di spalline oro con frange da ufficiale su entrambe le spalle. Queste, insieme al taglio della giacca, conferiscono geometricità alla figura che completa il suo contorno burattinesco attraverso l'aggiunta di un cappello tondo alla Pierrot; e della triste mascherina Cecchi sfoggia anche il trucco: «faccia gessosa da clown»⁴³⁶, dice Quadri.

⁴³³ Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 95.

⁴³⁴ Ivi, p. 93.

⁴³⁵ Aggeo Savioli, *Chiara e frizzante l'acqua del "Bagno"*, in «L'Unità», Milano, 30 dicembre 1971.

⁴³⁶ Ivi, p. 94.

All'interno dei giochi di rimandi e di analogie che stiamo portando avanti, un personaggio di questo *Bagno*, Gigio Morra/Pazzariello-cantastorie sembra rspecchiarsi nel suggeritore (Aldo Sassi) di *A morte dint'ò letto è Don Felice*, «clown delle avanguardie russe»⁴³⁷. Del primo racconta Bartolucci come di «un annunciatore a metà strada tra la ricostruzione astratta del varietà d'un tempo e l'imbonitore di piazza politicizzato dei giorni d'oggi»; entrambi presentano il volto ricoperto di biacca bianca e deformato col colore ed entrambi si esprimono attraverso cadenze dialettali partenopee.

Particolare la scelta dei costumi per *Tamburi nella notte*; la divisione dello spettacolo in due parti, che anche l'illuminazione tendeva a sottolineare, è ribadita dal costume. Si tratta, per la prima parte, più marcatamente espressionista, di costumi da «trovarobato povero»⁴³⁸ ma metaforici nel loro riferirsi per stile ed accessori alla Germania anni Venti del giovane Brecht. Le foto di scena di Agnese De Donato mostrano i personaggi abbigliati con divise militari, lunghi soprabiti, cappelli da donna a falda larga e colbacchi. La situazione cambia nella seconda parte dello spettacolo, quando le vicende si spostano all'esterno; memore dell'atmosfera del *Bagno*, Cecchi vivacizza la scena attraverso il ricorso a «costumi quasi da teatro da baraccone»⁴³⁹, che rimandano al clima farsesco e popolare caro al Granteatro.

Lazzari definisce *La cimice* «una favola tragica o quasi tragica»⁴⁴⁰ ed è dal cortocircuito tra il favolistico della trama e il tragico risolto ideologico dei temi a cui si rimanda che Cecchi ha tirato fuori la cifra grottesca, ma pur sempre allegra e popolare, di questa *Cimice*. I costumi sono elementi fondamentali per veicolare un sentimento ambivalente di allegria deformata. Sergio Tramonti disegna costumi «favolosi»⁴⁴¹, «fortemente cromatici e gustosamente caricaturali»⁴⁴², «spiritosissimi»⁴⁴³ e «pagliacceschi»⁴⁴⁴. Tramonti, in accordo con l'interpretazione critica della regia di Cecchi, attento al portato ideologico della *pièce* maiakovskiana, ha risolto i costumi nel segno della mascherata.

Celando l'allegoria di Majakovskij in una visione fortemente negativa della società, lo scenografo dà ai personaggi che la abitano aspetto fantasioso, ma di un incanto distorto. I costumi coloratissimi creano così «fantocci spropositati»⁴⁴⁵, frutto della deformazione del corpo degli attori. Gli uomini, stretti in *frak* neri con camicie bianche e cilindro in testa, appaiono irrigiditi e allungati. Carlo Cecchi/Bajan per esempio porta «cappello a cilindro e marsina frittellosa, gli occhi abbottati e neri nella faccia bianca da pagliaccio»⁴⁴⁶ regalando al suo personaggio una comicità te-

⁴³⁷ Franca Angelini, *Rasoi: teatri napoletani del '900*, cit., p. 93.

⁴³⁸ Mario Raimondo, *Per una via italiana a Brecht*, cit., p. 8.

⁴³⁹ Alberto Blandi, *Tamburi di Brecht con il Granteatro*, cit.

⁴⁴⁰ Arturo Lazzari, *Il "Granteatro" punta sul tragico-grottesco*, cit.

⁴⁴¹ Anonimo, *Operaio borghese finisce allo zoo*, in «Il Giornale», Milano, 8 marzo 1975.

⁴⁴² Arturo Lazzari, *Il "Granteatro" punta sul tragico-grottesco*, cit.

⁴⁴³ Anonimo, *Il surgelato di Majakovskij*, in «Avanti!», Milano, 9 marzo 1975.

⁴⁴⁴ Giancarlo Vigorelli, *L'indistruttibile piccolo borghese*, cit.

⁴⁴⁵ Odoardo Bertani, *I filistei di oggi e di domani*, cit.

⁴⁴⁶ Roberto De Monticelli, *Majakovskij all'italiana*, in «Corriere della Sera», Milano, 8 marzo 1975.

tra. Le donne, avvolte in pomposi e spumeggianti strati di morbide stoffe e *toulles*, con le braccia coperte da lunghi guanti bianchi e fiocchi dappertutto, danno, al contrario, il senso del gonfio e del leggero⁴⁴⁷. I volti truccati in senso espressionistico, biacca bianca, guance tonde e rosse, occhi scavati, amplificano l'effetto dei costumi e raggiungono l'obiettivo di illustrare una fiaba già drammaturgicamente guastata dal morbo delle piaghe contemporanee: «cinico arrivismo e stolidità presunzione»⁴⁴⁸.

Nella seconda parte, invece, quella meno riuscita, che le luci rendono raggelata, clinica, fantascientifica, anche i costumi cambiano di segno: «i personaggi avveniristici sono vestiti con grandi approssimative giubbe e vesti di plastica gommosa»⁴⁴⁹.

Affrontiamo adesso l'ambito musicale e sonoro degli allestimenti degli "anni d'oro". Questi, per quanto riguarda la musica, sono accomunati da un vivace sperimentalismo acustico. Fin dal primo *Woyzeck*, grazie alla collaborazione con Phet-templace, il regista imposta un lavoro molto attento sul suono; per gli spettacoli successivi, poi, frequente sarà la collaborazione con un giovanissimo Nicola Piovani. Il ricorso alla musica dal vivo prodotta da orchestre posizionate sul palcoscenico o da selezionati elementi, qualche volta gli attori stessi nel doppio ruolo di musicisti e interpreti, è un segnale di come il regista cercasse un dialogo con l'ambientazione sonora rivestita, di volta in volta, di diverse funzioni.

Esempi dell'attenzione riservata da Cecchi a questo codice della scena sono già emersi nell'analisi delle varie edizioni di *Woyzeck*: si ricorda la presenza significativa delle percussioni nel *Woyzeck* torinese, nel quale i tamburi regolavano il ritmo dell'intero allestimento. Per quanto riguarda le *Le statue movibili* e *A morte dint'ò lietto è Don Felice*, le due farse napoletane, la musica è già prevista dai testi. La prima messinscena si compone attraverso l'aggiunta di lunghi inserti tratti da Eduardo Scarpetta, tra cui alcune canzoni popolari; presenta dunque momenti dedicati al canto.

Con il suo gruppo, Cecchi è partito da un testo di un antico grande Pulcinella, Antonio Petito; l'ha contaminato con la giustapposizione di altri pezzi di repertorio, canzonette partenopee, e di un lungo frammento di Eduardo Scarpetta⁴⁵⁰.

Nell'altra, farsa fantastica, più direttamente petitanica, la musica è già parte integrante del testo. «La musica è prevista dall'autore stesso»⁴⁵¹, dice Cecchi, in forma di canzoni e in dialogo, grazie alla presenza in scena di un'orchestrina, con l'azione scenica dei personaggi. Per quest'ultimo allestimento Quadri ha parlato di

⁴⁴⁷ Si veda la foto di scena proposta da «Il giorno» a fronte del già citato articolo di Giancarlo Vigorelli. Si tratta del momento del brindisi al banchetto nunziale, gli attori vi compaiono schierati frontalmente dietro il lungo tavolo con i calici in mano.

⁴⁴⁸ Odoardo Bertani, *I filistei di oggi e di domani*, cit.

⁴⁴⁹ Arturo Lazzari, *Il "Granteatro" punta sul tragico-grottesco*, cit.

⁴⁵⁰ Cfr. Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 93.

⁴⁵¹ Carlo Cecchi, *Autobiografia del Granteatro*, in Franco Quadri, *L'Avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 399.

«gioiello di sofisticazione» nel quale «le godibilissime sottolineature musicali»⁴⁵² rivestivano un ruolo di primo piano. Le musiche dello spettacolo sono curate da Nicola Piovani, la loro centralità deriva anche dal ricorso alla forma melodrammatica e cabarettistica che la scelta registica di commistione dei generi prevedeva (da qui la singolarità di questo spettacolo): «la musica, che qui gioca un ruolo primario, [è quella] del varietà e del melodramma molto sapientemente mescolati»⁴⁵³. La decisione di porre in scena l'orchestrina, in fondo, ne denuncia apertamente la centralità.

Significativa la presenza di una rumoreggiante orchestrina napoletana pronta a colorire il dialogo con i suoni degli strumenti a percussione, o a suggerire agli attori della farsa gustosi intermezzi da cabaret⁴⁵⁴.

E ancora: «Un'orchestrina ben composta soccorre come colonna sonora e per accompagnare i deliziosissimi siparietti degli interpreti»⁴⁵⁵.

Molto interessante, a proposito della modalità specifica dell'utilizzo non convenzionale della musica dal vivo, ma quasi concertistico, è la descrizione che Anna Barsotti inserisce nei suoi materiali didattici come esempio di "rumore stilizzato":

Nel teatro rappresentazione un rumore può essere riprodotto nella sua integralità oppure venire stilizzato. Esempio: nello spettacolo di Carlo Cecchi, *A morte dint'o letto 'e don Felice*, la pioggia nella tremenda notte dei fantasmi veniva raffigurata da un delicato arpeggio dell'orchestrina a vista: l'effetto era a un tempo comico e vagamente sentimentale⁴⁵⁶.

Ancora un'orchestrina, seppur composta da soli due elementi, è presente in *La cimice*; le musiche sono curate dal fidato Piovani e sono prodotte da un pianoforte (Veronica Cavandoli) e da strumenti a percussione (Marcello Ruggieri). I musicisti alternavano le loro esecuzioni con momenti di musica registrata e la colonna sonora dello spettacolo prevedeva il ricorso a canzoni d'epoca, anch'esse registrate o eseguite *live*. Queste canzoni colpiscono a tal punto De Monticelli da sottolinearle, nella sua recensione allo spettacolo, in un breve paragrafo intitolato appunto «Canzone d'epoca».

Le musiche di Nicola Piovani, parte registrate, parte eseguite con pianoforte e batteria alla ribalta, riprendono anche motivi d'epoca e una famosa canzone italiana tra le più giuliebbose degli anni Trenta⁴⁵⁷.

L'accompagnamento musicale riveste un ruolo fondamentale nella scena del banchetto, tutta fatta di canti e brindisi, «sostenuta dalle frasi musicali risonanti e

⁴⁵² Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 95.

⁴⁵³ Franca Angelini, *Rasoi: teatri napoletani del '900*, cit., p. 93.

⁴⁵⁴ Gianfranco Capitta, *La farsa napoletana ridiventa moderna*, cit.

⁴⁵⁵ Odoardo Bertani, *Pulcinella e compagni in una ricerca di modelli comici*, cit.

⁴⁵⁶ La citazione è tratta dai materiali didattici di Anna Barsotti che la riprende da Cesare Molinari, Valeria Ottolenghi, *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, Vallecchi, 1979.

⁴⁵⁷ Roberto De Monticelli, *Majakovskij all'italiana*, cit.

baraccone di Nicola Piovani»⁴⁵⁸; qui la musica si fa sostegno ritmico-sonoro necessario per una *climax* ascendente, acustica e coreografica, fino alla baraccone dell'incendio che conclude il primo atto.

Nel *Bagno* la musica assolve ad una funzione pratica e prevalentemente straniante. Lo spettacolo è costruito attraverso la giustapposizione di quadri, sulla base di un siparietto da cantastorie che via via introduce i differenti momenti dell'azione; questi sono per l'appunto «separati da squillanti e spiritosi intervalli musicali»⁴⁵⁹. Se da un lato l'intervallo musicale separa due differenti quadri di questo “dramma a stazioni”, da un'ottica complementare, e considerato il clima fieristico che pervade l'intera rappresentazione, lo stacchetto, fatto di suoni e canzoni, sembra introdurre l'azione successiva determinandone il “tono”.

Gli altri attori di questa festa fanno da commento: sia che improvvisino delle canzoni arrangiate e degli spezzoni di suono a intervallo di una scena con l'altra, come se si trattasse ogni volta di presentare un numero da fiera, [...] e come se si trattasse anche di impostare il tono della interpretazione dei vari numeri⁴⁶⁰.

L'attenzione che Bartolucci riserva al codice sonoro, mentre parla della centralità del personaggio di Cecchi/Trionfalov, nella messinscena, chiarisce il fatto che «gli altri attori» erano essi stessi collettivamente impegnati anche nella produzione dell'accompagnamento musicale dello spettacolo. Probabilmente è per questo motivo che in locandina non è riportato il curatore delle musiche o i nomi dei musicisti che da certe recensioni sembrerebbero elementi autonomi.

Oltre a commentare ogni entrata del narratore, un complessino composto da tre elementi, crea un contrappunto sonoro ai diversi episodi rappresentati. Si passa così, in maniera repentina, dai ritmi trascinati dei temi popolarieschi ad esplosioni sonore prossime al free del jazz⁴⁶¹.

Chiarisce la questione il resoconto della Bertolotto:

Lo spettacolo procede al ritmo di una musichetta folle (motivi patriottici deformati, brani classici e folcloristici) suonata dagli stessi attori che di tanto in tanto scendono dalla scena per raggiungere pianoforte e chitarra⁴⁶².

Roberto De Monticelli, invece, sempre affascinato dal recupero e dalla rielaborazione delle canzoni d'epoca in chiave demistificante (abbiamo riportato il caso di *La cimice*), parla di «un complessino di tre elementi che a un certo punto suona persino, adoperandola naturalmente come commento ironico, *La leggenda del Piave*»⁴⁶³.

⁴⁵⁸ Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 96.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 94.

⁴⁶⁰ Giuseppe Bartolucci, *La politica derisoria del Bagno di Majakovskij*, cit., p. 109.

⁴⁶¹ Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 88.

⁴⁶² Eleonora Bertolotto, *Majakovskij sceneggiato*, in «Stampa Sera», Chieri, 25 giugno 1973.

⁴⁶³ Roberto De Monticelli, *Via libera alla fantasia popolareasca*, cit.

Infine sono ancora gli attori ad occuparsi dell'accompagnamento musicale anche in *Tamburi nella notte*, spettacolo nel quale il suono è prodotto da soli strumenti a percussione. Musicisti e attori di questo allestimento sono Massimiliano Troiani, che interpreta anche Glubb-proprietario dell'osteria, e Gianni Guaraldi, l'ufficiale Friedrich Murk-fidanzato di Anne Balicke.

Al lato del palcoscenico due degli attori si alternano con un percussionista (Massimiliano Troiani) nel suggerire un commento sonoro che, negli «stacchi» tra gli atti come nei singoli accompagnamenti dell'azione, costituiscono già un puntuale controcanto ispirato a quei principi di «straniamento» essenziali in una rappresentazione brechtiana di questo tipo⁴⁶⁴.

Del resto, nelle intenzioni del regista, l'allestimento dello spettacolo si poneva come esercitazione sul metodo di Brecht, sullo straniamento applicato a un testo del Brecht espressionista. Anche il suono doveva allora essere funzionale al distanziamento. Spesso rumori e percussioni accompagnavano infatti didascalicamente i movimenti degli attori «in un efficacissimo impasto di musica e rumore»⁴⁶⁵, per esempio, nei cambi di scena; le scene, ricordiamo, erano cambiate a vista «con rumori e inciampi a mai finire»⁴⁶⁶.

Dal punto di vista prossemico e coreografico sembra possibile riassumere e inquadrare brevemente alcuni dati già emersi a proposito dello spazio, dei costumi e della recitazione degli attori, in particolare a proposito del *coté* gestuale. Il fatto che negli spettacoli di ambito napoletano fossero presenti due teatrini (e nella seconda parte di *La cimice* la struttura a gabbia) che limitavano sezioni ristrette di palcoscenico, suggerisce una prossimità molto accentuata tra attore e attore e una certa rigidità delle loro coreografie. L'antinaturalismo e la stilizzazione di cui si è spesso parlato sono due elementi che determinano, sul piano coreografico, il ricorso a movimenti, molto spesso corali, impostati però su linee più geometriche e rette che morbide e circolari. Un esempio di ciò è la schiera che formano i personaggi della *Cimice* nel quadro del banchetto nunziale. L'universo russo e tedesco, tendente scenograficamente all'espressionismo, al costruttivismo e al simbolismo, è stato invece coreograficamente meridionalizzato dalla coralità e dalla vivacità della farsa popolare, con tutti quei rimandi dei critici alla festa, al circo, al baraccone, in dialettica costante tra modi espressivi differenti.

⁴⁶⁴ Giorgio Polacco, *Un Brecht bellissimo*, cit. (Polacco parla di «due attori che si alternano con un percussionista» in realtà le locandine dello spettacolo riportano Troiano e Guaraldi entrambi come attori e come percussionisti).

⁴⁶⁵ Aggeo Savioli, *Chiara e frizzante l'acqua del "Bagno"*, in «L'Unità», Milano, 30 dicembre 1971.

⁴⁶⁶ Mario Raimondo, *Per una via italiana a Brecht*, cit., p. 8.

3. Il gioco scenico di Carlo Cecchi: mimica, gestica e parola

Accerchiando progressivamente l'attore e procedendo dagli elementi esterni del gioco scenico verso quelli pertinenti il corpo e la recitazione, imposteremo una griglia congiunta sul versante mimico, gestuale e linguistico, incentrata sulla descrizione della *performance* attoriale di Carlo Cecchi. Il tentativo è quello di individuare rimandi, citazioni, richiami, botte e risposta attraverso cui si articola il dialogo che connette il Cecchi/Don Felice delle *Statue* con il Cecchi/Bajan della *Cimice*, passando per il gran burocrate Trionfalov, il borghese Signor Balicke e Cardillo, compare di Don Felice e Pulcinella.

Il Cecchi di questi anni felici conferisce a tutti i personaggi un certo grado di deformazione caricaturale, non cede al naturalismo, ma, forte della lezione eduardiana, gioca a combinare su un tessuto prettamente antinaturalistico e straniato momenti di apparente naturalezza, invero più affidati ai compagni di scena. In generale, nella palestra degli anni Settanta, l'attore tende ad affinare un suo stile in tre punti essenziali: gestualità intermittente e ricca di gesti simbolici del nostro sud; "mimica discreta" in questi anni tendente alla distorsione in biacca bianca espressionista; eloquio spezzato quasi in raggelata citazione, mitigato dalle sonorità delle inflessioni meridionali-napoletane.

Come già anticipato, nel suo primo allestimento petiliano Cecchi si esercita sui modi della recitazione: gli attori dello spettacolo interpretano allora personaggi che vanno dal «naturalismo assoluto di Pulcinella al realismo napoletano della Concettina»⁴⁶⁷, in mezzo la farsa, la stilizzazione marionettistica, lo straniamento di Carlo Cecchi, «che dà a Felice Sciosciammocca la maschera allucinata e inedita di Buster Keaton giovane e una comicità critica e raziocinante»⁴⁶⁸. La recitazione di Cecchi/Don Felice è quindi stilizzata, improntata ad una comicità non umorale ma intelligente, che fa leva sui lazzi e le trovate comiche della farsa e della Commedia dell'arte, in particolare nei momenti di improvvisazione. Bartolucci attribuisce a questo Cecchi «una sensibilità materializzante» che si esprime nel personaggio attraverso «cattiveria» e «distacco»; è questo duplice atteggiamento a segnare la cifra stilistica della sua interpretazione, concreta e mai astratta⁴⁶⁹.

Il distacco è ancora modalità preponderante dell'interpretazione di Trionfalov, gran burocrate del *Bagno*, e ne determina lo stile recitativo improntato ad una stilizzazione burattinesca stratificata da plurimi riferimenti: da un lato è rintracciabile la comicità farsesca meridionale, dall'altro – e soprattutto a livello gestuale – forte è l'influenza di Mejerchol'd e dell'universo circense. Fanno perno sul distacco le recensioni di Quadri e di Bartolucci. Per il primo «Carlo Cecchi con la sua maschera gessosa di clown dà al burocrate un ritratto glacialmente distaccato ma esilarante,

⁴⁶⁷ Carlo Cecchi, *Autobiografia del Granteatro*, cit., p. 93.

⁴⁶⁸ Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 95.

⁴⁶⁹ Cfr. Giuseppe Bartolucci, «Le statue mobili» esercizio interpretativo, in *La politica del Nuovo*, cit., p. 105.

spremo divertimento (e allusività) letteralmente da ogni sillaba»⁴⁷⁰. A Quadri, sempre nell'ottica di quella «esercitazione di equilibrismo», sembra rispondere Paladini che riconduce l'atmosfera dello spettacolo ad «una certa aria di famiglia avvertibile nella mimica meridionale, nell'accorta inflessione delle parlate, in certo modo gergali, nonostante il trucco violento e la recitazione antinaturalistica»⁴⁷¹.

Bartolucci va ancora più a fondo nella descrizione dell'interpretazione dell'attore-regista, regalandoci un cameo di sofisticata precisione tecnica.

Cecchi propone un Trionfalov freddo e distaccato, mai colto in zona di collera esagitata, mai reso nei suoi furori di difesa burocratica, con una parola che gli esce di gola atona e lunga e piana, quasi per calcolo di risparmio e per meglio elevare la sua posizione, e con dei gesti che gli si articolano addosso, mostruosamente per difetto e per privazione anziché per accumulazione ed elevazione⁴⁷².

Costruzione del movimento che ben si sposa con la nostra definizione di «primo piano rovesciato»⁴⁷³ espressa nel paragrafo relativo a Eduardo. E non a caso con un riferimento al maestro napoletano conclude anche Bartolucci: «Il Cecchi ha derivato questo suo distacco ironico e grottesco da Eduardo senz'altro, aggiungendovi una sua mobilità nevrotica ed un suo segno alienato»⁴⁷⁴.

Il «segno alienato» è presente come nota dominante nell'interpretazione del Signor Balicke, borghese e futuro suocero del soldato Kragler indeciso tra dovere rivoluzionario e tornaconto personale (opterà per il secondo). In questa esercitazione su Brecht, Carlo Cecchi regista sperimenta l'accostamento di diversi moduli espressivi – anche per rendere la non-omogeneità stilistica del testo.

Cecchi ha tenuto lucidamente conto di contraddizioni e ambiguità mescolando con sicurezza tre moduli espressivi assai complessi come quello espressionista, quello epico-dialettico e quello veristico-popolare⁴⁷⁵.

Del resto lo dichiara il regista stesso:

⁴⁷⁰ Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 94.

⁴⁷¹ Aldo Paladini, *Anche a Spazio Zero è di scena "Il bagno"*, in «Sipario», Roma, aprile 1972.

⁴⁷² Giuseppe Bartolucci, *La politica derisoria del Bagno di Majakovskij*, cit., p. 109.

⁴⁷³ «Anziché evidenziare e ingrandire l'immagine del proprio volto attraverso la graduale immobilità del corpo, Cecchi rallenta l'attività mimica del viso fino a renderlo immobile, più nel senso della non-espressione che della maschera, e attraverso un gioco che è prossemico, coreografico e gestuale, scompare sotto gli occhi del pubblico senza abbandonare la scena. Il procedimento è graduale, Cecchi è evidenziato rispetto al resto della compagnia in quanto costituisce spesso l'elemento "estraneo" sia a livello linguistico che per il suo particolare portamento. Dal piano paralinguistico l'evidenziazione diventa coreografica: il ritmo sostenuto dalla recitazione di Cecchi implode differenziandosi da quello del resto della compagnia (solitamente al fermento degli altri corrisponde una sua andatura lenta); lo sguardo dello spettatore che dal volto era passato al corpo dell'attore lo vede come smaterializzarsi in movimenti appena accennati»; definizione di chi scrive esposta nel capitolo precedente, nata come riflessione sulla tecnica del «primo piano» in Eduardo de Filippo elaborata da Anna Barsotti.

⁴⁷⁴ Giuseppe Bartolucci, *La politica derisoria del Bagno di Majakovskij*, cit., p. 109.

⁴⁷⁵ Edoardo Fadini, *Tamburi nella notte*, in «Rinascita», anno 29, n. 47, 1 dicembre 1972.

Tamburi nella notte rimaneva un dramma parecchio ambiguo. [...] Si è cercato di far diventare «commedia» il dramma di Kragler – commedia grottesca, da incubo espressionista – mediante il capovolgimento dei personaggi della storia d’amore, ridotti a burattini ridicoli da una parte, ma ben atroci dall’altra⁴⁷⁶.

Nei termini del naturalismo («si rasenta il *feuilleton* naturalista»⁴⁷⁷, dice Quadri) è resa, per esempio, la scena di osteria risolta attraverso l’ausilio ai diversi dialetti di casa nostra (veneto, napoletano, romanesco). Di questa schiera fanno parte i rivoluzionari, gli spartachisti, vi si avvicina Kragler ma mai il borghese Balicke, «mercante e profittatore di guerra, nazista in potenza e padre timorato della fidanzata»⁴⁷⁸. Cecchi sceglie per l’interpretazione del suo personaggio la chiave ironico-critica e la raggiunge attraverso il ricorso ad uno straniamento così ferocemente alienato da risultare vicinissimo al grottesco. «Da notare» – dice Fadini – «che Cecchi sospende il gesto, la mimica generale del corpo, la voce, con un uso perfetto e originale delle tecniche di straniamento»⁴⁷⁹. Polacco isola alcune azioni-segnali di Cecchi come ammiccare in platea o «la precisione epica della sua sbornia»⁴⁸⁰. Il risultato è un «burattino ridicolo e atroce»⁴⁸¹, espressionisticamente truccato, col volto bianco e gli occhi cerchiati di nero.

Se nel *Woyzeck* torinese i personaggi emblemi del potere e dello sfruttamento sono risolti dall’attore-regista attraverso la stessa chiave ironico-critica che aveva caratterizzato il borghese brechtiano, in *A morte dint’o lietto è Don Felice* Cecchi può andare più liberamente «alla ricerca delle sorgenti della comicità»⁴⁸², in un contatto più diretto con la tradizione comica popolare napoletana da lui prediletta. L’attore-regista incide meno del solito sul testo di Petito⁴⁸³; su di esso, in scena, impone una chiave interpretativa che non si limita al recupero della forma farsesca ma, in un certo qual modo, contaminando la farsa con l’avanguardia russa – con quella convenzione mejercholdiana alla quale si accennava a proposito della scenografia –, trova il modo di citarla.

Come appunto nei sogni, tutto è ricostruito secondo un’altra logica discorsiva e visiva; [...] I tre personaggi Felice, Cardillo, Pulcinella arrivano dalla platea, sotto un immenso ombrello verde; la loro recitazione è stilizzata, vagamente congelata nello stilema “varietà napoletano” ma punta alla comunicazione esilarante, non al museo⁴⁸⁴.

⁴⁷⁶ Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, in Franco Quadri, *L’Avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 388-389.

⁴⁷⁷ Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 95.

⁴⁷⁸ Edoardo Fadini, *Tamburi nella notte*, cit.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ Giorgio Polacco, *Un Brecht bellissimo*, cit.

⁴⁸¹ Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, cit., p. 389.

⁴⁸² Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 95.

⁴⁸³ Cfr. Franca Angelini, *Rasoi: teatri napoletani del ‘900*, cit., p. 93.

⁴⁸⁴ Franca Angelini, *Rasoi: teatri napoletani del ‘900*, cit., p. 93.

Lo spazio ritagliato dal teatrino, anch'esso stilizzato, che occupa la scena, obbliga gli attori ad una recitazione burattinesca, ricca di riferimenti alla Commedia dell'Arte; da qui gli abbondanti lazzi e i momenti lasciati all'improvvisazione degli attori.

In questo spettacolo Carlo Cecchi interpreta Cardillo, amico di Pulcinella e Don Felice Sciosciammocca; Bertani descrive il personaggio «tutto in punta e scatto»⁴⁸⁵ mentre Capitta parla di «un appuntito e tremulo Cardillo»⁴⁸⁶. Dal canto suo Quadri precisa che Cecchi dà vita, in questo allestimento, ad «una maschera inventata e geniale»⁴⁸⁷, il che ci porta ad ipotizzare una resa non convenzionale, o quanto meno insolita, del personaggio comico napoletano. Cecchi imposta un'interpretazione critica che gioca e mescola, come d'abitudine, registri diversi. Anche dal punto di vista linguistico in fondo il dialetto è piegato ad un uso critico, è in citazione, tanto da essere simultaneamente tradotto in scena dagli attori: «'vuie comme state nfuso!', 'volete dire bagnato...' giacché, come è giusto, anche il dialetto è citato»⁴⁸⁸.

Alla fine di questa carrellata sulle interpretazioni di Cecchi nei suoi fortunati e formativi allestimenti, ecco ancora un personaggio particolarmente sopra le righe e assolutamente grottesco: Bajan, il borghese ruffiano di *La cimice*. Nella seconda parte dello spettacolo, con caratteristiche analoghe Cecchi interpreta la parte del Presidente: Bajan e il Presidente sono in fondo due figure di persuasori e “registri” intorno ai quali la trama si struttura.

Nella prima parte domina la scena il personaggio di Oleg Bajan, il faccendiere che regola il gioco di tutti: un Cecchi assai bravo, tagliente, un attore di razza che risolve il suo personaggio in una cifra ghignante (nella seconda parte farà il Presidente)⁴⁸⁹.

È già stata riportata una sua descrizione a proposito del costume; servirà ricordare che Cecchi sceglie un trucco in linea con quello del *Bagno*, del *Woyzeck* e di *Tamburi*, biacca bianca, occhi cerchiati, anche se qui il viso è colorato per mezzo delle guance evidenziate da un finto tondo rossore. Tutto è giocato sull'ostentazione della teatralità e sull'eccesso; a questo personaggio «Cecchi dà i suoi magistrali accenti epici»⁴⁹⁰, caricaturandolo fortemente in segno negativo. Eppure, soprattutto nella prima parte, quella colorata e baracconesca, con quel banchetto risolto in incendio, il registro popolare nostrano riesce a trovare spazio.

Nel primo tempo il modulo regional-dialettale, consistente in una leggera meridionalizzazione dei toni e dei gesti, funziona egregiamente specie per i personaggi di Prysipkin [...] e di Bajan, l'intellettuale mezzano e trafficone, cui Carlo Cecchi dà la

⁴⁸⁵ Odoardo Bertani, *Pulcinella e compagni in una ricerca di modelli comici*, cit.

⁴⁸⁶ Gianfranco Capitta, *La farsa napoletana ridiventa moderna*, cit.

⁴⁸⁷ Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 95.

⁴⁸⁸ Franca Angelini, *Rasoi: teatri napoletani del '900*, cit., p. 94.

⁴⁸⁹ Arturo Lazzari, *Il "Granteatro" punta sul tragico-grottesco*, cit.

⁴⁹⁰ Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, cit., p. 96.

sua comicità tetra e sorniona, in cappello a cilindro e marsina frittellosa, gli occhi abbottati e neri nella faccia bianca di pagliaccio⁴⁹¹.

Faccia bianca che è di pagliaccio, ma, ancora, di un pagliaccio di casa nostra: la mimica dell'attore, alterata dal trucco, e le sue movenze a tratti stilizzate, sembrano «rifare il verso a Petrolini, Totò, Eduardo»⁴⁹².

Il personaggio interpretato da Cecchi in questa messinscena è stato a più riprese definito faccendiere e persuasore, si è parlato di lui come di chi all'interno della *pièce* di Majakovskij riveste un ruolo in un certo senso registico. Dopo *La cimice* troveremo Cecchi impegnato nell'allestimento di *L'uomo, la bestia e la virtù* in cui il suo personaggio ordisce trame per dissimulare la gravidanza dell'amante, il «mefistofelico»⁴⁹³. Cecchi/Bajan sembra allora coerente preludio di un altrettanto diabolico Professor Paolino.

4. *L'uomo, la bestia e la virtù: Gran teatro epico*⁴⁹⁴

Nel 1976 e nel 1980-81, '81-'82, con leggere varianti, Carlo Cecchi e il suo gruppo, la cooperativa Granteatro, mettono in scena *L'uomo, la bestia e la virtù*⁴⁹⁵ di Pirandello. È il punto di arrivo di circa dieci anni di lavoro in cui il Granteatro e Cecchi attore-regista percorrono il territorio dei grandi modelli di fondazione, nel versante di un teatro del conflitto e della persecuzione (*Woyzeck* di Büchner), politico (*Il bagno* e *La Cimice* di Majakowski, *Tamburi nella notte* di Brecht) e infine della farsa e del comico napoletano (*Le statue mobili* e *A morte dint'ò letto è Don Felice* di Antonio Petito)⁴⁹⁶.

Con questa agile retrospettiva Franca Angelini introduce il suo saggio su *L'uomo, la bestia e la virtù* di Carlo Cecchi, una messinscena che – dice la studiosa – cambia l'ottica con cui si torna a leggere, dopo averne visto la rappresentazione, il testo scritto. La sua ricognizione è precipua anche per chiudere i conti con la ricostruzione storico-critica e politica del lavoro di Cecchi e del suo gruppo che ha costituito l'argomento di questo secondo capitolo, con attenzione particolare a quella che è stata definita “formazione di un repertorio teatrale”. La citazione introduttiva per-

⁴⁹¹ Roberto De Monticelli, *Majakovskij all'italiana*, cit.

⁴⁹² Anonimo, *Il surgelato di Majakovskij*, cit.

⁴⁹³ *Ibidem*

⁴⁹⁴ Con questo gioco di parole definisce lo spettacolo Franco Quadri, *La politica del regista*, cit., p. 97.

⁴⁹⁵ *L'uomo, la bestia e la virtù*, di Luigi Pirandello, Cooperativa Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Scene, costumi e maschere: Sergio Tramonti, Attori: Rosanna Benvenuto (*Nonò*), Carlo Cecchi (*Paolino*), Marina Confalone (*Governante, Domestica*), Luisa De Santis (*La signora Perella*), Carlo Monni (*Il Capitano Perella*), Alfonso Santagata (*Studiante*), Aldo Sassi (*Medico, Farmacista*), Armando Vacondio (*Studiante*), Reggio Emilia, 9 gennaio 1976.

⁴⁹⁶ Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»: L'Uomo, la Bestia e la Virtù di Carlo Cecchi*, in «Rivista di studi pirandelliani», n. 1, marzo 1984, p. 108.

mette inoltre di concentrare la nostra attenzione su un *focus* dedicato specificamente ad uno spettacolo che, da diversi punti di vista, ha incuriosito critici e studiosi (allo studio appena citato, si aggiunge l'analisi semiotica di Jansen⁴⁹⁷, riflessioni di Franco Quadri, ecc.), e che nella sua scoperta e dichiarata teatralità si pone come momento di riflessione maturo sulla sperimentazione degli anni precedenti: "Gli anni d'oro del Granteatro". Di *L'uomo, la bestia e la virtù* sono state proposte dal Granteatro, tra gli anni Settanta e gli Ottanta, diverse riprese ed è stato inoltre prodotto nel 1991 un adattamento televisivo, curato direttamente dal regista.

Gli anni dal 1968 al 1975, e molto più intensamente dal 1971 in poi, in relazione alle preoccupazioni e alle responsabilità di guida di una compagnia, erano stati per Cecchi molto intensi, segnati da una carica e da una energia non solo artistica ma che trovava sollecitazione dalla società e da quella che veniva definita azione politico-sociale. Nel 1975, anche in seno alla compagnia, sembra subentrare un po' di stanchezza. All'indomani della ventata di aria fresca portata dalle farse napoletane e con il dileguarsi delle iniziative cooperativistiche e sociali di vera matrice popolare, il Granteatro si ritrova a vivere un momento di crisi.

Carlo Cecchi, regista e animatore della cooperativa il Granteatro, ricorda senza inibizione la crisi che lo portò allo scioglimento della compagnia l'anno scorso. «Non si poteva andare avanti senza essere uniti, almeno sul piano del lavoro. Ci eravamo spaccati in due: chi scivolava progressivamente nella *routine*, nel conformismo. Chi invece tendeva eccessivamente alla sperimentazione senza capo né coda. Allora ho detto basta»⁴⁹⁸.

Intervistato da Coen in occasione di una recita milanese dello spettacolo Cecchi parla delle problematiche che causarono un riassetto molto significativo, un momento di forte ripensamento, in seno alla compagnia. È cosa ormai nota quale fosse l'indirizzo operativo di questo regista: egli infatti si batteva per la difesa di uno spazio autonomo di ricerca che avesse delle basi concrete, ben saldato sul lavoro artigianale dell'attore, in modo da non scadere nella *routine* o nella ripetizione, ma neppure nella sperimentazione fine a se stessa. Non a caso per arginare la crisi l'attore-regista fiorentino si rivolge a un testo, non di un autore qualsiasi, ma a un testo di Pirandello: una scelta rischiosa per un giovane regista italiano. Dice Cecchi:

Ho scelto un testo, questo di Pirandello. Un atto di coraggio. Pirandello non è affatto una garanzia per chi vuole cercare spazi teatrali (e pubblico) nell'area del circuito alternativo. È un autore borghese, quindi da non rappresentare, soprattutto dato il rapporto produttivo che abbiamo noialtri. Tuttavia, io lo presentavo in maniera del tutto diversa dalla tradizione. Ho recuperato il testo ma l'ho modificato nella regia⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ Steen Jansen, *Lo spazio scenico nello spettacolo drammatico; qualche nota sulle letture di Carlo Cecchi e Edmo Fenoglio di L'uomo, la bestia e la virtù di Pirandello*, in Giulio Ferroni, *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, Liguori Editore, 1981, pp. 248-268.

⁴⁹⁸ Leonardo Coen, *da vedere*, in «la Repubblica», Milano, 30 marzo 1976.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

Pirandello, soprattutto negli anni Settanta, è un autore ancora avvolto da una certa aura di rispettoso approccio filologico; nel corso degli anni, grazie anche a questa famosa operazione cecchiana, il timore reverenziale nei confronti dell'autore siciliano si farà meno rigido. In fondo quello che Cecchi decide di rappresentare è il Pirandello degli anni Venti, un Pirandello vicino alle scene, quelle regolari o "ufficiali", ma anche il Pirandello che insieme a Massimo Bontempelli e Rosso di San Secondo era considerato nell'alveo delle Avanguardie un drammaturgo "anarchico"⁵⁰⁰.

Doveva averlo intuito con sagace anticipo Elsa Morante; fu proprio lei, da *drammaturg*, a consigliare al giovane amico proprio questo Pirandello minore. Dice il regista: «quando decisi di mettere in scena un Pirandello, fu lei a dirmi che *L'uomo, la bestia e la virtù* era perfetto per noi»⁵⁰¹. In questo spettacolo vengono portati al punto di maturazione tutti percorsi di ricerca aperti e battuti negli anni di lavoro sperimentale e sul campo. Questo Pirandello, nonostante tutto poco affettato, lontano dalle complicazioni concettuali di molto teatro pirandelliano, poco "ragionato", insomma, e molto più immediato, teatrale; *L'uomo, la bestia e la virtù* è un copione per il teatro, già in lingua italiana, per cui si accosta direttamente a quella grande drammaturgia europea che Cecchi dichiara di voler far "reagire" con il teatro popolare italiano.

È una «tragedia annegata nella farsa»⁵⁰², intrinsecamente imperniata di grottesco, testo riadattato per le esigenze immediate della scena, quindi particolarmente teatrale e teatrabile. In esso la riflessione intellettuale lascia il posto alla satira anti-borghese. Il triangolo amoroso e il salotto casalingo persistono, ma già dal titolo, visibilmente allegorico, l'autore ci informa che è tutta finzione. Siamo dentro ad un apologo, «fiaba morale in cui si possono introdurre a parlare animali o cose»⁵⁰³, quindi un salotto sì, ma in un interno che è anche altro, zoo, fiera ecc. A prendere la parola non sono gli uomini ma, fuori d'allegoria, il marcio della famiglia e della società sotto forma di mostriciattoli e sviliti, finti, sentimenti.

Febbraio 1976. Carlo Cecchi sta per concludere il suo ciclo più felice, una girandola di spettacoli strepitosi attraverso il nostro off off, case del popolo di località mai raggiunte dal teatro, salette di periferia. È il periodo delle audaci e aggressive letture di Majakovskij, Büchner, Brecht, ma anche della riproposizione di Petito e le sue farse. Ed ecco che Cecchi, perseguendo coerentemente una personale ricerca intorno alle potenzialità del teatro popolare italiano, dalla Commedia dell'Arte al repertorio dialettale, affronta *L'uomo, la bestia e la virtù*, un Pirandello particolare...⁵⁰⁴

Apprestandoci allora alla ricostruzione delle varie fasi ed edizioni dello spettacolo da parte del Granteatro; si comincerà contestualizzando il lavoro di teatralizza-

⁵⁰⁰ Cfr. Anna Barsotti, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 1990.

⁵⁰¹ Carlo Cecchi, cit. in Rita Cirio, *L'isola di Carlo*, in «L'Espresso», 11 ottobre 1992.

⁵⁰² La definizione è di Pirandello stesso.

⁵⁰³ Roberto De Monticelli, *La maschera che non è nuda*, in «Corriere della Sera», Milano, 1 aprile 1976.

⁵⁰⁴ Paolo Lucchesini, *Che tragica farsa*, in «La Nazione», Firenze, 31 dicembre 1987.

zione di Pirandello e l'operazione che sulle pagine del testo attua Carlo Cecchi, essendo l'elemento testuale quello meno mutevole nella storia scenica di uno spettacolo che in più di dodici anni di vita vedrà cambiare attori, contesto di riferimento, approccio registico.

«Un Pirandello particolare» – diceva Lucchesini – «una commedia che, ispirata alla novella *Richiamo all'obbligo* (1906), sembra accostarsi più a Feydeau piuttosto che al primo teatro di ascendenza siciliana»⁵⁰⁵. Il soggetto del testo teatrale scritto tra il gennaio e il febbraio del 1919 e presentato con il titolo *L'uomo, la bestia e virtù* è direttamente riconducibile alla novella del 1906; la sua riscrittura, l'adattamento teatrale, denuncia un antefatto che ha il sapore dell'aneddoto di teatro. Ci informa Alessandro d'Amico, nell'edizione critica sul teatro pirandelliano⁵⁰⁶, che la commedia fu scritta dall'autore per la compagnia del famoso attore Antonio Gandusio⁵⁰⁷; eccellente nel ruolo del "brillante", Gandusio era avvezzo a rappresentazioni del grottesco⁵⁰⁸ contemporaneo di Chiarelli, di cui aveva già interpretato *La maschera e il volto* e *La scala di seta*, e di Antonelli per *L'uomo che incontrò se stesso*⁵⁰⁹. Legato da anni alla promessa di scrivere per l'attore una commedia, Pirandello, impegnato sul finire degli anni Dieci in prestigiosi debutti, solo all'inizio del 1919 metterà mano al progetto.

Il soggetto da cui trarre un grottesco adatto alla 'maschera' Gandusio non andò neppure a cercarlo lontano. Aprì ancora una volta il volume di novelle intitolato *Terzetti*, alle pagine che contengono il IV 'terzetto' – composto da tre moralità sul matrimonio: *Non è una cosa seria*, *Pensaci*, *Giacomino!* e *Richiamo all'obbligo* – e decise che anche l'ultimo racconto, come già era avvenuto per i primi due, poteva dar luogo a una commedia⁵¹⁰.

Richiamo all'obbligo, inserita nella raccolta *Terzetti* edita da Treves nel 1912 era già uscita in rivista su «Il Ventesimo» di Genova del 10 giugno 1906⁵¹¹. Dunque, prassi costante per il teatro di Pirandello, siamo dentro alla casistica di un testo letterario appositamente teatralizzato dal suo autore: come tante sue novelle anche

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, a cura di Alessandro d'Amico, Milano, Mondadori, 1993.

⁵⁰⁷ Antonio Gandusio, attore italiano classe 1875, si specializza nel ruolo del brillante: «La personalità del Gandusio si andava via via delineando: attore d'altri tempi, egli riannodava i fili strappati di una tradizione perduta, rivendicando una anacronistica parentela con le antiche maschere della commedia dell'arte; una parentela che, prima ancora che nei modi, il G. portava impressa nella fisionomia. La bocca larga sorretta dalla quadrata mascella sporgente, le sopracciglia foltissime, il gesticolare a scatti con le mani aperte con il palmo rivolto all'insù, la testa incassata nelle spalle, erano infatti gli elementi inconfondibili di cui si componeva la sua "maschera". La voce, ora rauca, ora chioccia, ora stentorea, sempre buffamente stonata, completava il quadro»; Emanuela del Monaco, Voce: Antonio Gandusio, Enciclopedia Treccani.it; (Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 52, 1999).

⁵⁰⁸ Per maggiori riferimenti sul teatro del grottesco si rimanda a: Gigi Livio, *Teatro grottesco del Novecento*, Milano, Mursia, 1965; Anna Barsotti, *Pier Maria Rosso di San Secondo*, La Nuova Italia, 1978.

⁵⁰⁹ Cfr. Alessandro d'Amico, *Notizie – L'uomo, la bestia e la virtù*, in Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, voll 2, pp. 283-297.

⁵¹⁰ Alessandro d'Amico, *Notizie – L'uomo, la bestia e la virtù*, cit., p. 286.

⁵¹¹ Cfr. *Ibidem*.

questa infatti conteneva *in nuce* i presupposti necessari allo sviluppo di azioni teatrali, che per brevità – l'azione si svolge in meno di due giorni – e dinamismo permettevano di creare dei congegni scenici dal ritmo serrato. La commedia riprende fedelmente la fabula della novella:

Il Signor Paolino è in grande agitazione. Da tempo è divenuto il segreto amante della Signora Perella (madre di un ragazzo cui impartisce lezioni private) per consolarla della solitudine e dell'abbandono in cui è lasciata dal marito, un brutale capitano di lungo corso, che s'è fatto una seconda e illegittima famiglia in un altro porto. Senonché ora la Signora Perella ha confermato al Signor Paolino la temuta notizia: è incinta; e non certo di suo marito, che non s'accosta più a lei da anni. Per evitare lo scandalo e il disonore della «virtuosa» Signora Perella c'è un solo mezzo: che il capitano, il cui arrivo è annunciato per quella sera e che ripartirà il giorno seguente, non trascorra la notte barricato nella sua stanza com'è solito fare, ma compia una volta tanto il suo dovere di marito. Il Signor Paolino, con l'aiuto di due amici, un dottore e un farmacista, riesce a somministrare furtivamente al riottoso lupo di mare un afrodisiaco che sortirà il suo effetto. La virtù è salva, lo scandalo evitato, la morale trionfa⁵¹².

Il riferimento alla *pochade* francese, alla *pièce bien fait* è nella fabula certamente evidente, le cose cambiano nella trasposizione teatrale. Se la trama rimane inalterata il senso e la carica satirica del *divertissement* sono profondamente inaspriti e, attraverso il grottesco, colorati di scuro. Pirandello appone sulla sua novella la mascherina dell'apologo, così anche il titolo muta e diventa allegorico: *L'uomo, la bestia e la virtù* è cosa ben diversa di *Richiamo all'obbligo*, titolo che peraltro riporta alla memoria la commedia eduardiana *Ho fatto il guaio? Riparerò!* del 1922, meglio conosciuta con il titolo di *Uomo e galantuomo*.

È attraverso questa struttura particolarmente cara all'oralità popolare che l'umorismo sottile della novella si trasforma in farsa tragica connotata da satira di costume. Il riferimento alla natura dell'apologo («apologo in tre atti») è l'avvertenza che Pirandello aggiunge nell'edizione del 1922⁵¹³) può essere colta dall'esame delle didascalie⁵¹⁴, come sempre nell'autore molto dettagliate, che a proposito dei personaggi fanno riferimento a fattezze animali: Nonò, il figlio della Signora Perella, è accostato a un «simpatico gatto», Rosaria, governante in casa del Signor Paolino, somiglia a una «vecchia gallina», Totò il farmacista rimanda a una «volpe contrita», i due studenti ai quali il Professore Paolino dà ripetizioni ricordano un «capro nero» ed uno «scimmione con gli occhiali», Grazia, cameriera di casa Perella, ha la «faccia cavallina», il Capitano è un «cinghiale setoloso» o un «maialone» e la Signora «apre la bocca come un pesce»; solo il Professor Paolino, il personaggio umano della commedia, non è accostato al mondo animalesco, ma è ambigualmente definito «tra-

⁵¹² Alessandro d'Amico, *Notizie – L'uomo, la bestia e la virtù*, cit., p. 287.

⁵¹³ Cfr. Alessandro d'Amico, *Notizie – L'uomo, la bestia e la virtù*, p. 270.

⁵¹⁴ Importanti riferimenti sul fronte della didascalia pirandelliana sono costituiti dagli studi di Giovanni Macchia, tra cui Giovanni Macchia, *Pirandello o La stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1982, e dal recente lavoro di Carlo Titomanlio, *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)*, Pisa, ETS, 2012.

sparente». Pirandello riserva a lui il giudizio più amaro, questa sua trasparenza, che sarebbe letta oggi come trasformismo mirato al tornaconto personale, nell'intreccio della *pièce* gli consente di mantenere un ruolo da burattinaio su tutti gli altri personaggi.

L'autore nasconde così la bassezza morale del personaggio dietro lo schermo trasparente della cultura, grande valore borghese; allo stesso modo l'immoralità è contemplata in quel trionfo ipocrita di una Virtù più baldracca che madonna. In una lettera di Pirandello indirizzata a Gandusio l'autore dà, a conferma dello slittamento appena tracciato, una sagace definizione della sua commedia; egli scrive: «deve avere una faccia da baldracca questa commedia»⁵¹⁵. «Commedia con faccia da baldracca» pare essere un monito tenuto a mente da Carlo Cecchi nella sua lettura scenica.

Ma rimaniamo sul testo; in rapporto alle modifiche accorse tra la novella e il testo teatrale d'Amico individua delle aggiunte di «episodi francamente teatrali»⁵¹⁶; Pirandello apporterà modifiche al testo anche durante il periodo delle prove di Gandusio. Primo atto: scena della lezione privata ai due studenti (I,3 – I,4 e relative occorrenze), arrivo della Signora Perella “boccheggiante” (I,5), per l'intero corso della commedia dalla quinta scena del primo atto in poi tutte le intromissioni comiche del bambino diabolico. Secondo atto: vestizione e trucco della Signora Perella da parte di Paolino che la trasforma in “baldracca” per provocare il marito (II, 5), la scena estremamente costruita della cena (II,6), scena detta dell'annunciazione (II,8). Terzo atto: allusioni alle violenze sessuali del Capitano sulla cameriera Grazia (III,1), esposizione dei cinque vasi di fiori (III,4). Risultano insomma aggiunte *ex novo* dal Pirandello drammaturgo e poeta di compagnia, da quel Pirandello sempre più interessato alla regia, tutte quelle scene in cui l'azione degli attori è più vivace e articolata. L'autore non si limita a suggerire le azioni ma arriva a fissarle in dettagliatissime didascalie.

Pirandello segue le prove dello spettacolo di Gandusio con molta apprensione. Il debutto è più volte rimandato: la paura dell'autore, e quella dell'attore, è che il pungolo velenoso della commedia, la sua satira intensa nei confronti della famiglia, fosse troppo estremo e quasi offensivo per il pubblico delle grandi piazze teatrali di inizio secolo, in tutto e per tutto borghese. Non incidendo fino in fondo su una recitazione grottesca, Gandusio fece scivolare la rappresentazione in un comico sagace di cattivo gusto. Il 2 maggio 1919 la *pièce* debuttò all'Olympia di Milano. Fu un disastro. La messinscena del '19 e soprattutto le prove di Gandusio furono però molto importanti per le riflessioni critiche del drammaturgo; Pirandello, in corrispondenza col figlio Stefano, propone delle linee interpretative molto interessanti, tutte, peraltro, poco inclini al compromesso col pubblico borghese ma attente a non perdere lo spirito tagliente e per nulla consolatorio dell'apologo.

Per esempio, per rendere incontrovertibile la recitazione grottesca degli attori, per non lasciare spazio a scivolamenti naturalistici, Pirandello pensò che fosse necessario utilizzare delle maschere (sull'argomento torneremo). Inoltre secondo la sua

⁵¹⁵ Lettera di Pirandello a Gandusio del 22 febbraio 1919, riportata da Alessandro d'Amico, *Notizie – L'uomo, la bestia e la virtù*, cit., p. 289.

⁵¹⁶ Alessandro d'Amico, *Notizie – L'uomo, la bestia e la virtù*, cit., p. 288.

opinione la scena cardine di tutta la vicenda, quella alla quale l'autore teneva di più, si rivelò essere quella della "vestizione", della trasformazione della Virtù in baldracca, scena metateatrale che attraverso il mascheramento smascherava, per l'unica volta all'interno della scena, la vera natura dei fatti. Nel 1926 lo stesso autore curò una propria regia dell'opera con la compagnia Teatro d'Arte, la Signora Perella era affidata a Marta Abba e gli attori portavano appunto delle maschere. Fu un successo. Da allora la commedia andò incontro a discreta fortuna e fu spesso riproposta in Italia e all'estero. L'elenco dei soli teatranti italiani che vi si misurarono è lungo: da Peppino De Filippo a Luciano Lucignani, da Corrado Pavolini a Giancarlo Zagni, da Paolo Giuranna alla rappresentazione di Cecchi, alla quasi contemporanea edizione di Fenoglio, fino a quelle di Squarzina e di Lavia⁵¹⁷.

Concentrandoci sul lavoro di Carlo Cecchi sul testo di Pirandello ci accorgiamo che lo spettacolo, dal punto di vista del dialogo, rimane piuttosto rispettoso del testo; i tagli sono minimi e tendono anzi a concentrare l'attenzione su quelle parti smaccatamente teatrali che lo stesso Pirandello considerava fondamentali: «La messinscena di Cecchi de *L'uomo, la bestia e la virtù* nasce dall'interpretazione del testo scritto e dalla massima fedeltà possibile ad esso, che non esclude naturalmente altre letture e altre fedeltà»⁵¹⁸.

Cecchi agisce nel senso di una lettura "teatrale" – con diverse riflessioni meta-teatrali – di questa drammaturgia pirandelliana. Tenderà dunque a privilegiare alcuni tratti del testo scritto che spingono verso la teatralità e a soffocarne altri. Così Cecchi nelle note di regia: «Lo spettacolo è la rappresentazione del testo di Pirandello. I tagli sono minimi (inizio del secondo atto)»⁵¹⁹. Ed è effettivamente vero; il testo, fatta eccezione per il taglio dichiarato dal regista, viene giusto assottigliato con l'eliminazione dei discorsi più divagatori⁵²⁰. Il primo atto è riproposto quasi integralmente, con qualche potatura nella scena quarta dove il dialogo con gli studenti è sfrondata per rendere l'azione più agita e meno parlata, più comica.

Dell'atto secondo sono estromesse completamente le prime due scene e la terza, quasi dimezzata, diventa la scena iniziale dopo l'intervallo, nello spettacolo di Cecchi posizionato tra primo e secondo atto per permettere il cambio di scena: mostra direttamente il Professor Paolino e la Signora Perella in procinto di preparare l'emblematica vestizione.

Nel corso della scena quinta, poi, quella della vera e propria vestizione, Cecchi taglia le battute di Paolino che nel testo di Pirandello, mentre trucca l'amante, commenta le sue azioni. Il silenzio, come catalizzatore d'attenzione sull'immagine, risulta in questo caso molto più fedele allo spirito del testo pirandelliano. Durante la cena, infine, vien fatta meno insistenza da parte del marito sulla richiesta alla moglie di andare a togliersi il trucco; questo probabilmente per prolungare la tenuta

⁵¹⁷ Cfr. Alessandro d'Amico, *Notizie – L'uomo, la bestia e la virtù*, cit., p. 287-288.

⁵¹⁸ Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»*, cit., p. 118.

⁵¹⁹ Carlo Cecchi cit. in *L'uomo, la bestia e la virtù*, di L. Pirandello, programma di sala, Firenze, Teatro Niccolini, 1980-'81.

⁵²⁰ L'individuazione dei tagli è frutto di un lavoro originale di chi scrive basato su informazioni critiche e sulla comparazione del testo con la videoregistrazione dello spettacolo del 1991.

dell'immagine grottesca della virtù dissacrata che diviene l'icona visiva de "L'uomo, la bestia e la virtù per Carlo Cecchi". Il terzo atto è integralmente riproposto.

Prima di passare alla ricostruzione delle varie edizioni dello spettacolo, appare necessario soffermarsi su due preliminari riflessioni critiche che fanno perno sul testo e che sono fondamentali per comprendere l'interpretazione registica di Carlo Cecchi: la questione della forma farsesca; la scelta dell'introduzione delle maschere.

Il primo punto, la forma in cui il testo si struttura, è determinante come *input* per la lettura registica di Cecchi, ed inoltre costituisce la motivazione della scelta, tra le opere di Pirandello, proprio di questa «favola paesana»⁵²¹. L'autore stesso aveva definito la commedia una «tragedia annegata nella farsa» avvertendo in questo modo che solo una riproposizione non naturalistica, ma si direbbe di un estraniamento *ante-litteram*, avrebbe potuto spremere il «veleno amaro»⁵²² di cui la storiella di corna è piena. L'atteggiamento dell'autore, ancora lontano dall'esperienza del Teatro d'Arte di Roma, è quello di porsi come autore-regista dello spettacolo, intervenendo con costanti suggerimenti per mezzo di lettere. L'Angelini, che per prima parla di interpretazione registica di Cecchi basata sulla nozione di teatralità, punta il dito proprio sull'ambiguità della forma farsesca.

La farsa è una cosa seria, molto seria; per l'ambiguità del comico, ma anche, aggiungiamo, per quella del tragico, per poco che si spinga sulla lontananza e sulla stilizzazione; su quanto chiamiamo «teatralità», e che Pirandello chiama *riflessione*, come matrice intellettuale dell'*umorismo*. Su questa strada infatti, Carlo Cecchi non poteva non incontrare lo scrittore siciliano e la sua farsa molto seria *L'uomo, la bestia e la virtù*⁵²³.

È dunque sul piano della messa in scena dello spettacolo, attraverso lo stile recitativo degli attori fatto di «lontananza» e «stilizzazione», che l'elemento farsesco può esprimere insieme il suo risvolto molto serio e può indurre al riso. A proposito di ciò è necessario specificare che l'umorismo pirandelliano – la riflessione che stimola il sentimento del contrario, che tuttavia non è riso – passa, nel teatro di Carlo Cecchi, al vaglio del tragicomico eduardiano.

Come chiarisce Anna Barsotti, la comicità del teatro di Eduardo è una comicità singolare: «comicità fantastica o tragica, diversa comunque dall'umorismo tragico» pirandelliano. Per Eduardo l'umorismo è «la parte amara della risata», determinato «dalla delusione dell'uomo che per natura è ottimista»⁵²⁴. La mossa vincente è quella di accostare alla forma farsesca una recitazione impostata sul concetto di teatralità (con tutte le implicazioni metateatrali che ad essa si ricollegano). Anche in questo caso sarebbe inoltre possibile tracciare dei parallelismi con lo stile recitativo eduardiano antinaturalistico, come quello di Cecchi, ma in dialettica costante con

⁵²¹ Franco Quadri, *La politica del regista*, cit., p. 97.

⁵²² Alessandro d'Amico, *Notizie – L'uomo, la bestia e la virtù*, cit., p. 291.

⁵²³ Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»*, cit., p. 109.

⁵²⁴ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo*, cit., p. 22-23.

il registro naturalistico, in modo da lasciare allo spettatore margini di riflessione⁵²⁵. La scelta della teatralità ha a che fare col testo e, suggerisce Jansen, può stimolare un duplice piano interpretativo.

Può essere considerata come un elemento che produce distanziamento, un atteggiamento ironico o critico nei confronti del testo di Pirandello; oppure la «teatralità» dello spettacolo può essere interpretata come un elemento che serve, insieme ad altri, a caratterizzare la società borghese come Pirandello la vedrebbe, uno spettacolo in cui niente è reale, ma in cui tutto è un gioco delle parti da recitare⁵²⁶.

«Gioco da recitare» che attraverso il pungolo velenoso di Pirandello sulla propria società diventa farsa-tragica; ed è proprio attraverso l'ostentazione della «teatralità» che a sua volta Cecchi raggiunge l'effetto di straniamento in modo che la critica sociale possa sprigionarsi dal palcoscenico.

L'uomo, la bestia e la virtù, si prestava quindi, fin troppo bene a Carlo Cecchi per proseguire in compagnia del maggior autore italiano moderno un percorso critico e dissacratorio all'interno di una società sorda e ipocrita, ancorata saldamente ad antichi privilegi, ammantata di contegno moralismo⁵²⁷.

Senza spingerci sulla questione della critica sociale, che nello spettacolo del 1976 era certo preponderante, si sottolinea che è la forma stessa del dramma a rendere immediata la carica contestativa, perché estremamente popolare. La farsa di Pirandello cattura Cecchi ponendosi in relazione stretta con quelle farse, più schiettamente dialettali e popolari che aveva da poco frequentato *chez* Petito e *chez* Scarpetta nell'ambito del suo apprendistato con Eduardo De Filippo.

In Pirandello quello stesso contenitore si riempie di contenuti più crudi e più tematicamente strutturati. La farsa popolare italiana passa al filtro della grande drammaturgia europea, delle avanguardie, di Genet. In Pirandello Cecchi scopre una scrittura teatrale, una «teatralità» che è insita nella situazione, non esplicitamente espressa, ma formale. Dice il regista:

Pirandello era un'idea vecchia che mi veniva attraverso Genet, quindi attraverso il teatro. Anche se ho capito solo dopo l'importanza, in Pirandello, della "situazione"

⁵²⁵ A questo proposito riportiamo una riflessione di Anna Barsotti sulla recitazione eduardiana: «Neppure in questo caso la recitazione di Eduardo può essere definita naturalistica. L'immedesimazione di un attore nel personaggio porta immancabilmente il pubblico ad una specie di immedesimazione di secondo grado, irrazionale ed emotiva, a-critica (pensiamo alla polemica di Brecht nei confronti del teatro illusionistico). E ciò rende impossibile il «comico»: la risata esige una momentanea «anestesia del cuore» (secondo tutte le teorie sul comico, da Bergson a risalire ad Aristotele). Invece, come già detto, di fronte ad un personaggio eduardiano, nell'interpretazione che ne dà l'attore, lo spettatore *ride* pur partecipando magari al suo *dramma*; appunto perché la recitazione di Eduardo consente di fermare di quando in quando il flusso dell'emotività, isolando alcuni particolari ridicoli del personaggio, attraverso l'andirivieni stesso fra la *maschera* e il *volto*», Anna Barsotti, *Eduardo, Fo*, cit., p. 36.

⁵²⁶ Steen Jansen, *Lo spazio scenico nello spettacolo drammatico; qualche nota sulle letture di Carlo Cecchi e Edmo Fenoglio di L'uomo, la bestia e la virtù di Pirandello*, cit., p. 257.

⁵²⁷ Paolo Lucchesini, *Che tragica farsa*, cit.

più che del “conflitto”. Credo che la grandezza di Pirandello sia tutta teatrale; stia cioè nella situazione, come componente del dramma, attraverso l’exasperazione della verità della situazione stessa. Mettendo così in scena Pirandello, si sarebbe riusciti a restituire tutto l’orrore di una società, di una classe piccolo-borghese fascista⁵²⁸.

Un teatro che si basa sulla situazione, dunque, un teatro che nasconde nella costruzione delle scene il potenziale del conflitto che verrà attivato dalla recitazione; i riferimenti sono Genet, insieme a Eduardo per il costante riferirsi del regista da un lato alla tradizione napoletana rinnovata, dall’altro all’avanguardia, anche in senso artistico-figurale. In questo caso il tramite è la situazione pirandelliana resa farsesca, come certe *pièces* del primo Eduardo (si pensi a *Sik Sik* o a *Uomo e Galantuomo*); stilizzata e teatrale, genettiana, per il fatto che l’autore decide di sovrapporre alla farsa tragica il portato allegorico dell’apologo.

E siamo al punto due che completa e chiarisce il primo. È lo stesso Pirandello a definire questa commedia un apologo, vi rimandano inoltre il titolo allegorico e le didascalie che accostano gli animali ai personaggi; Cecchi decide allora di spingere il pedale su questo aspetto, lo aveva subito notato De Monticelli:

Penso che Cecchi abbia avuto presente un’altra definizione, quella di apologo che l’autore dava alla commedia: apologo, cioè, secondo i vocabolari, fiaba morale in cui si possono introdurre a parlare animali o cose. L’uso della maschera allora si fa funzionale, pittoresco, trascorre dal simbolismo antropomorfo che ha nella Commedia dell’Arte a un espressionismo elementare, violento; e insomma diventa la manifestazione violenta, esplicita, figurata, della situazione grottesca che l’apologo ci espone per dimostrarci l’assurdità di una morale ricevuta⁵²⁹.

Il critico mette in campo l’elemento intorno a cui ruotano, e attraverso cui si concretizzano, le riflessioni che stiamo portando avanti, infatti, è proprio nell’introduzione delle maschere che deve essere ricercata la chiave di volta della forza critica espressa dal testo. La maschera diventa il tramite tra Eduardo e Genet, tra la farsa comica e tradizionale della Commedia dell’Arte nostrana⁵³⁰, amara ma pur sempre ridente, e la contemporaneità dell’avanguardia europea in cui il tono farsesco è più riconducibile alla crudeltà artaudiana-genettiana, al ghigno espressionistico. Non a caso buona parte della critica ha ravvisato nei personaggi, nascosti o deformati dalle maschere, allusioni alle tele di Carrà, Grosz, Munch.

La situazione grottesca dunque, attraverso l’uso delle maschere viene esplicitata e resa inequivocabile. L’introduzione di esse da parte di Cecchi ha a che fare certamente con la lettura del testo, accostamento di fattezze animali e personaggi, ma, come sappiamo, era stato un suggerimento dello stesso Pirandello. Non è chiaro se

⁵²⁸ Carlo Cecchi in Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»*, cit., pp. 109-110.

⁵²⁹ Roberto De Monticelli, *La maschera che non è nuda*, cit.

⁵³⁰ Il riferimento alla maschera e alla Commedia dell’arte a proposito del maestro Eduardo vanno intese strettamente nell’accezione più volte ribadita da Cecchi e che la citazione che segue, del regista stesso, aiuta a chiarire: «Per me in genio di Eduardo consiste nell’invenzione suprema dell’ultima maschera della Commedia dell’arte arrivata a noi, traversando il teatro del Novecento, in primo luogo Pirandello». Carlo Cecchi in Simonetta Izzo, *Grazie a lui sono stato Felice*, in «Hystrio», aprile-giugno 2000.

all'altezza cronologica della metà degli anni Settanta Cecchi fosse o meno a conoscenza dell'aneddoto che d'Amico riporta nell'edizione critica dell'opera pirandelliana del 1993, a cui abbiamo più volte fatto riferimento. Alessandro d'Amico infatti inserisce nella nota introduttiva a *L'uomo, la bestia e la virtù*, una lettera di Pirandello ai figli in cui lo stesso autore si rammarica del fatto che Gandusio non utilizzasse le maschere:

Torino, 15 aprile 1919. Miei cari figli, ritorno anche oggi stanchissimo dalle prove, che non mi lasciano per nulla contento. Gandusio ha una gran paura di lanciarsi nel grottesco spaventoso che sarebbe la massima efficienza del lavoro [...]. Spero che riuscirò a indurlo ad adottare, se non propriamente le maschere, qualche cosa di simile: per esempio, uno stilizzamento bestiale molto accentuato. E chiamerò la commedia apologo⁵³¹.

Le maschere erano il naturale sbocco dell'idea registica di Pirandello, idea che esplicita nella definizione di apologo, e che anni dopo concretizzerà nella sua regia dello spettacolo (1926). Molto probabilmente Cecchi, e con lui gran parte dei filologi pirandelliani, critici sull'introduzione delle maschere, nel 1976, non erano a conoscenza di questi fatti. Ne insinua il sospetto una dichiarazione dello stesso Cecchi; spronato a rivelare la fonte di questa intuizione il regista infatti la ricollega alla nota introduttiva di Pirandello nei *Sei personaggi in cerca d'autore*.

L'uso di vere maschere, di gomma e cuoio, ne *L'uomo, la bestia e la virtù* è nato da quanto rappresentavamo, nella realtà del testo scritto e della nostra messa in scena, non da decisioni intellettuali. Naturalmente c'è dietro la didascalia iniziale dei *Sei personaggi*, dove la maschera e la luce è indicata per definire le «passioni» che dominano i personaggi⁵³².

Siamo inoltre a conoscenza di un altro aneddoto secondo cui fu lo stesso d'Amico, dopo aver visto la messinscena di Cecchi, che rivela al regista la fondatezza, anche filologica, della lettura dell'opera, la quale con efficacia dimostrava come la maschera risolvesse il problema dello slittamento della satira amara nel riso sagace, impedendo così la banalizzazione dell'apologo.

Il lavoro di regia su *L'uomo, la bestia e la virtù* si pone allora, nel percorso artistico di Carlo Cecchi, come momento centrale di riflessione sulla recitazione *tout court*, come identificazione di un proprio modo di rivolgersi al teatro, ai testi, ai pubblici. Anche in questo caso lo spettacolo debutta in sede decentrata, in provincia (Reggio Emilia, poi Guastalla), e struttura una *tournee* che esclude sistematicamente il circuito ufficiale, in modo da creare un cortocircuito tra l'offerta, un testo di Pirandello, e il contesto di riferimento: teatri di città di provincia, teatri cittadini ma defilati, o, ancora meglio, spazi non teatrali, centri dopolavoristici che si trovano ad ospitare e apprezzare Pirandello, ancora considerato autore borghese⁵³³.

⁵³¹ Luigi Pirandello in Alessandro d'Amico, *Notizie – L'uomo, la bestia e la virtù*, cit., p. 291.

⁵³² Carlo Cecchi in Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»*, cit., p. 113.

⁵³³ A Torino, per esempio, dove la compagnia sosta a metà marzo 1976, lo spettacolo è realizzato nel Parco Regio; così Alberto Blandi: «Per assistere al più recente spettacolo della compagnia del Granteatro – che in verità già preferisce, per sua volontaria elezione, lavorare nelle periferie cittadine – eccoci

L'incontro con la farsa tragica del drammaturgo agrigentino pare infine costituire per il Granteatro la conferma di una propria cifra stilistica, i cui principi sono in fondo quelli espressi nel '71 (riferimento alla tradizione del teatro popolare italo-napoletano, tensione politica espressa nella grande drammaturgia europea, formazione di un proprio linguaggio scenico in grado di unire le due anime) che trovano la propria misura, il giusto dosaggio a contatto con la pagina pirandelliana, col "classico". Non è un caso se dopo lo spettacolo del 1976 Cecchi si accosterà con sempre maggiore propensione a testi considerati, appunto, classici.

Non è arbitrario dunque pensare che l'incontro con la farsa di Pirandello, con un testo cioè dotato di tutti i connotati tradizionali e insieme capace di riscattarli grazie alle sue qualità teatrali, sia decisivo alla mutazione del Granteatro; in una forma topografica dai margini al centro. [...] La messa in scena del *L'uomo, la bestia e la virtù* segna, per Cecchi e il Granteatro, la conclusione di una fase di ricerca e l'inizio di un periodo di acquisite modalità di recitazione e regia che si misurano con l'autorità e la compattezza dei testi letterari «classici»⁵³⁴.

Così come la carica politico-sperimentale dei testi della grande drammaturgia europea, pressoché contemporanea, e l'energia comica e aspra della farsa partenopea ripescata nella tradizione popolare di un passato sempre vivace avevano portato a un periodo di lancio della compagnia, segnato da successi straordinari, questo Pirandello si fa condensatore esperienziale di una modalità di approccio che vedrà convergere gli elementi di cui sopra in originali messe in scena dei grandi autori classici: Molière, Shakespeare.

In questo spettacolo la Commedia dell'Arte incontra l'espressionismo e insieme danno vita ad una lettura di violenta contestazione sociale e intima, crudele e inquietante. Il bersaglio pare essere la famiglia, le convenzioni familiari logore, il matrimonio, la maternità: situazioni particolari che rimandano alla generale situazione di soffocamento dell'individuo schiacciato dall'ipocrisia. Universo familiare come propaggine sociale a più stretto contatto col singolo. Per prima cosa la chiave registica della messinscena di Cecchi è da ricercarsi allora nella resa di questo universo soffocante, nello spazio scenico. Lo spettacolo debutta a Reggio Emilia il 9 gennaio 1976. Ancora una volta in sede decentrata. Scenografia costumi e maschere sono firmate da Sergio Tramonti, storico collaboratore del Granteatro.

Così Pirandello pensava alla costruzione dell'ambiente nella didascalia introduttiva del primo atto:

*Stanza modesta da studio e da ricevere in casa del signor Paolino. Scrivania, scaffali di libri, canapè, poltrone, ecc. La comune è a sinistra. A destra, un uscio, un altro in fondo, che dà in uno sgabuzzino quasi buio*⁵³⁵.

E poi nella didascalia dell'atto secondo:

all'ex lavatoio del Regio Parco, in uno stanzone adattato alla bell'e meglio a teatro»; Alberto Blandi, *Si va a recitare nei quartieri per poter sfuggire la polizia*, in «La Stampa», Torino, 17 marzo 1976.

⁵³⁴ Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»*, cit., p. 113.

⁵³⁵ Luigi Pirandello, *L'uomo, la bestia e la virtù*, in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, cit., p. 301.

*Tinello in casa del Capitano Perella. Veranda in fondo, con ampia vista sul mare. Due usci laterali a sinistra: quello prossimo al proscenio è la comune; l'altro dà nella camera da letto del Capitano. Tra un uscio e l'altro un portafiori con cinque vasi bene in vista. Lateralmente a destra, un altro uscio, vetrine con stoviglie da tavola, credenza, e poi divano con, sulla spalliera, uno specchio; poltrone, un tavolino. La tavola è apparecchiata in mezzo, con cura, per quattro. Alla parete, quadri rappresentanti marine, vecchie fotografie, e qua e là oggetti esotici, ricordi dei viaggi del capitano Perella*⁵³⁶.

Il Granteatro non sovverte le indicazioni dell'autore, non trasporta la *pièce* in panorami insoliti o astratti; la scena è concreta, estremamente dettagliata, siamo nelle stanze di due appartamenti certamente datati, ma che probabilmente conservavano per gli spettatori degli anni Settanta qualcosa di familiare, da casa del parente anziano⁵³⁷; eppure il realismo apparente di questa scenografia si deforma in un accento espressionistico che, grazie anche ai piani riflettenti di cui si dirà, e, per esempio, ai giganteschi vasi di fiori finti, tende a sovvertire il dato reale verso il grottesco. Tramonti gioca inoltre sulla cornice, incornicia l'ambiente con uno spazio altro che diventa l'impalcatura dell'interpretazione critica del regista. Così viene descritta la scena:

Nell'edizione del Granteatro la beffa si gioca in una piccola scatola scenica di Sergio Tramonti, muffita e stracarica di ninnoli, dove le immagini si sdoppiano su un fondale opaco di specchio; attorno, il palcoscenico nudo, con i costumi agli attaccapanni e gli attori che si vestono, si truccano, si preparano alle entrate mettendosi le maschere di questa commedia dalla rispettabilità borghese⁵³⁸.

Quadri sottolinea correttamente la separazione tra due spazi, uno immediatamente legato al racconto pirandelliano, lo studio del Professor Paolino (poi salotto di casa Perrella) ovvero le ambientazioni della *pièce*, un altro che si configura come spazio del teatro, spazio dell'attore, una cornice neutra e universale che ora circonda la scena pirandelliana, schiacciandola e rimpicciolendola, soffocandola, appunto. Si tratta di un soffocamento metaforico e scenografico che agisce dall'interno, nell'eccessivo accatastarsi di oggetti *symbol* di una classe sociale, e dall'esterno, come forza divoratrice del teatro in azione sui testi. L'impressione da trovarobato, da magazzino teatrale, da rigatteria del dopoguerra, fu particolarmente registrata dalla critica:

La scena soffocante, anzi le due scene rigidamente speculari, l'alloggio povero del professore e quello, pretenzioso, del capitano di lungo corso, altro non sono che magazzini di teatro, sottoscala d'un qualche trovarobato in cui s'affollano, alla rinfusa,

⁵³⁶ Ivi, p. 339.

⁵³⁷ Steen Jansen parla di tratto a-storico: «Nello spettacolo di Cecchi gli oggetti significherebbero al contrario un tratto in qualche modo a-storico che sarebbe “una certa classe sociale” (attuale così come passata: la borghesia italiana)» in Steen Jansen, *Lo spazio scenico nello spettacolo drammatico; qualche nota sulle letture di Carlo Cecchi e Edmo Fenoglio di L'uomo, la bestia e la virtù di Pirandello*, cit., p. 254.

⁵³⁸ Franco Quadri, *La politica del regista*, cit., p. 96.

pile di libri polverosi, orribili piatti in vetrina, inverecondi soprammobili, oltraggiose foto sottocornice, tutta la paccottiglia, insomma, di chi vive secondo il più fervido “pessimo gusto”⁵³⁹.

I due spazi, scena e cornice, sono collegati dalle porte che già nella costruzione drammaturgica dell’opera rappresentano dei marcatori ritmici significativi. Le porte, continuamente aperte e richiuse, in una situazione che si basa su bisbigli e sotterfugi⁵⁴⁰, sono costantemente percepite come pericoli; la presenza del secondo spazio, quello teatrale, allora, rende il pericolo permanente e concreto.

Tre porte incombono sul primo dei due ambienti: a sinistra la comune, a destra una camera della casa, sul fondo l’uscio dello sgabuzzino, motivo di esilaranti *gags* quando Paolino vi rinchioda gli studenti. Due porte scandiscono i ritmi del secondo ambiente: la comune e la porta della camera del capitano. Le indicazioni delle didascalie pirandelliane, che si riferiscono alla prima tipologia di spazio descritto – propriamente scenico e interno –, vengono discretamente rispettate. Anche nell’allestimento del Granteatro dunque gli ambienti sono due: lo studio dell’Uomo e il salotto della Virtù, con un cambio di scena tra il primo e il secondo atto. Cecchi decide di incidere maggiormente sul senso di affastellamento del mobilio e dell’arredo in direzione dell’ostentazione del cattivo gusto ma, per esempio, nel secondo ambiente la presenza del Capitano, come padrone di casa, è resa meno pregnante, Tramonti tralascia ninnoli di mare e trofei del capitano, forse proprio per dare centralità alla figura della donna, angelo della casa (ma la signora Perella o la cameriera Grazia?).

In entrambi gli ambienti due risultano essere le aggiunte sostanziali di Tramonti: una grande parete specchiata che raddoppia l’azione e che ha a che fare con la lettura grottesca e “teatrale” del testo e la posizione della veranda nel secondo e terzo atto. L’aggiunta di una parete a specchio, quella centrale, l’unica a non variare dopo la rotazione della scena tra il primo atto e il secondo, ha funzione deformante, perché rimanda le immagini allungate e ingrandite, ma soprattutto straniante: permette all’attore di guardarsi recitare e suscita nello spettatore una certa dose di ambiguità causata dal raddoppiamento dell’immagine scenica:

La parete a specchio riflette le azioni che si svolgono al suo interno [...], il cambio di scena (atto II), a vista, consiste nel girare di cento-ottanta gradi i pannelli laterali e nel rivestire di una diversa tappezzeria gli stessi mobili⁵⁴¹.

Per ciò che concerne la veranda sulla quale la Virtù espone i giganteschi fiori della propria vittoria – veranda che Pirandello chiedeva fosse posizionata nella parete frontale, molto ampia e luminosa, con vista sul mare – la lettura di Cecchi-Tramonti attua una trasposizione allusiva: ponendo in proscenio i vasi della sua fina-

⁵³⁹ Guido Davico Bonino, *Tragedia e beffa della borghesia degradata in Pirandello con il grande Carlo Cecchi*, in «la Repubblica», Torino, 19 febbraio 1982.

⁵⁴⁰ L’atto dell’origliare come azione tipica di certo dramma borghese è stato con sagacia sottolineato da Roberto Alonge, *Storia del Teatro e dello Spettacolo*, Utet, Torino, 2012.

⁵⁴¹ Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»*, cit., p. 111.

le soddisfazione, la Virtù espone brutalmente la propria intimità sessuale in faccia al pubblico, e attraverso l'azione di poggiare i vasi determina spazialmente la scena. La veranda è convenzionalmente posta nello spazio della platea, apertura teatrale e metateatrale della quarta parete. Lo spazio della scena travalicando il proscenio crea un cortocircuito ulteriore con lo spazio dello spettatore.

La scena è uno spazio ritagliato sul palcoscenico, delimitato da tre pareti, tra cui quella di fondo a specchio, rette da cantinelle a vista e illuminato da due riflettori sempre a vista. Spazio angusto, misura m. 3 X 3 e funziona da *espace de jeu* e da scatola che chiude, contiene, intrappola i movimenti degli attori⁵⁴².

Lo spazio, che rimanda all'espressionismo del primo Brecht, già apprezzato in *Tamburi nella notte* del Granteatro, tende a mostrare la propria natura di spazio della finzione, di spazio di gioco, di macchina teatrale. Da esso si struttura dunque la lettura epica che Cecchi offre dell'apologo pirandelliano, non a caso Quadri ha parlato di "Granteatro epico". L'operazione straniante e il gioco metateatrale, proposto scopertamente nell'intercapedine che circonda la parapettata, permea l'intero spettacolo giocando con la parete a specchio, con le maschere e i costumi (sempre di Tramonti) in un continuo processo di mascheramento-smascheramento. Jansen specifica la natura dello spazio doppio – scatola scenica e spazio esterno – e chiarisce la funzione da attribuire all'intercapedine metateatrale in rapporto all'uso che gli attori ne fanno:

Quello che fa capire che lo spazio scenico dello spettacolo non è solo all'interno della scatola, ma comprende questo e lo spazio circostante, sono i movimenti dei personaggi, cioè da una parte il fatto che essi entrano nello spazio intorno alla scatola all'inizio dello spettacolo (indicato qui dalla luce che si accende sul palcoscenico e si spegne nella sala) e che lo abbandonano alla fine del primo atto per lasciarlo vuoto nell'intervallo, e, dall'altra, il loro andirivieni tra questo spazio laterale e l'interno della scatola durante la rappresentazione⁵⁴³.

Dunque è la recitazione degli attori a semantizzare lo spazio scenico, l'intercapedine laterale viene ad assumere un carattere anomalo, si fa teatro nel teatro e al contempo si sottolinea la situazione di rappresentazione propria ad entrambi gli spazi: gli attori non sono già in scena all'ingresso del pubblico, ma vi entrano successivamente, durante l'intervallo abbandonano il palcoscenico, così come faranno alla fine. Continua Jansen:

Sono ancora i movimenti dei personaggi e i loro gesti, o più precisamente la differenza tra ciò che fanno all'esterno della scatola e ciò che fanno all'interno, che fa capire che lo spazio laterale rappresenta dei camerini d'attori e la scatola nello stesso tempo una scena di teatro e un salotto⁵⁴⁴.

⁵⁴² Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»*, cit., p. 111.

⁵⁴³ Steen Jansen, *Lo spazio scenico nello spettacolo drammatico; qualche nota sulle letture di Carlo Cecchi e Edmo Fenoglio di L'uomo, la bestia e la virtù di Pirandello*, cit., p. 253.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

Quanto all'impatto di questa tipologia di spazio sullo spettatore, va denunciato come primissimo monito della teatralità dello spettacolo e della sua intenzione di stimolare la riflessione critica dello spettatore, l'assenza di sipario. Quando lo spettatore entra in sala la sua attenzione è già proiettata sulla piccola scatola scenica circondata dalla pedana degli attori e, come si trattasse di un *box-set*, inquadrata dai riflettori a vista e tenuta in piedi dalle cantinelle (anch'esse a vista) che pendono dalla graticcia; è subito chiaro il fatto che non ci sia pretesa illusionistica.

L'assenza di sipario diminuisce la separazione tra scena e pubblico, nega l'illusione di realtà e mostra la scena per quel che è, un insieme di attrezzi organizzati a simulare-significare una stanza [...]; abolisce la sorpresa di un'apparizione inaspettata mentre offre allo spettatore il tempo di riconoscere ciò che vede: una scena segnata da un eccesso sia per accumulazione (di oggetti) sia per privazione (di spazio). L'eccesso stimola la distanza, condizione preliminare del comico⁵⁴⁵.

Mentre lo spettatore inoltre è intento a studiare la scena, questa lo ingloba riflettendolo nello specchio della parete di fondo. Il suo atteggiamento critico viene così avvertito del tipo di sguardo da rivolgere allo spettacolo, mentre, durante lo svolgimento della recita, disseminerà ulteriori indizi epici⁵⁴⁶. Creata la distanza il campo è libero per i meccanismi comici che strutturano il *coté* farsesco e popolare della lettura cecchiana.

Dovendo scegliere due termini atti a riassumere il tono dell'impianto scenico appena descritto questi sarebbero: grottesco e farsa. All'interno di una macchina teatrale dal forte potere straniante, segnata dal gioco del teatro nel teatro, i codici dello spettacolo collaborano risultando strettamente interconnessi: costumi, trucco e maschere sono imprescindibili veicoli della lettura critica di Carlo Cecchi. Se il tono farsesco della sua interpretazione, veicolato anche dalle maschere, sarà da ricollegare alla lezione eduardiana, l'impatto visivo, come si è detto, tendente all'espressionismo, trova le sue radici in un terreno assolutamente genettiano.

I costumi e le maschere di *L'uomo, la bestia e la virtù* sono ideati, come la scenografia, da Sergio Tramonti. Se nella scene persiste l'elemento naturalistico con funzione straniante (l'accumulo di oggetti, la privazione dello spazio) i costumi subiscono a monte una maggiore deformazione: sono abiti teatrali, hanno una loro precisa funzione anche rispetto all'influenza sulla recitazione degli attori, sono funzionali a vestizioni e svestizioni: il rituale di trasformazione della Virtù in baldracca costituirà il momento di massima tensione dello spettacolo. Cecchi era già ricorso più volte al meccanismo di vestizione-svestizione fin dai tempi del *Woyzeck*, riconducendo questa sua cifra stilistica all'amore adolescenziale per quel dramma dei travestimenti che è il *Balcon* di Genet. I costumi coloratissimi, imbottiti, rigidi e deformanti di Tramonti sono senza alcun dubbio segni del carattere dei personaggi; della loro ostentazione, del loro essere imbrigliati nelle convenzioni sociali che, come

⁵⁴⁵ Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»*, cit., p. 110.

⁵⁴⁶ Conseguenza diretta della mancanza di sipario e azione anti-illusionistica è certamente il cambio di scena a vista tra primo e secondo atto: la nuova ambientazione è realizzata attraverso la rotazione delle pareti, ancora una volta un gioco.

l'ambiente, soffocano i movimenti e tolgono aria. Essi sono contraddittoriamente metaforici e al contempo metaforici al quadrato: non si riferiscono direttamente ad una determinata cultura, seppure è dentro al *coté* borghese che ci si muove, ma alla parodia di questa cultura. Ed ecco il grottesco. Se le maschere tendono ad animalizzare gli attori, i costumi creano un contrasto immediato tra il ferino dei volti e la volontà di parodiare l'abbigliamento borghese, di cattivo gusto e spesso pacchiano come «da carnevale di paese»⁵⁴⁷: il vestito scuro di Paolino con i colletti rigidamente inamidati, le imbottiture del capitano che rendono l'attore fortemente corpulento (nel caso dell'esile Graziosi impegnato nella parte del capitano durante la seconda edizione), le lunghe sgargianti sciarpe degli studenti o il cravattono di Nonò, il geometrico impermeabile bianco del dottore.

L'Angelini, a proposito dei costumi, introduce le categorie di eccesso e privazione, eccesso di colore (riferimento di Blandi al carnevale) e privazione dei movimenti⁵⁴⁸, sottolineando il rimando diretto con le caratteristiche della scena, nonché il loro diventarne proseguimento mobile. Dunque queste impalcature o corazze oltre alla funzione primaria (rimandare a, stare per) hanno anche una funzione pratica direttamente caratterizzante la recitazione. Dice Cecchi:

I costumi stretti, rigidi, imprigionanti, vere corazze per il corpo, creano le condizioni per una recitazione esasperata, in cui il masochismo della propria costrizione si muta in sadismo verso gli altri personaggi⁵⁴⁹.

Accanto a Genet, ancora una volta, il Teatro della crudeltà di Artaud, sulla scena di Cecchi, influenza realmente il gioco attoriale basandosi su meccanismi che agiscono sull'attore: ne limitano i movimenti, lo costringono in una situazione di disagio reale che ha come conseguenza diretta una presenza scenica vera. Operando inoltre attraverso l'impedimento e richiedendo effettivo sforzo fisico, questi costumi innescano un gioco crudele, sadico e masochistico, che nasce dal disagio e non lo risolve.

Il costume della Virtù è caricato, rispetto agli altri, di una funzione doppiamente simbolica: questo personaggio infatti non si veste e sveste ma subisce il processo di vestizione-svestizione. Da ipocrita immagine di castità, rigore, virtù (abito rigido e sovrabbondante di stoffa, veli a coprire il volto, capelli raccolti), la Virtù, smascherata, si mostra colorata e provocante (scollatura profonda sul seno, acconciature architettoniche). Il *make up* di Paolino, sul volto della donna pallido di biacca, bocca rosso acceso e ombretto verde, ha fatto parlare di immagine svilta del tricolore, dunque la Signora Perella così conciata sarebbe amara immagine dell'Italia stessa⁵⁵⁰.

⁵⁴⁷ Alberto Blandi, *Si va a recitare nei quartieri per poter sfuggire la polizia*, cit.

⁵⁴⁸ Cfr. Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»*, cit., p. 111.

⁵⁴⁹ Carlo Cecchi in Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»*, cit., p. 112.

⁵⁵⁰ De Monticelli: «La virtuosa signora Perella ha una maschera di pinzochera spaventata che Paolino l'amante trasformerà, perché serva da esca al marito bestione in una mostruosa smorfia tricolore, proprio come la bandiera», *La maschera che non è nuda*, cit.; Righetti: «Il fantoccio Paolino agghinda mostruosamente la sua donna perché seduca il marito, le pittura una faccia di maschera (attenzione è tricolore),

Il trucco, nei personaggi di questo spettacolo molto evidente, si pone in interessante dialettica con le mezze maschere che gli attori indossano. Si crea infatti un contrasto tra l'immobilità espressionistica delle maschere animalesche e la mobilità espressiva della parte del viso coperto dal trucco. Le splendide maschere utilizzate in questo spettacolo sono anch'esse opera di Tramonti; introducono un discorso articolato su più livelli che struttura il nocciolo dell'interpretazione critica di Cecchi. Entrano così nel campo di gioco dello spettacolo la Commedia dell'Arte, la farsa e Eduardo De Filippo. Il nesso è tanto evidente che Nicola Garroni, per esempio, intitola la sua recensione "Tanti Pulcinella incarogniti":

Cecchi ha fatto indossare a tutti i personaggi delle grottesche maschere di gomma a mezza faccia di un color grigio fango: tanti Pulcinella piccolo borghesi incarogniti, intristiti da una *routine* di mediocri e squallidi accomodamenti⁵⁵¹.

Partiamo allora dalla descrizione di queste maschere: si tratta di mezze-maschere di gomma e cuoio che coprono solo la parte superiore del viso, di colore scuro, o colorate, con rigonfiamenti e spigolosità che imitano grugni animaleschi (ogni personaggio era in fondo accostato da Pirandello ad un animale, visione zomorfica). Così le descrive Sergio Colomba:

Nere e bozzute, su cui batte la luce dei fari, o rigonfie e colorate come protesi grottesche delle facce. Fanno rimbalzare l'attenzione dello spettatore sulle parole, traducono in un livido balletto espressionista, dai movimenti lenti e affogati dentro una specie di acquario, il dualismo insanabile tra fissità assente, silenziosa e precisione impressionante del carattere o del segno psicologico⁵⁵².

La maschera ha qui la funzione di togliere qualsivoglia sospetto di naturalismo e di rendere i personaggi tipizzazioni ben definite di esemplari sociali appartenenti a un «bestiario degli orrori della società borghese»⁵⁵³ in cui, come in uno zoo, lo spettatore di questa *pièce* va in visita; attenzione, specchiandosi nella parete di fondo. Se la fattezze delle maschere rimanda ai tipi fissi della Commedia dell'Arte, a questa Tramonti accosta la deformazione espressionistica: «e poi le bellissime maschere che Sergio Tramonti ha costruito con un occhio alla commedia dell'arte e uno a Edward Munch»⁵⁵⁴ specifica Paolo Landi.

Il riferimento alle avanguardie storiche è unanimamente riconosciuto dalla critica nell'apparato scenografico, come nell'aspetto dei personaggi; questo dato entra in dialettica vivace con il riferimento alla tradizione che proprio la maschera veicola. Per questo spettacolo le maschere non nascono da riflessioni sul concetto di maschera nuda pirandelliana, ma dall'iconografia e dalla funzione che esse assumono nella

le slaccia l'abito e poi se la trova afflosciata tra le braccia, una povera cosa sgonfiata e in lacrime»; *L'aspirapolvere sopra Pirandello*, in «Corriere della Sera», Milano, 1 aprile 1976.

⁵⁵¹ Nicola Garroni, *Tanti Pulcinella incarogniti*, in «la Repubblica», Napoli, 14 febbraio 1976.

⁵⁵² Sergio Colomba, *Il fascino dello sberleffo*, in «Il Resto del Carlino», Bologna, 28 gennaio 1988.

⁵⁵³ Maria Grazia Gregori, *Le maschere del borghese*, in «L'Unità», Milano, 12 gennaio 1982.

⁵⁵⁴ Paolo Landi, *Pirandello a tempo di vaudeville*, in «Il Manifesto», Firenze, 16 ottobre 1980.

Commedia dell'Arte filtrata dalla farsa napoletana, dal Pulcinella di Petito e da tutto il teatro popolare e di *vaudeville*.

Si tratta di *möritat*, di una fiaba sinistra per uomini in maschera, dove ciò che dovrebbe coprire (il volto almeno) in realtà scopre l'anima nera dei singoli: le maschere, non a caso, mimano profili torvi, da cui sprigiona un qualche vituperoso corrucio. Il resto fanno i corpi che hanno le movenze legnose, disarticolate, stordite del burattino⁵⁵⁵.

Davico Bonino sottolinea il doppio risvolto dell'introduzione delle maschere, perché se da un lato il loro valore semantico è quello di scoprire, attraverso il mascheramento, l'animo nero dei personaggi, dall'altro, a livello funzionale la maschera obbliga il corpo dell'attore ad una recitazione diversa, di tipo antinaturalistico, quasi burattinesca. Le maschere servono più all'attore che al personaggio.

La maschera obbliga ad *estrarre* dal personaggio i suoi caratteri particolari ma *ricostruendolo* coi gesti e i toni della voce. In questo caso l'attore deve teatralizzare, ancora una volta, la sua recitazione, pur mantenendola in giusto equilibrio con la "realità" – scenica – della situazione⁵⁵⁶.

Maschere e costumi allora diventano strumenti dell'attore per la costruzione del proprio gioco scenico, si ritorna alla nozione di teatralità, dalla quale si era partiti. Dal lavoro testuale alla scenografia, da questa ai costumi e alle maschere: posti gli elementi di base per procedere ad una considerazione più ampia sulla chiave interpretativa dello spettacolo, si procederà ad una ricognizione critica sulle sue diverse edizioni, costanti negli elementi finora descritti ma molto variabili a livello di *cast*, di attori.

L'uomo, la bestia e la virtù è un allestimento fortemente "anni Settanta", intriso degli umori di quel decennio, esso porta a maturità le linee operative, di ricerca, della compagnia. Questa la distribuzione attoriale del "Primo" spettacolo: Carlo Cecchi interpreta il Professor Paolino, intra-regista della *pièce* e stratega della beffa ai danni del Capitano, personaggio di per sé ambiguo su cui l'attore regista fiorentino costruisce una delle sue ineguagliate *performance* attoriali. Rosanna Benvenuto *en travesti* dipinge un petulante Nonò, Marina Confalone si sdoppia nei panni delle due domestiche Rosaria e Grazia. Saranno questi tre attori le presenze tendenzialmente costanti nel corso della lunga vita di uno spettacolo dal *cast* altamente variabile (in realtà solo Carlo Cecchi parteciperà a tutte le edizioni). Luisa De Santis è la prima Signora Perella, Carlo Monni un corpulento Capitano; anche Aldo Sassi, come la Confalone, riveste il duplice ruolo del medico e del farmacista, mentre Alfonso Santagata e Armando Vacondio interpretano i due studenti somari.

L'impatto della critica al debutto di questo Pirandello è controverso e denuncia qualche problema tecnico relativo al lavoro attoriale e alla lettura registica. Tenden-

⁵⁵⁵ Guido Davico Bonino, *Cecchi "nero" per Pirandello*, in «La Stampa», Torino, 4 febbraio 1988.

⁵⁵⁶ Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»*, cit., p. 112.

zialmente l'operazione, applaudita come primo Pirandello contemporaneo, apprezzata nel 1976 più per la chiave straniante che per quella metateatrale, sulla quale il regista dovette incidere maggiormente nelle edizioni successive, è tacciata di lentezza esasperata, ai limiti della noia e, in altri casi, di eccessiva semplificazione del discorso dell'autore agrigentino. De Monticelli, che apprezzò molto lo spettacolo, così riassume il lavoro di Cecchi:

Pirandello passato al filtro della sceneggiata napoletana combinata col post-espressionismo del primo Brecht. Pirandello distanziato, violentemente gestualizzato, sezionato dal metronomo. Tutto bene; [...] ma qualcosa va irrimediabilmente perduto: il sapore inconfondibile del ragionamento Pirandelliano⁵⁵⁷.

Il critico quindi rintraccia i meccanismi alla base dello spettacolo: il filtro della sceneggiata *in primis*, quella napoletana, che seppure causa di effetti esilaranti, si fa fagocitatrice dei possibili significati rinchiusi nel testo. Inoltre se il ricorso alla forma farsesca irrorà gli spunti comici di questa strana opera pirandelliana, qualcosa nel ritmo generale della *pièce*, segnato dal ticchettio del metronomo (suono diegetico proveniente dal pendolo dell'orologio, che evidenzia ulteriormente il lento trascorrere del tempo), risulta ancora da rodare.

Lo spettacolo è dunque intelligente e penetrante pur rischiando a volte una specie di estenuazione manieristica che si esprime nella lentezza esasperata della gestualità, nei ritmi troppo scanditi: la spia evidente dell'intellettualismo sotteso all'operazione al di là dei botti farseschi da sceneggiata napoletana⁵⁵⁸.

Fontana non è l'unico ad individuare il problema in quella sensazione di lenta meccanicità, la cui causa è da imputare a un certo manierismo intellettuale. Le prime recite di *L'uomo, la bestia e la virtù*, pur nell'apprezzamento generale dell'operazione, sono tutte tacciate di lentezza. Questo appesantimento, stemperato dai momenti farseschi, è causato dalla scelta stilistica di Cecchi che, evidenziando nettamente la matrice straniata della sua chiave di lettura, stira, allunga, allaga tempo e ritmo dello spettacolo. Le situazioni sono prolungate dalla ripetizione di gesti e battute; ciò porta, da un lato, alla dilatazione dei tempi e all'estensione del discorso, dall'altro, però, fa risaltare il brio squillante dei numeri da avanspettacolo che sembrano puntellare l'intero tessuto pirandelliano.

L'errore del regista, che non a caso favorirà un lavoro di calibratura efficace nel corso delle repliche, è stato quello di un cedimento nello stile. L'espedito delle ripetizioni, abusato meccanismo del comico e segnale di straniamento, annoia perché, in queste prime recite, non è un'autentica trovata di scena ma una decisione registica pre-impostata, da qui le accuse di manierismo e intellettualismo, che presto scompaiono dai resoconti dei critici, segno di una trasformazione nel lavoro di scena. Racconta Geron a proposito delle ripetizioni delle prime recite:

⁵⁵⁷ Roberto De Monticelli, *La maschera che non è nuda*, cit.

⁵⁵⁸ Carlo Fontana, *Pirandello "popolare"*, in «Avanti!», Milano, 1 aprile 1976.

Cecchi ricorre ad iterazioni insistite che, se fanno più acere la denuncia di una falsa morale e più impietoso il tratteggio dello spaccato borghese, conducono anche ad un allungamento controproducente dei tempi e a cadute irrimediabili di interesse. Dopo un quarto d'ora la monocorde ripetitività di dialoghi e situazioni appesantisce il discorso scenico, consuma nella stanchezza del prevedibile le deformazioni grottesche dei manichini, insinua il filo sottile della noia nel trapunto del gioco troppo insistito⁵⁵⁹.

Un gioco che sembra essere esteriore e non reale, per Odoardo Bertani, molto scettico anche sull'interpretazione registica; le ripetizioni, insieme alle maschere e ai momenti di sceneggiata, sembrano essere uno specchietto per le allodole, che confonde e fa perdere alla commedia il suo tema.

Il gusto della ripetizione allunga senza approfondire, diventa fine a stesso, a mano a mano ingenera noia. È una trovata, ma è anche l'unica di una rappresentazione che doveva essere ben più riccamente animata, provocatrice, estrosa⁵⁶⁰.

Il problema dunque appare essere oggettivo, probabilmente legato anche a motivi di carattere contingente, considerando che molte delle recensioni negative si riferiscono alla replica milanese del 31 marzo 1976; lo spettacolo dovette certo risentire di questi giudizi se, sempre a Milano, una decina di giorni dopo, il 12 marzo, Franco Quadri assiste a una recita che trova proprio nella dialettica tra i ritmi accelerati e rallentati la sua quadratura del cerchio.

I ritmi accelerati da comica scarpettiana si alternano, parallelamente al cambiar delle luci, a esasperanti lentezze raggelate, e intanto il quadro grottesco si frammenta in una serie di brevi situazioni isolate, che fissano drammaticamente il morbo di una società paurosa di rivelarsi a se stessa. Questo è gran teatro epico. Mentre la ripetizione malata e parossistica delle battute ricostruisce in nuove cadenze popolari il parlato libresco dell'autore, la farsa si stempera nell'immagine del tragico quotidiano⁵⁶¹.

Dunque Quadri rintraccia nel ritmo sincopato dei tempi della recitazione, in contrasto tra la farsa e l'espressionismo, la possibilità di creare frantumazione scenica: tale frantumazione consente lo straniamento e quindi il giudizio critico da parte di un pubblico divertito dai numeri propriamente da avanspettacolo (gli studenti rinchiusi nello sgabuzzino, il bambino petulante, le immagini mariane – estrosamente blasfeme – della Virtù, “la cena delle beffe”), ma al contempo spaventato da ciò che in fondo percepisce come tragedia della propria quotidianità, seppure in maschera. La società è, per il Granteatro epico di Cecchi, in maschera per paura di autenticità così come gli attori sono in maschera per paura di naturalismo.

Proseguendo con la sua interpretazione Quadri si sofferma sulla recitazione dell'attore regista fiorentino-napoletano nel ruolo di Paolino: nel colore che conferi-

⁵⁵⁹ Gastone Geron, *Pirandello con le maschere*, in «Il Giornale», Milano 1 aprile 1976.

⁵⁶⁰ Odoardo Bertani, *Ma dietro le maschere il vuoto*, in «Avvenire», Milano, 1 aprile 1976.

⁵⁶¹ Franco Quadri, *La politica del regista*, cit., p. 97.

sce al suo nero personaggio convergono a livello intimo (mimico e gestuale) espressionismo ed Eduardo. Il rimando al maestro, più volte chiamato in causa, è evidente; sembra inoltre indirizzare tale riferimento al ricordo dello splendido Pulcinella che canta *Palummella zompa e vola*, interpretata da Eduardo nel film del 1961 di Franciolini *Ferdinando I, re di Napoli*, e poi con la compagnia “La scarpettiana” al San Ferdinando.

Ci concentreremo dunque sull’interpretazione di Cecchi in quanto “costante” dello spettacolo nel corso delle successive riprese. Dice Quadri:

Su tutti si libra il concertato dei gesti prolungati, simbolici e definitivi, dell’interpretazione di Carlo Cecchi stesso, di una grandezza surreale che trova riscontri solo nel suo maestro Eduardo, dominando come fa l’azione, cui imprime il sugello sadico della sua tutela⁵⁶².

Gesti prolungati, simbolici e definitivi: la recitazione di Carlo Cecchi è eminentemente di tipo gestuale, con la mezza maschera che dimezza la potenzialità mimica dell’attore, la costruzione dei movimenti del corpo – imprevedibili atteggiamenti ora legnosi, ora rilassati –, e l’attività delle mani, accentuatissima, costituiscono il valore aggiunto dell’intero spettacolo. Cecchi/Paolino porta sul viso una mezza maschera «verdastra, equivoca e tetra, col naso che vien su, petulante e querulo» (De Monticelli), col suo collettone candido e inamidato, tirato sul collo da un cravattone scuro, ricorda nei colori, e per il tono farsesco che soggiace alla linea interpretativa, un Pulcinella in abito borghese. L’accostamento è stato sottolineato dai più, eppure è interessante l’andare controcorrente di De Monticelli:

Non è un Pulcinella, non è un Brighella, qui non si possono, né si vogliono stabilire fulminanti connessioni con le maschere della Commedia dell’Arte. Ma qualcosa di servile c’è in lui, in questo piccolo borghese che si arrovella sulle ragioni della propria ipocrisia. Egli trascina i suoi motivi e le sue giustificazioni, come un guitto d’avanspettacolo le sue stanche battute, si affida all’iterazione e all’afasia, finge la reticenza, incespica a bella posta su mozziconi di parole⁵⁶³.

La nota servile caratterizza infatti il Paolino viscido e contemporaneo che Cecchi vuole mostrare; il suo servilismo è alle dipendenze dell’obiettivo ultimo della storia di questi personaggi impegnati nel problematico compito di salvare le apparenze. Si intravede già nelle parole del critico che indugia sulla subordinazione del guitto, dell’attore piegato non da leggi sociali, ma da quelle ancora più spietate dello spettacolo, il profilo di tanti personaggi eduardiani alle prese con le difficoltà quotidiane. A livello linguistico e paralinguistico Eduardo è presente nel parlato che si inceppa e che tende all’afasia, dunque nei silenzi prolungati. Cecchi che per prassi attoriale, all’interno di una rigida impostazione dello spettacolo, lascia intercapedini

⁵⁶² Ivi, p. 96.

⁵⁶³ Roberto De Monticelli, *La maschera che non è nuda*, cit.

per comunicare con la realtà della scena (ogni recita è diversa dalla precedente) dà l'impressione di esitare, di incespicare, di improvvisare⁵⁶⁴ e tutto «a bella posta».

Dal punto di vista gestuale invece l'attore esibisce una gamma molto ampia di gesti "teatrali", dunque amplificati, evidenziati, che rafforzano il parlato ma che soprattutto risultano autonomi e simbolici laddove sono agiti nel silenzio. Riportiamo alcune descrizioni critiche che si concentrano sulla sua gestualità. Carlo Fontana: «Il professor Paolino di Carlo Cecchi è poi una sorta di marionetta che si muove a scatti (le citazioni di Totò e Eduardo si sprecano, come al solito), che lascia intravedere una galoppante nevrosi»⁵⁶⁵; Donata Righetti: «Cecchi è un Paolino-Pulcinella tagliente e spigoloso, le mani e le braccia che disegnano nell'aria tirate da fili segreti, la fissità e le pause improvvise, i gesti ripetuti di marionetta eseguiti con la precisione di un metronomo che scandisce i silenzi dello spettacolo. Un pupazetto partenopeo che riassume i livori affettuosi di Eduardo»⁵⁶⁶; Alberto Blandi: «Lui poi, livido Pulcinella, interpreta Paolino con una recitazione di pause e rallentamenti, ma al tempo stesso convulsa e strozzata, nella quale il gesto amplia, sviluppa e chiarisce la parola secondo un altro principio fisso del Granteatro: adoprare un linguaggio teatrale di immediata e larga comprensibilità»⁵⁶⁷.

Appare dunque manifesta la scelta per un tipo di recitazione ambivalente, fatta di dialettica interna e ricchissima di citazioni (del *coté* partenopeo *in primis*) ma, come sottolinea Blandi, immediata e comprensibile. Rimandiamo la descrizione particolareggiata della recitazione di Cecchi all'analisi della video-registrazione del 1991 e completiamo il quadro d'insieme con qualche cenno sulla *performance* degli altri attori principali della prima edizione che, fatta eccezione per i ritorni di Monni, Confalone e Sassi, non sono gli stessi interpreti del video.

La Virtù entra in scena boccheggianti come un pesce; in questo moto di conato interrotto di Luisa De Santis, Signora Perella a un tempo sensuale e contenuta, si ravvisa «una copia caricaturale dei tremiti e dei languori interiori del suo modello alto, la Divina Eleonora Duse»⁵⁶⁸. L'attrice dà al suo personaggio la cifra della donna-oggetto. Catalizzatrice d'attenzione lo è intanto per i costumi che indossa, e che descrivono a pieno l'esaltazione del superfluo intriso di cattivo gusto borghese, aspetto preponderante del carattere della virtù fedifraga. L'abito, la maschera, la postura dell'attrice sono in fondo, nella scena della vestizione, l'icona dell'intero spettacolo.

⁵⁶⁴ A proposito dell'impressione di improvvisazione Gianfranco Rimondi riporta la descrizione del finale di una delle prime recite dello spettacolo vista a Guastalla: «Ed infine Cecchi ha risolto con un finale irridente, giocato sugli ipotetici errori tecnici del fare teatro», Gianfranco Rimondi, *Pirandello minore inscenato a Guastalla dal Granteatro*, in «L'Unità», Guastalla, 13 gennaio 1976. Questa informazione seppure non ci permette di ricostruire l'esatta dinamica del finale avvalora il sospetto della presenza nel gioco di Cecchi di una improvvisazione calcolata.

⁵⁶⁵ Carlo Fontana, *Pirandello "popolare"*, cit.

⁵⁶⁶ Donata Righetti, *L'aspirapolvere sopra Pirandello*, cit.

⁵⁶⁷ Alberto Blandi, *Si va a recitare nei quartieri per poter sfuggire la polizia*, cit.

⁵⁶⁸ Nicola Garroni, *Tanti Pulcinella incarogniti*, cit.

Accanto a lei Carlo Monni è un corpulento capitano, indossa una mezza maschera che tende a schiacciare il volto (da cane o cinghiale) e una folta nera barba posticcia; colora il suo parlato brutale e ruvido di toni ed espressioni livornesi.

In entrambi gli ambienti striscia in pantofole l'altissima e stregonesca Marina Confalone che interpreta entrambe le cameriere con maschere estremamente caricaturali. I due studenti somari sembrano «monellacci disegnati da Grosz per la Domenica del Corriere»⁵⁶⁹ e Nonò, di Rosanna Benvenuti, con la mascherina rigonfia sulle guance e il suo dito perennemente puntato in un deittico minaccioso, è «un mostriattolo con capelli-spinaci di stoppa chiara»⁵⁷⁰. Infine i due fratelli Pulejo, entrambi interpretati da Aldo Sassi, «portano maschere grigio-marrone, simili a macchie d'umido sui muri»⁵⁷¹, sono funzionali alla riuscita della beffa nella stessa misura in cui Aldo Sassi, dal parlato disteso ma dalla gestica parsimoniosa, è utile a far scattare l'effetto comico a contatto con la gestualità simbolica di Cecchi-Paolino, tutta fatta di corna e allusioni sessuali, nella scena del primo atto tra il dottore e il disperato amante.

Lo spettacolo in generale riscuote un ampio consenso di pubblico e di critica, eppure le sue potenzialità verranno sviluppate con maggiore sicurezza, e la messinscena giungerà alla sua maturità, solo con le successive riprese. Si parla qui di riprese e non di nuove edizioni, perché, seppure con differenze e variazioni inevitabili legate all'interpretazione, lo scheletro dello spettacolo, in particolare dal punto di vista visivo e da quello testuale, rimane lo stesso del debutto. Dice il regista:

Questa è la riedizione dello spettacolo che "Il Granteatro" fece nella stagione 1975-76. È dunque lo stesso spettacolo, per quanto possa essere lo stesso uno spettacolo di teatro in generale, del mio teatro in particolare, affidato com'è, sera per sera, al rapporto tra palcoscenico e sala⁵⁷².

Si tratta di un'operazione che risente chiaramente dell'esperienza maturata nel corso del quinquennio intercorso tra il lontano 1976 e la prima ripresa di *L'uomo, la bestia e la virtù* che Cecchi propone nella stagione 1980-'81, in un contesto particolare e certamente significativo come quello della serata di inaugurazione del Teatro Niccolini di Firenze, conquistata sede pressoché stabile del Granteatro. Lo spettacolo risulta più coeso e maturo, i suoi ritmi finalmente calibrati, il Pirandello di Cecchi risente adesso del passaggio attraverso due autori fondamentali nel raggiungimento della maturità d'attore-regista che sono Molière e Pinter. Dal canto suo, il fugace approccio con Machiavelli⁵⁷³, fu determinante per stabilire il tono tagliente della recitazione degli attori nel testo di Pirandello, giocato anch'esso sullo spietato confezionamento di una beffa.

⁵⁶⁹ Donata Righetti, *L'aspirapolvere sopra Pirandello*, cit.

⁵⁷⁰ Roberto De Monticelli, *La maschera che non è nuda*, cit.

⁵⁷¹ *Ibidem*.

⁵⁷² Carlo Cecchi in *L'uomo, la bestia e la virtù*, di L. Pirandello, note di regia, Firenze, Teatro Niccolini, 1980-81.

⁵⁷³ Cecchi mette in scena *La mandragola* nel 1979, per il Teatro Regionale Toscano.

Trait d'union tra l'edizione del debutto e quella della serata del 10 ottobre 1980 è il rumore d'aspirapolvere, utilizzata dalla domestica del Professor Paolino, Confalone/Rosaria, in un ambiente ricoperto dalla polvere degli anni trascorsi. Il ronzio dell'elettrodomestico, primo segnale sonoro di questo spettacolo, ci permette di prendere in considerazione il *coté* rumoristico-musicale non ancora trattato. Lo spettacolo (fatta eccezione per la ripresa video) è privo di musica; ciò rende ogni produzione acustica prodotta dalle azioni degli attori o dagli oggetti maggiormente significativa.

Aspirapolvere e pendolo-metronomo scandiscono il tempo e i ritmi recitativi, questi oggetti di uso comune costituiscono fonti sonore atte a scuotere lo spettatore e a sollecitare il suo sguardo critico su uno spettacolo che non vuole accattivarselo ma tenerlo vigile. «Le varie funzioni assegnate alla musica vengono assolte dalla recitazione: secca, sopra le righe, non mimetica e, per così dire, musicale»⁵⁷⁴. Musicali sono le inflessioni napoleggianti del Paolino di Cecchi, quelle acute del Capitano-Graziosi, quelle calde delle cameriere-Confalone e, se la Signora Fierro/Perella aspira le battute, il Nonò della Benvenuti crea distorsioni quasi elettroniche.

Il *cast* del 1980⁵⁷⁵ presenta numerose sostituzioni: allo zoccolo duro rappresentato dal trio Benvenuto-Cecchi-Confalone, si accostano graditi ritorni di attori del gruppo storico: Paolo Graziosi che interpreta il Capitano, Dario Cantarelli nel doppio ruolo del medico e del farmacista, Toni Bertorelli e Gigio Morra esplosivi monellacci. La Signora Perella è affidata ad Annalisa Fierro.

La riedizione dello spettacolo si pone come momento inaugurale della prima stagione del Niccolini di Firenze, ora co-diretto dallo stesso Cecchi e da Roberto Toni, che nasce come teatro di produzione al quale poter affiancare financo una scuola. Il regista, che aveva frequentato assiduamente il circuito toscano, soprattutto nell'ultimo scorcio degli anni Settanta, fa leva sulla fiducia del Teatro Regionale Toscano e sul favore della critica. Così l'operazione viene salutata da Tian:

Ed ecco che possiamo toccare con mano che in via Ricasoli non si è aperta soltanto una platea in più; ma ha preso vita, non certo per improvvisazione, una particolare formula teatrale, una equazione i cui termini sono il Luogo, il Gruppo, il Programma. Il luogo è un teatro delle dimensioni quasi ideali, il gruppo è quello formato intorno a Carlo Cecchi, uno dei pochi attori-registi dell'ultima generazione capaci di proporre modelli di lavoro che vanno oltre la fiammata di un'invenzione estemporanea, il programma è uno dei pochi cartelloni di questa stagione piatta e falsamente ecumenica, che non siano fatti con forbici e colla, ma disegnati con una strategia che guarda lontano⁵⁷⁶.

⁵⁷⁴ Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»*, cit., p. 111.

⁵⁷⁵ *L'uomo, la bestia e la virtù*, di Luigi Pirandello, Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Regista assistente: Giovanna Franchi, Scene, costumi e maschere: Sergio Tramonti, Luci: Raffaele Perin, Attori e personaggi: Rosanna Benvenuto (*Nonò*), Toni Bertorelli (*Studiante*), Dario Cantarelli (*Dottor Nino Pulejo, Farmacista Totò*), Carlo Cecchi (*Paolino*), Marina Confalone (*Governante, Domestica*), Annalisa Fierro (*Signora Perella*), Paolo Graziosi (*Capitano*), Gigio Morra (*Studiante*), Firenze, Teatro Niccolini, 10 ottobre 1980, (I RIPRESA).

⁵⁷⁶ Renzo Tian, *Stirpe di mostri*, in «Il Messaggero», Firenze, 11 ottobre 1980.

Ed in effetti la strategia della coppia Cecchi-Toni guardava davvero lontano e nonostante il finale fallimento dell'esperienza, prevalentemente per ragioni economiche, il programma, il gruppo e il luogo rimangono stabili per quindici anni: 1980-1995.

Si confronti adesso la felice congiuntura storica di questa riedizione con il clima di forte tensione che aleggiava all'interno del gruppo nel periodo di più incisivo nomadismo nel 1976, e sarà evidente la causa di fondo di un così netto miglioramento della qualità dello spettacolo: la stabilità, la possibilità di portare avanti un lavoro serio in un contesto che ne rispetti le condizioni necessarie. Per prima cosa spariscono dalle recensioni dei critici le accuse di intellettualismo, lentezza, noia: «lo spettacolo sembra aver trovato un ritmo più disteso»⁵⁷⁷, nota ancora Tian. Alcune variazioni interessano poi la costruzione gestuale di Cecchi che introduce nella sua recitazione *tic* nervosi e angoscianti da accostare alle iterazioni verbali e al vasto campionario di gesti simbolici, ideografici e deittici che caratterizzavano il primo Paolino. E poi Paolo Graziosi: atipico uomo di mare dai toni più taglienti che grossolani.

Ma la novità di questa edizione sta anche nella presenza di Paolo Graziosi, che facendo il personaggio che sarebbe il meno "mostro" di tutti, il Capitano, mette al posto della convenzionale collera ruggente e sbraitante un gelo così agro e lucido, da trasformare il personaggio in una delle chiavi di lettura della commedia⁵⁷⁸.

Attore particolarmente affine a un tipo di resa scenica di raggelato straniamento, Graziosi sembra qui autocitare il se stesso di un altro capitano, quello interpretato nel *Woyzeck* di Büchner del 1969 e del 1974⁵⁷⁹, feroce di una violenza che non è quella fisica ma quella dell'intelletto. Il rifiuto nei confronti della moglie, allora, pare adesso non nascere da già soddisfatti appetiti sessuali, ma è un rifiuto psicologico, al limite del rigetto nella scena della Virtù-baldracca.

La Virtù, dal canto suo, trova in Annalisa Fierro una convincente interpretazione (seppure non la migliore) costruita, pare, sull'immagine di una bandieruola mossa dal vento, priva (ma solo di facciata) di qualsivoglia potere decisionale e quindi immune dalle colpe. Scrive Chiaretti: «Annalisa Fierro, sotto una maschera deliziosa, [era] una compuntissima, scervellata, sottomessa, stupida beata Signora Perella: su cui le cose passano e lasciano tracce, sembra, esilissime».

Anche in questo caso il pedale maggiormente calcato è ancora quello dell'interpretazione farsesca mentre la metateatralità è lasciata ai margini (della scena), senza insistere su i suoi meccanismi e senza evidenziarla. Una nota più intima o si direbbe idealista, quasi un pudore biografico nei confronti di una società alla quale si guarda ora con più indulgenza che in passato, è recuperata nel finale. Cecchi/Paolino di spalle, lancia contro lo specchio la sua ultima battuta.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ Si fa riferimento agli spettacoli del Granteatro analizzati nel primo capitolo. Paolo Graziosi interpretava inizialmente la parte del soldato Woyzeck e successivamente quella del Capitano.

Cecchi nel momento di pronunciare la finale arringa di contenuto morale volta le spalle al pubblico, si accascia sul tavolo al centro della sala e fa risaltare ancora di più quella sua voce monocorde, lo strumento impareggiabile di un attore che non scrive la propria storia e l'affida al suono, a qualcosa di indiretto, quasi con pudore⁵⁸⁰.

E viene in mente ancora una volta la *silhouette* di Eduardo (per esempio il suo Peppino di *Sabato, domenica e lunedì* del 1959), anche maestro di lunghe tirate con le spalle alla platea. E d'altra parte le guance scavate nella maschera da due grossi solchi potrebbero far azzardare un'ulteriore citazione eduardiana, questa volta, di tipo figurativo.

L'attore-regista, adesso anche direttore artistico del Niccolini, ripropone lo spettacolo nella stagione successiva, 1981-1982⁵⁸¹; sebbene intercorra così poco tempo tra la versione appena descritta e la successiva (motivo per cui essa non viene differenziata dal precedente allestimento), è possibile parlare di una seconda ripresa, arricchita, da quel potenziale inespresso costituito dall'intuizione metateatrale. Lo spettacolo del 1981 è sotto il segno del metateatro. La scena di Sergio Tramonti, stratificata e multipla, viene adesso sfruttata al suo massimo grado.

Lo spettacolo si asciuga, si assottiglia, mantiene la sua divisione in tre atti ma registicamente è come se il discorso scenico subisse un processo di più incisiva epizzazione sviluppandosi più speditamente intorno a dei quadri, momenti altamente significativi, spesso bloccati in pose (il professore centrale e i due studenti stizziti muso contro muso, i profili del professore e del medico, la virtù-baldracca, l'Annunciazione, l'espressionismo dell'immagine delle tre maschere intorno al tavolo nella scena della cena). La caratteristica che determina la sottolineatura di alcune scene, e non di altre, è il potenziale di teatralità insito in esse (e non a caso si tratta di quelle scene che Pirandello aggiunse *ex novo* nella riscrittura drammatica della sua novella).

In un allestimento così rigorosamente scandito, che procede per quadri, il ritmo non costituisce più un problema; anzi il ticchettio del metronomo muta adesso la propria funzione e si fa indicatore del lento scorrere del tempo in contrasto con le azioni vivacissime degli interpreti.

Così la vicenda si sviluppa per ritmi interni progressivi, inframmezzati da continui incendi che interrompono il corso dell'azione per bloccarla nei momenti di situazione voluti. [...] La rappresentazione di Carlo Cecchi frammenta l'azione fino a residuarne dei momenti di teatralità espansa, sicura, mordente entro le pieghe dell'assurdo quotidiano. Individua delle vere e proprie occasioni, sceniche, dilaganti,

⁵⁸⁰ Antonio D'Orrico, *Dentro l'afrodisiaco la ricetta per sapere come fanno i marinai*, in «L'Unità», Firenze, 12 ottobre 1980.

⁵⁸¹ *L'uomo, la bestia e la virtù*, di Luigi Pirandello, Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Regista assistente: Giovanna Franchi, Scene, costumi e maschere: Sergio Tramonti, Luci: Raffaele Perin, Attori e personaggi: Raffaella Azim (*Signora Perella*), Rosanna Benvenuto (*Nonò*), Toni Bertorelli (*Studiante*), Dario Cantarelli (*Dottor Nino Pulejo, Farmacista Totò*), Carlo Cecchi (*Paolino*), Marina Confalone (*Governante, Domestica*), Paolo Graziosi (*Capitano*), Gigio Morra (*Studiante*), 1981-1982, (II RIPRESA).

da recita a soggetto come quella irresistibile e «di lunga durata» della cena in casa Perella⁵⁸².

Ecco il «Granteatro epico» subito individuato da Franco Quadri al debutto dell'acerba messinscena, ed ecco che la cifra stilistica preponderante diventa la teatralità, l'ostentazione della situazione teatrale. Il *cast* rimane pressoché invariato rispetto a quello dell'anno precedente, assistiamo alla sostituzione di una sola attrice: ad Annalisa Fierro subentra Raffaella Azim, che più delle altre conferirà alla Virtù quella particolare caratura, necessaria al raggiungimento del livello più completo della vita dello spettacolo. Sarà, non a caso, la Azim a interpretare la protagonista nella versione videoregistrata del 1991.

È dunque possibile ora fare alcune considerazioni sulla scena madre di *L'uomo, la bestia e la virtù*: la scena della svestizione-vestizione, la metamorfosi della virtù in baldracca. Immagine icona dell'intero spettacolo, Cecchi, per renderla scenicamente, pare partire dall'auspicio di Pirandello che questa sua commedia acquisisse in scena «faccia da baldracca»⁵⁸³. La farsa tragica allora, per preparare il terreno alla scena madre, terribile, dissacrante e annichilente (la famiglia stessa è dominio dell'immoralità), si fa sempre più torbida, aggressiva, autodistruttiva: «Il clima della vicenda e il tono della recitazione sono d'una cupezza sordida, d'una malvagità nera di continuo attraversata e rischiarata, sinistramente, dai bagliori di una comicità beffarda, che recupera allo scoperto frizzi e lazzi dal secolare repertorio della nostra farsa»⁵⁸⁴.

Sull'alternanza descritta da Davico Bonino, questa volta, tra climi e toni opposti, privi di sfumature, si struttura l'azione scenica della Virtù-baldracca. Strategici tagli testuali, già denunciati, a inizio del secondo atto sono tali da concentrare immediatamente l'azione sulla necessità di “apparecchiare”, così come la tavola, l'immagine della donna-prostituta. La scena suddetta, infatti, se nel testo di Pirandello è la terza del secondo atto, nello spettacolo di Cecchi rappresenta l'acme di un movimento strutturato attraverso una *climax* di tensione crescente, caricato a molla, si direbbe, durante la sequenza del dialogo tra la donna e l'amante, che apre il secondo atto, continuamente interrotta dall'ingresso imprevisto della cameriera Grazia, gioiello grottesco e antinaturalistico di Marina Confalone, dai movimenti invecchiati, trabalanti ma aggressivi.

Nei fatti, annullata la divisione per scene, l'azione procede per momenti significativi secondo un processo di aumento della carica drammatica che improvvisamente viene a mancare, dopo la vestizione, quando la Azim/Virtù, bambola sgonfiata, si accascia cristologicamente tra le braccia di Cecchi/Paolino: l'erotismo in questo caso sembra risolversi in parodia “pornografica”: «la stigmatizzazione di questo *milieu* involutivo [...] tracima semplicemente nelle secche di una contemplazione compia-

⁵⁸² Giuseppe Liotta, *L'uomo, la bestia e la virtù*, in «Stilb», anno I, n.1, gennaio-febbraio, 1981.

⁵⁸³ Lettera di Pirandello a Gandusio del 22 febbraio 1919, riportata da Alessandro d'Amico, cit., p. 289.

⁵⁸⁴ Guido Davico Bonino, *Tragedia e beffa della borghesia degradata in Pirandello con il grande Carlo Cecchi*, cit.

ciuta e disadorna del cadavere imbellettato»⁵⁸⁵. L'intera azione pare strutturarsi su di un preciso schema iconografico di tipo dissacratorio, veicolato attraverso l'accostamento di fondo della virtuosa Perella con convenzionali raffigurazioni mariane o cristologiche. In ordine riscontriamo: la Crocifissione, la Pietà, la Deposizione (immagine di commiato della fine del secondo atto, dopo la disastrosa cena, si aggiungerà al novero l'icona dell'Annunciazione).

Il cortocircuito tra tragedia e commedia è tenuto vivo dal particolare assetto recitativo di Carlo Cecchi e Raffaella Azim; è l'interprete della Virtù a intercettare ora la nostra attenzione in quanto, solo a contatto con una cifra recitativa affine alla propria, Cecchi riesce a raggiungere in questa scena il risultato inseguito per anni. La Virtù della Azim, «burattinesca e straziata»⁵⁸⁶, convince tutti: «assume stupori da virtuosa e aspirante donna perduta che strappano risate senza la minima difficoltà»⁵⁸⁷; nella sua preoccupazione di celare il misfatto è tanto scopertamente ipocrita da risultare immediatamente comica. Senza neppure fare grossi sforzi intellettuali o fisici, sarà l'unica ad avere soddisfazione dai tragici avvenimenti:

Raffaella Azim dona alla Signora Perella un finissimo ornato parodistico e sequenze perfette di toni, sprofondando anche in un delizioso quanto amaro, imbambolamento, da cui emerge con la placida e banale soddisfazione di una notte regolamentare (?): ma lei, la Virtù, ha mai cercato altro?⁵⁸⁸

La scena si apre con Cecchi/Paolino contrariato con l'amante per non avere assolto il compito di rendersi provocante attraverso un trucco e un abbigliamento adeguati all'impresa: stuzzicare i sensi rozzi e grossolani del marito. La scena cardine comincia dunque con una pervicace opera di convincimento di Paolino affinché la donna si lasci da lui confezionare in modo consona. Nel loro dialogo la falsa morale e il tono da vittima sacrificale stridono scopertamente in riferimento ai fatti; la Signora Perella è la donna amata da Paolino il quale l'aiuta a prostituirsi, anche con un certo *voyeuristico* compiacimento, inoltre è già una madre e per lo più è momentaneamente incinta.

Si è più volte sottolineato il fatto che questa scena diventi icona dell'intero spettacolo: il fermo-immagine in questione è allora costituito dalla Virtù che dà le spalle al pubblico. In un'azione carica di violenza espressiva tangibile tra i due attori, l'attrice spinta dall'avanzare del compagno, indietreggia verso uno sgabello sul quale si siede, allarga le braccia in un gesto ampio e simbolico che allude alla crocifissione, e contemporaneamente, con voce priva di fiato, sussurra la battuta: «Oh Dio, fai di me quello che vuoi»⁵⁸⁹. Paolino frontale alla donna e alla platea, allora, la

⁵⁸⁵ Dario Tomasello, *Pirandello e Eduardo. Una questione "familiare" nella drammaturgia italiana*, Roma, Carocci, 2014, p. 36.

⁵⁸⁶ Guido Davico Bonino, *Tragedia e beffa della borghesia degradata in Pirandello con il grande Carlo Cecchi*, cit.

⁵⁸⁷ Piero Perona, *Pirandello come farsa nella regia di Cecchi*, in «Stampa Sera», Torino, 17 febbraio 1982.

⁵⁸⁸ Odoardo Bertani, *Tre maschere nude e odore di muffa*, in «Avvenire», Milano, 10 gennaio 1982.

⁵⁸⁹ Luigi Pirandello, *L'uomo, la bestia e la virtù*, in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, cit., p. 354.

spoglia con una certa violenza di modi e la trucca con grossi pennelli, mentre dolcemente procede con l'elogio delle sue qualità morali e sottolinea il peso del sacrificio che entrambi stanno per compiere.

Cecchi disarticola il nesso parola-azione: ad un eloquio dolce fa corrispondere una gestualità violenta. Confeziona così un esempio perfetto di straniamento piegato verso il grottesco⁵⁹⁰. Franca Angelini, a proposito della vestizione della seconda ripresa, scrive:

Il viso e il corpo della virtuosa Signora Perella vengono aggrediti, lacerati, deformati dal suo amante; quando la donna, voltandosi, si mostra al pubblico, è l'immagine grottesca della seduzione femminile, una «orrida mignotta» (Cecchi), che ora appare al posto della virtù. I gesti violenti e profanatori del professore durante la metamorfosi sembrano contraddire le sue parole; mentre invece rivelano l'ambiguità di quelle parole e la verità di quel rapporto⁵⁹¹.

L'ambiguità innesca allora il procedimento opposto al mascheramento, la verità del rapporto che la violenza di questa scena esprime è lo squallore nascosto sotto la camicetta accollata della Signora Perella; si tratta dello smascheramento delle vere motivazioni nascoste dietro tanti buoni propositi: adulterio, scarsa cura dei figli, assenza di mariti e padri.

L'illuminazione, dal canto suo, concorre ad acuire la funzione di smascheramento verso cui propende la costruzione scenica. In generale l'illuminazione dello spettacolo appare anch'essa di marca straniante: «quelle luci fredde sembrano per pochi inafferrabili istanti bloccare la scena e quasi raggellarla»⁵⁹² scrive Liotta. Nella scena di riferimento un riflettore a vista, infatti, indirizza sulla coppia un fascio di luce, che evidenzia i personaggi nel buio della scena. Isolati i personaggi nel fascio di luce, la loro azione risulta potenziata. Il dettaglio del riflettore, che fa parte della lettura basata sul concetto di teatralità, è suggerita al regista da un'indicazione dello stesso Pirandello:

Quanto alla luce, anche il riflettore a vista, mostrato come attrezzo, deriva indirettamente da una notazione didascalica del testo scritto: alla fine del secondo atto, dopo il *tableau* dell'Angelo annunziatore, si legge: «S'udrà friggere il riflettore che manda il raggio di luna»⁵⁹³.

Il riflettore e la luce direzionata rimandano inoltre al numero d'avanspettacolo, al numero comico, alla teatralità ostentata di questo Pirandello restituito all'Avanguardia. L'edizione del 1981-'82 risulta quindi, grazie anche all'apporto della Azim, uno spettacolo maturo e completo. *L'uomo, la bestia, e la virtù* "per" il Granteatro nella sua veste più bella.

⁵⁹⁰ Si era fatto riferimento al taglio delle battute di Paolino durante questa scena, nella videoregistrazione, infatti, Cecchi opererà per il silenzio del suo protagonista.

⁵⁹¹ Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»*, cit., p. 113.

⁵⁹² Giuseppe Liotta, *L'uomo, la bestia e la virtù*, cit.

⁵⁹³ Ivi, p. 115.

La messinscena verrà ulteriormente ripresa nella stagione 1987-'88⁵⁹⁴, probabilmente per il sicuro successo di pubblico che garantiva, tuttavia, si tratta di una riproposizione non particolarmente interessante, ancora apprezzata della critica ma che non apporta ulteriori suggestioni all'edizione di cui si è appena parlato. Il *cast* cambia ulteriormente, e anche nel corso della *tournee* si assiste a costanti sostituzioni di attori. La terza ripresa costituisce dunque una parentesi, virata al *divertissement*, che prelude alla registrazione video del 1991. Così la descrive Lucchesini – anche se appare riduttivo il giudizio relativo alla farsa tragica risolta totalmente nel comico da varietà, seppure si affievolisce la carica contestativa, certi pigli mordenti e “crudeli” persistono – :

A quasi dodici anni di distanza, Cecchi ha recuperato il suo spettacolo che funziona ancora egregiamente, pur avendo perduto col tempo l'originaria carica eversiva. La satira sociale ormai si esercita con armi ben più affilate delle maschere e dei personaggi emblematici di Pirandello. *L'uomo, la bestia e la virtù* diventa realmente una farsa tragica, in cui le problematiche sfumano nell'iperbole comica da teatro di varietà, facendo perfino il verso alle viete scenette televisive⁵⁹⁵.

5. *L'uomo, la bestia e la virtù* : l'adattamento televisivo di Carlo Cecchi

Durante la *tournee* del 1982 di *L'uomo, la bestia e la virtù*, un accorto, anonimo, critico torinese di «l'Unità» dedica a Cecchi una descrizione molto positiva, augurandosi, in modo lungimirante, che l'attore lasci traccia filmata della sua prestazione scenica:

Magnifico attore Carlo Cecchi. Il suo viscido Paolino (l'uomo) è roba da manuale. Fermo lì! Ti filmo e ti consegno ai posteri. Speriamo l'abbia fatto. Attore post-eduardiano (nel senso di «col senno di poi»), dimostra «epicamente» il suo personaggio, con una recitazione gestualmente minuziosa (si guardi al gioco delle mani, delle dita, pollice e indice in particolare, quando le appoggia lievemente ai fianchi), e con una dizione apparentemente distratta, sfiorata da cadenze ora napoletane, ora toscaneggianti⁵⁹⁶.

⁵⁹⁴ *L'uomo, la bestia e la virtù*, di Luigi Pirandello, Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Scene, costumi e maschere: Sergio Tramonti, Attori e personaggi: Toni Bertorelli (*Capitano*), Anna Bonaiuto (*Signora Perella* - poi Annalisa Foà), Carlo Cecchi (*Paolino*), Marina Confalone (*Governante, Domestica* - poi Augusta Gori), Nathalie Guetta (*Nonò*), Francesco Origo (*Studente*), Giacomo Piperno (*Dottor Nino Pulejo, Farmacista Totò* - poi Elia Schilton), Italo Spinelli (*Studente*), (III RIPRESA), 1987.

⁵⁹⁵ Paolo Lucchesini, *Che tragica farsa*, cit.

⁵⁹⁶ Anonimo, *All'Adua: "L'uomo, la bestia e la virtù" del Granteatro di Cecchi*, in «l'Unità», Torino, 20 febbraio 1982.

Nel 1991 il *format* Rai Palcoscenico '91 chiede a Carlo Cecchi di registrare *L'uomo la bestia e la virtù*. La prima messa in onda della videoregistrazione⁵⁹⁷ dello spettacolo è datata lunedì 28 ottobre 1991, ore 21.30, il canale è Rai due. Ne seguirà una versione in DVD prodotta su licenza RAI Trade e distribuita come edizione speciale per la collana del «Corriere della Sera»: “A teatro con Pirandello. Tutti i capolavori in DVD”.

La versione video propone un prodotto profondamente diverso rispetto allo spettacolo teatrale. L'operazione registica di secondo grado, ribadita dall'adattamento televisivo dello stesso Cecchi, apporta al corpo dell'opera ulteriori e molto evidenti variazioni. Cecchi può, e lo fa, sfruttare un mezzo che offre molteplici e diverse possibilità di incidere sullo spettacolo. Il risultato è una nuova versione di *L'uomo, la bestia e la virtù*: il *cast* subisce modifiche, i costumi sono diversi, la scenografia è ripensata – non solo nelle inquadrature ma nella sua struttura fisica e spaziale –, le maschere lasciano il posto a un trucco esagerato fatto di elementi posticci, ma soprattutto cambia la linea interpretativa di base che abbandona quasi completamente quel risvolto metateatrale, che lo spazio scenico, a teatro, sottolineava con tanta efficacia. Si denuncia inoltre l'introduzione di musiche di scena: di commento e di contrasto.

La regia televisiva di Cecchi non è affatto discreta, essa, al contrario, sfrutta i movimenti di macchina, gioca con i primi piani, vivacizza il dialogo preponderante con la tecnica del campo e controcampo. La scena diventa un *box-set*.

La versione che domani sera presenta «Palcoscenico '91», in onda su Raidue alle 21.30, è quella interpretata e diretta da Carlo Cecchi, che per l'occasione ha curato anche l'adattamento e la regia televisiva dello spettacolo, utilizzando appieno le risorse e la tecnica televisiva per arricchire l'apologo in tre atti pirandelliano con grande dispiego di invenzioni comiche⁵⁹⁸.

Di certo, seguendo l'influenza del maestro Eduardo, molto interessato alla questione tecnica della regia televisiva⁵⁹⁹, Cecchi, come sempre mosso da vivace curiosità, sarà stato stimolato dal nuovo progetto, pur dichiarando – intervistato sulla questione proprio nel momento dell'entrata nello “studio due” della Rai di Torino per le registrazioni –, di non essere affatto incuriosito dal mezzo TV e di essere anzi irrita-

⁵⁹⁷ RAI-RADIO TELEVISIONE ITALIANA, Una produzione Il Granteatro e Teatro Niccolini di Firenze, *L'uomo, la bestia e la virtù*, di Luigi Pirandello, Adattamento televisivo: Carlo Cecchi, Attori e personaggi: Raffaella Azim (*La Signora Perella*), Carlo Cecchi (*Paolino*), Marina Confalone (*Cameriera*), Roberto D'Amico (*Giglio, studente*), Girolamo Dell'Omo (*Marinaio*), Nathalie Guetta (*Nonò*), Gianfelice Imparato (*Totò il farmacista*), Claudio Lizza (*Belli, studente*) Carlo Monni (*Il Capitano*), Aldo Sassi (*Dottor Nino Pulejo*), Scene e maschere: Sergio Tramonti, Costumi: Stefania Benelli, Direttore della fotografia: Mario Cremonino, Produttore esecutivo: Roberto Toni, Collaborazione alla regia televisiva: Sergio Ariotti, Regia teatrale e televisiva: Carlo Cecchi anno di produzione 1991, lunedì 21 ottobre 1991, RAI DUE ore 21.30.

⁵⁹⁸ Stefania Chinzari, *Lui, lei e l'amante, tre maschere per Pirandello*, in «L'Unità», Roma, 27 ottobre 1991.

⁵⁹⁹ Per un quadro più dettagliato dei rapporti tra Eduardo e il mezzo televisivo si rimanda a Anna Brasotti, *L'originalità di Eduardo De Filippo fra teatro e televisione (1955-81). E il caso De Pretore*, in A.a., V.v., *Teatro e media*, a cura di Anna Barsotti e Carlo Titomanlio, Ghezzeno (PI), Felici Editore, 2012.

to dal fatto di dover eseguire un Pirandello, anziché uno Shakespeare. Eppure troppi indizi smentiscono le sue dichiarazioni. Gli indizi di un lavoro accurato e ispirato vanno appunto ricercati in tutte le nuove trovate di cui tenteremo di dar nota: l'analisi della videoregistrazione terrà dunque conto di queste differenze, denunciandole.

Al contempo ci si soffermerà su quelle scene cardine dello spettacolo a cui lo stesso Pirandello – nella trasposizione dalla novella al testo teatrale e, successivamente, durante l'adattamento testuale per la prima assoluta del testo ad opera della compagnia di Gandusio –, aveva dato particolare valore. Se anche in sede di analisi verrà mantenuta la divisione della *pièce* in tre atti – le cui didascalie introduttive danno il titolo ai singoli paragrafi –, la suddivisione dell'azione risulta ancora una volta muoversi epicamente per quadri staccati.

L'andamento da *vaudeville*, composto dalla giustapposizione di numeri e siparietti, seppure mascherato da una narrazione apparentemente più fluida nella videoregistrazione, cionondimeno rimane scheletro portante. I quadri scelti come *exempla* per sottolineare le differenze tra la regia teatrale e quella televisiva, e per inquadrare l'evoluzione dell'attuale versione dell'opera di Pirandello, sono: “lezione privata agli studenti”, “dialogo tra Paolino e il dottore”, “vestizione della Virtù”, “cena in casa Perella”, “invettiva di Grazia”, “Esposizione”.

L'uomo, la bestia e la virtù, in questa sua nuova versione, ha una durata di novanta minuti; il video scorre veloce, segno che il regista ha lavorato con occhio da video-osservatore, sfruttando a pieno il gioco della macchina da presa. Lo spazio d'improvvisazione è eliminato. Prima macroscopica differenza tra le due regie dello spettacolo è riscontrabile a livello di impostazione della cornice narrativa: la videoregistrazione comincia brechtianamente con la didascalia d'apertura d'atto (così sarà anche per il secondo e il terzo): testo in bianco su sfondo nero, un “cartello”.

Per quando riguarda le inquadrature esse sono tutt'altro che neutre: in una scala in cui il massimo grado di neutralità è rappresentato da una camera fissa che inquadra l'intera scena, il lavoro di ripresa su questo spettacolo acquisisce incisività significativa: l'aspetto metateatrale della regia dello spettacolo teatrale viene quasi del tutto eliminato in quanto lo spazio doppio sul quale si strutturava è ridotto a piccole porzioni di ambiente interno. Il punto di vista è distorto e sempre tendente a chiudere e schiacciare i personaggi verso angoli e pareti di fondo. Sparisce dunque l'intercapedine laterale, secondo spazio che circondava l'ambiente scenico, e forse a ragione dato che il mezzo è completamente diverso. Anche la parete a specchio, che tanto aveva accattivato la critica del 1976, viene eliminata.

E veniamo agli attori. Interpreti della regia televisiva sono: Raffaella Azim,, Carlo Cecchi, Marina Confalone e Carlo Monni, i quali mantengono i ruoli delle riprese teatrali; Aldo Sassi tiene per sé il personaggio del Dottor Nino Pulejo, mentre il fratello farmacista Totò è ora assegnato al giovane Gianfelice Imparato. Altrettanto giovani inserimenti sono costituiti dai due attori che interpretano gli studenti, Roberto D'Amico e Claudio Lizza, da Girolamo Dell'Omo, il Marinaio e infine da Nathalie Guetta nei panni di Nonò.

Scene e maschere, quest'ultime in accezione completamente rivisitata, sono di Sergio Tramonti, mentre i costumi sono firmati questa volta da Stefania Benelli. Questi ultimi perdono l'eccessiva rigidità espressionistica e giocano sui contrasti di

colore, quasi tristi quelli scuri-grigi di medico, dottore, professore, cameriere, composti invece da un'accozzaglia di vivaci tinte i cambi d'abito della Signora Perella, a significare ancora metaforicamente ostentazione e cattivo gusto borghese; tende invece alla purezza del bianco il costume del dispettoso Nonò. I grossi bottoni dorati della giacca del Capitano rimandano alla moda marinaresca e ne fanno al contempo risaltare il busto appesantito. I costumi non sono più funzionali a ingabbiare i personaggi, in quanto i movimenti degli attori sono contenuti ora dalle strette inquadrature decise dal regista.

La modifica maggiormente evidente è relativa alle maschere: le maschere scure, in cuoio, motivo di violente critiche, salvo poi riscoprirsi chiave filologicamente più corretta della resa scenica dell'apologo di Pirandello, vengono, dopo dodici anni di utilizzo, messe da parte in favore di un mascheramento di tipo diverso. A deformare in senso grottesco, tendente sempre allo zoomorfismo, il volto degli attori sono elementi posticci di gomma (nasi, escrescenze, cicatrici da vaiolo, grosse guance) che, appiccicati e sovrapposti, offrono un risultato in bilico tra il trucco e la maschera. La deformazione acquisisce così un aspetto maggiormente ambiguo; l'elemento di alterazione, non immediatamente evidente – come invece nel caso delle maschere – mantiene i tratti dei volti più vicini all'umano e per questo li rende più inquietanti. I personaggi della versione televisiva non sono mostri, sono mostruosi.

5.1. In una città di mare, non importa quale. Mattino.

La prima immagine offerta al fruitore – in questo primo atto ci troviamo nello studio di Paolino/Cecchi con la cameriera Rosaria/Confalone alle prese col fastidioso farmacista/Sassi – è inquadrata attraverso un punto di vista ravvicinato e distorto, quasi da grand'angolo inverso che accenna una fuga verso l'angolo in fondo a sinistra. Tale posizione di macchina sarà quella più utilizzata anche nel corso dello spettacolo. Di questo primo atto verranno presi in esame due quadri: "lezione privata agli studenti" (I,3-4,) che comprende anche la prima apparizione della Signora Perella "boccheggiante" (I,5), e il quadro conclusivo, "dialogo tra Paolino e il dottore" (I,7).

Liberato lo studio dall'intrusione del farmacista scroccone, un rumore torna a disturbare il risveglio di Paolino/Cecchi; bussando risolutamente alla porta i due studenti, Belli/Lizza e Giglio/D'Amico, ai quali il professore impartisce ripetizioni di storia e latino, si annunciano all'unisono: «Permesso, signor Professore?»⁶⁰⁰. L'inquadratura, concentrata sul professore alla scrivania – Cecchi in abito grigio gessato, colletto bianco evidente e cravattino, mostra in viso i segni della deformazione che si concentrano sulla fronte, evidenziandone la venatura, e sul naso, rendendo il suo viso spigoloso –, si allarga e assistiamo all'ingresso dalla comune dei

⁶⁰⁰ Luigi Pirandello, *L'uomo, la bestia e la virtù*, cit., p. 307.

due studenti: due personaggi fuggiti dal paese dei balocchi collodiano con risvolti di espressionismo nero.

Calzettoni a righe a vista sotto i pantaloni corti, sciarpe sul rosso e l'azzurro, un maglioncino verde e uno *beige*, capelli ricci e arruffati, libri in mano e grossi giacchetti, in loro la goffaggine viene amplificata, il viso è alterato da grossi nasi che li rendono simili a scimmioni, la loro dizione è meccanica e dall'unisono iniziale si struttura sull'esatta iterazione delle battute che, prima pronunciate da uno, vengono subito ripetute dall'altro.

Gli allievi prendono posto intorno alla scrivania. Paolino/Cecchi al centro, frontale alla telecamera, i due studenti di profilo. Dietro di loro una polverosa libreria stracolma di libri, altre librerie occupano le pareti laterali, sulla destra si intravede un *canapé* con due poltroncine. Cecchi dunque domina la scena e può dare avvio al numero d'avanspettacolo: esordisce con un'invocazione al cielo. Alza il braccio destro verso l'alto nel gesto cinetografico, quanto sintomatico, di preghiera e insofferenza diretto a Dio. Lo sguardo è rivolto verso il cielo. Le sue pose sono burattinesche, innaturali, scomode come l'appoggiare la mano destra sulla scrivania mantenendo il gomito in alto.

Comincia l'interrogazione dei due studenti, sempre introdotta da un perentorio deittico di Cecchi che punta contro di loro l'indice della mano destra; i ragazzi completeranno ogni battuta con il *leitmotiv* «signor Professore». La prima domanda, metateatralmente, riguarda la traduzione del termine commediante in greco, gli studenti sono ovviamente impreparati. In risposta alla scusa del non ricordare, Paolino/Cecchi accompagna la sua ironica battuta con un doppio gesto che allude al tempo passato: l'indice, ruotando su se stesso, come per riavvolgere, pare alludere al tempo passato e la testa ruota impercettibilmente con esso. Le mani di Paolino/Cecchi, ora indicanti ora appoggiate, creano un accompagnamento costante del discorso, l'indice è il punto focale sul quale si costituisce il movimento dell'intera partitura. Anche quando Paolino si alza, proferendo la sua tirata moralistica sull'attore e sull'uomo che finge, sull'uomo che diventa ipocritamente attore per adempiere alle convenzioni sociali, quell'indice, muovendosi "a bacchetta", sosterrà il ritmo del parlato.

La resa antinaturalistica della sua cifra stilistica è data dalla dizione dell'attore che sembra non proferire le battute ma citare qualcosa di imparato a "menadito". Dal greco si passa dunque alla storia, attraverso la battuta reiterata di Paolino/Cecchi che chiude la scena terza: «Basta v'ho detto! – Chiusa la digressione. Questa civiltà, figlioli miei, questa civiltà mi sta finendo lo stomaco! – Chiusa, chiusa la digressione. – Storia. – A lei Giglio»⁶⁰¹. L'ultima intimazione di chiusura è suggellata da un gesto ideografico della mano destra dell'attore, indice e pollice uniti, movimento prima dal basso verso l'alto, poi in avanti con la mano aperta ad avviare il nuovo discorso.

Interrompe però l'azione l'ingresso inaspettato della domestica Rosaria/Confalone. Marina Confalone, resa quasi stregonessa dal posticcio naso adunco con escrescenze evidenti, pelle del viso cadente che evidenzia il solco dei bulbi oculari, accompagna la parola con una gestualità breve; in piedi, le mani sono appoggia-

⁶⁰¹ Ivi, p. 310.

te sul ventre e anche quando le porta all'altezza della bocca non si allontanano dalla superficie del corpo. Ma ciò che più cattura l'attenzione nella sua *performance* è la mimica, espressiva quanto discreta, fatta di arricciamenti della bocca, con il rigonfiamento evidente della lingua che passa sui denti, e amplificatissimi movimenti degli occhi tipici del personaggio che la sa lunga.

Rosaria/Confalone viene ad annunciare la visita inaspettata di un'ospite di cui non ricorda il nome; l'incertezza offre lo spunto per un gioco di parole paralinguistico, strutturato sulla ripetizione alternata delle prime lettere del nome della Signora "in attesa": «Pe... pe... pepe... per...». La cantilena si chiude con un suono paralinguistico emesso da Paolino/Cecchi a mostrare stupore, viene fuori così un verso simile a quello di un gatto quando si rizza all'improvviso. Il rimando al gatto è ribadito dal movimento della mano sinistra, le cui falangi si tendono di scatto. Reazione di un antinaturalismo esemplare che risolve attraverso costruito zoomorfismo uno stupore che si vorrebbe improvviso.

La fermezza del professore vacilla. Ad attendere è la signora Perella, madre di un suo studente, il bambino Nonò, ma, in quanto anche sua amante, ospite sconveniente. Comincia una sequenza di gesti convulsi tutti dominati dal ritmo del pollice e indice che a tratti sistema il bottone superiore della giacca e a momenti ritma l'assegnazione del compito agli studenti. Con prontezza da comico d'avanspettacolo, Cecchi-Pulcinella, che continua a strizzare l'occhio all'universo farsesco attraverso i meccanismi comici che adotta, ha già ideato il suo piano d'azione: chiuderà gli allievi in uno sgabuzzino con la scusa di una versione da tradurre. L'aggressività dei due personaggi collodiani esplose allora all'unisono in una protesta di violenta carica espressionistica. L'aggressività è solo verbale e cozza con l'assoluto immobilismo dei due attori. E quando si rassegnano all'ingiusta incombenza eccoli avvicinarsi, ancora come animali sospettosi e famelici, alle mani del Professore che segna sul libro il tratto da tradurre nel buio di uno stretto camerino.

Chiusa la porta dello stanzino suddetto può cominciare la scena quinta. Al tram busto segue un silenzio profondo che sottolinea i passi incerti del Professor Paolino, il quale si accinge ad aprire l'uscio all'improvvisata dell'amante: è subito evidente che per questo quadro gli attori scelgono di adottare linguaggio della sceneggiata. Perella/Azim, pallidissima sotto una veletta verde che confonde il finto naso sottile e allungato verso l'alto, trascina per mano il pupazzetto Nonò/Guetta, momentaneamente muto, con un vestituccio chiaro a quadretti e cappellino in *pendant*. La giovane attrice nei panni del monello ha il viso deformato da un naso simile ad una patata e protesi a rimpinguare le guance. Comincia un melodrammatico gioco di sguardi tra i due adulti, Perella/Azim è ottocentesca nel suo mostrarsi caricaturalmente svenata, preoccupata, affranta, accarezza languidamente la pelliccia verde, come velo e cappello, che porta sulle spalle; Paolino/Cecchi, rivolgendosi al piccolo Nonò, gli fa scoprire la sua dizione nasale e petulante.

La coppia si sposta verso il *canapè*, dove si accomoda per svelare finalmente il segreto che condivide: la temuta gravidanza della donna è ora fatto certo. A parlare è solo l'uomo, la Virtù, per ora muta, si esprime attraverso gesti espressivi ed enfatici, e la sua mimica, per lo più caratterizzata dalla preponderanza del «viso mobile» che ne racconta lo stato d'animo, non cede al naturalismo, interponendo rapidi momenti di registro parodico. I larghi movimenti del capo assecondano il discorso

dell'amante. Indicato dal petulante bambino, proprio il capo della donna cattura l'attenzione di tutti mentre trascina il corpo, avanti e indietro, in un movimento che si vorrebbe involontario, e che attraverso la bocca che si apre e chiude, assecondando i ritmi di un conato, l'apparenta a un pesce a cui manca l'acqua. Non vi sono dubbi: è il segnale per lei distintivo della gravidanza.

La Virtù scappa al movimento dell'amante che le va in soccorso e il bambino Nonò dietro di loro, dando luogo ad un micro inseguimento che la telecamera segue. La Virtù tace e il Professore e il bambino si impegnano in menzognere diagnosi: sbadigli, debolezza di stomaco. L'ingenuità con cui il ragazzino racconta i fatti privati di casa stimola la madre a rompere il suo silenzio: in posizione precaria, col fianco appoggiato a un mobile che la regge, esprime la sua preoccupazione con un tono sfiatato, strozzato, si direbbe nostalgico. Accanto a lei Paolino è schiacciato tra madre e figlio, tra i quali alterna la sua attenzione. Al colpetto di gomito di Perella/Azim corrisponde un'ulteriore confessione, cui segue il rimprovero a Nonò, fino alla temuta scoperta dell'arrivo, quello stesso giorno, del Capitano Perella, padre del bambino, marito della signora, di ritorno da un viaggio in mare. La comicità della situazione nasce dall'imbarazzo trattenuto dei due adulti a contatto con la sincerità diabolica del bambino. I giochi di sguardi tra i primi due, inoltre, contraddicono la tragicità del contesto.

La prima cosa da fare è comprare il silenzio del burattinesco ragazzino e il Professore ci prova con il dono di un libro, di cui Nonò compita il titolo, facendolo il parlato con un ronzio da zanzara (il libro parla di insetti), prodotto rendendo aspre tutte le "esse" pronunciate e accompagnato da un tintinnio del capo. Il silenzio del bimbo dura un attimo. Questa volta a disturbare sono gli studenti ancora nel camerino, che chiedono qualcosa per illuminare l'ambiente: è chiaro che l'interruzione è funzionale a creare maggiore tensione scenica. Gli studenti saranno da questo momento causa di continui disturbi.

Chiusi sotto chiave i due "animali", Paolino torna a persuadere Nonò; la telecamera adesso si sposta sul lato corto della scena e inquadra di lato i due attori. Perella/Azim siede adesso alle spalle di Paolino, sul *canapè*, in modo tale che un secondo attacco di conato, intercettato per primo dal bambino, sorprenda il Professore rendendo inutile il tentativo di nascondere le apparenze. La donna, seduta, porta avanti il busto con ritmi sincopati, aprendo e chiudendo la bocca con la stessa frequenza. Il movimento cessa appena bambino e amante distolgono lo sguardo; un altro meccanismo farsesco.

L'ultima micro-sequenza, impegnato il bimbo nella lettura di un libro, si concentra, insieme alla telecamera, sul disperato dialogo della coppia. Seduti spalla contro spalla sul *canapè*, i due attori si guardano solo raramente, il tono drammatico è smorzato dai giochi di parole di Paolino/Cecchi, quando, per esempio, all'enfatico «Sono perduta» della Azim, risponde: «No no, che dici?», ma, congiungendo le due negazioni, evoca il nome del ragazzino. Le mani di entrambi sono appoggiate sulle gambe e a volte accompagnano il discorso con gesti paralleli. La Virtù teme il pronto riconoscimento di quel segno da parte del marito, in quanto indizio della prima gravidanza. Gli sguardi di entrambi sono persi nel vuoto e la mano destra di Cecchi è bloccata in un deittico con l'indice rivolto a Nonò.

La quiete dura pochi secondi, subito una nuova sequenza d'azioni, orbitanti intorno al ventre della donna, vivacizza la scena: la Signora Perella porta una mano alla bocca dello stomaco, subito si scatena un nuovo conato; il bambino si inserisce nell'azione richiamando l'attenzione della madre e ponendole violentemente il libro sul ventre, da sotto il libro si alza il braccio di Paolino che afferra quello del bimbo e lo trascina via.

Nuovo trambusto, nuova interruzione da parte degli studenti: questa volta è questione tecnica, bisogna sciogliere il diverbio dei due a proposito della traduzione: la farsa risolve la contesa in un esilarante siparietto, che accompagna la scena verso al sua conclusione, smorzandone la tensione. Si tratta della *gag* costruita sul «teatralissimo “non solo, ma anche” scattato dopo aver chiuso nello sgabuzzino i due inopportuni allievi, un costruito latino che manzonianamente Pirandello segnala e Cecchi straordinariamente coglie e tira fuori»⁶⁰². Nella *bagarre* tra i due somari a ricoprirsì di gloria è il saputello Nonò/Guetta che balza sull'attenti ed espone, con fare da soldatino e scandendo le parole, la risposta corretta.

Richiusi gli studenti nel loro cantuccio si ricostituisce il clima per un serio dialogo con l'amante che, intanto, coperta dal velo verde, ha osservato l'azione della sua postazione; Paolino/Cecchi la raggiunge: le battute finali sono accompagnate da una gestualità raggelata, le mani aderiscono in un lento movimento alle gambe dell'attore, indice e pollice si uniscono ritmicamente a scandire il numero delle precauzioni da adottare in attesa dell'arrivo del marito. E mentre gli occhi dell'attore sono fissi sul volto della Virtù, la mano destra, ora poggiata sulle gambe, tradisce sintomaticamente il nervosismo di Paolino che tamburella con le dita e strofina la stoffa del pantalone con un movimento orizzontale. Serpeggia la risoluzione amara di far giacere legittimamente l'amante col proprio marito e intanto il clima si surriscalda, cresce l'attrazione tra le due ambigue figure, i loro nasi posticci quasi si sfiorano, ma la loro intimità viene disturbata.

Rosaria interrompe l'azione per recuperare la chiave da dare al dottore, non perdendo l'occasione di lanciare evidenziate occhiate alla coppia di adulteri. Il dottore diventa in un lampo improvvisa speranza per il futuro del loro legame, l'eccitazione cresce insieme al terrore, Paolino strattona violentemente la Virtù, macchietta della donna perduta, e intanto l'ha di nuovo a portata di naso in quella stretta di commiato, come per darsi coraggio fino all'incontro di quella stessa sera. Usciti di scena madre e figlio, ecco che Paolino si sporge nel buio dell'uscio e ne tira fuori il dottore Nino Pulejo.

L'azione del secondo quadro, tra quelli scelti per l'analisi della videoregistrazione, prende le mosse dall'ingresso del Dottor Pulejo, interpretato da Aldo Sassi che dona al suo personaggio una leggera cadenza bolognese. Anche lui ha il viso alterato da protesi guanciali, porta occhiali da vista tondi e il cappello in testa. È chiuso in un lungo impermeabile scuro ed è reticente nei confronti dell'amico: il primo scambio di battute – il lungo preambolo – avviene in piedi: la telecamera si posiziona alle spalle dei due attori. Pulejo/Sassi è di tre quarti, Paolino/Cecchi, di spalle, scopre leggermente il profilo appuntito. La sua mano sinistra è in tasca, quella destra

⁶⁰² Giuseppe Liotta, *L'uomo, la bestia e la virtù*, cit.

fa capolino nello spazio tra le due figure ed è impegnata in una coreografia gestuale che chiarisce l'allusivo discorso verbale; è come se il linguaggio gestuale traducesse il senso vero del discorso verbale pudicamente trattenuto.

Quest'ultimo è tutto giocato infatti sul meccanismo del fraintendimento. Si ha l'impressione che i due non parlino delle stesse cose. A scanso di equivoci l'amico decide di ascoltare con attenzione Paolino e i due prendono posto sulle poltroncine davanti al *canapè* del primo quadro. L'inquadratura tenderà per tutta la scena ad offrire un punto di vista insolito, faticoso, come da dialogo spiato. Per esempio, adesso, si assiste alla scena da lontano e gli attori sono di profilo, uno di fronte all'altro. Cecchi siede in evidente posizione precaria sul bordo estremo della sedia e riprende a gesticolare, molti sono i deittici, i gesti paralleli e i movimenti a bacchetta, così come i gesti simbolici (su tutti le corna) e quelli cinetografici (l'indice sulla bocca ad intimare il silenzio). Piano piano l'inquadratura si avvicina al volto degli attori, spiatto dall'alto verso il basso. Il viso di Aldo Sassi è rilassato, quello di Cecchi contratto con la bocca in un ghigno infastidito e gli occhi spalancati sull'interlocutore. L'intensità della voce è quella della confidenza, sussurrata e cantilenata, sulla quale si inseriscono scatti di ira dell'amante preoccupato. La costruzione gestuale di Sassi è altrettanto articolata ma, a differenza di quella di Cecchi, meno tesa, più distesa e fatta di movimenti rilassati. Ciò crea chiaramente uno sfasamento ritmico che procede nel senso dello straniamento della recitazione.

Anche il loro discorso risulta interrotto dalle improvvise proteste degli studenti bloccati nel camerino; il trambusto del loro primo richiamo non sembra inquietare il dottore, come fosse cosa normale la situazione a cui sta assistendo. Zittiti gli studenti, il Professore si alza, la telecamera non lo segue e della sua figura, nello spostamento intermittente, vediamo solo un pezzo di tronco e metà delle gambe, mentre la testa con cappello del dottore, ripresa da dietro, rimane a fuoco.

Paolino/Cecchi siede adesso sul divanetto, di fronte a Pulejo/Sassi. L'inquadratura si apposta dietro la spalliera, dunque dietro il capo di Cecchi; per tutta la sequenza successiva, in cui avverrà la "confessione", animerà un gioco di campo e controcampo (ora ponendosi alle spalle di un attore, ora dell'altro). La telecamera è come se ci offrisse in soggettiva il punto di vista di chi parla; è così possibile apprezzare la mimica di entrambi, più antinaturalistica e «discreta» quella di Cecchi, mobile e espressiva quella dell'altro.

Il ritmo della dizione del primo si fa, nella concitazione che precede la confessione, sincopata, il capo si muove a scatti e i gesti acquisiscono maggiore velocità. L'eloquio, meccanicizzato, procede secondo inceppamenti e nuove partenze, indugia e si auto-schernisce, conscio del suo essere ipocrita fin nelle viscere. Le partenze del Capitano (che fanno parte del discorso di giustificazione della Virtù) sono enfatizzate dal movimento cinetografico della mano che battendo sul polso dell'altro indica la direzione di colui che fugge; la forzata astinenza a cui la donna è sottoposta dal marito è resa attraverso l'osceno gesto orizzontale della mano nella posizione della pistola; torcere il collo al Capitano è risolto dalla mano che, dita ad uncino, si avvita in un movimento rotatorio.

Poi la domanda secca del dottore arricchita da deittico: «Scusa... – come le sai tu, prima di tutto, codeste cose?»⁶⁰³; neanche a tale diretto quesito Paolino ammette la sua posizione compromessa. Il discorso mantiene ancora il tono apologetico, giustificativo rispetto alla debolezza in cui la signora – «Virtù fatta persona», e per giunta bella –, ha ceduto.

E veniamo alla confessione: anche questa è risolta gestualmente. Paolino/Cecchi si guarda intorno, prima a destra, poi a sinistra, il capo del dottore ne duplica i movimenti; è come se volesse accertarsi di non essere visto, ma il suo sguardo si rivolge agli angoli in alto della stanza, come temesse, infra-scenicamente, gli occhi indiscreti delle telecamere. Poi, facendosi più vicino e spezzando l'esposizione verbale con lunghe ed estenuanti pause, sussurra la battuta tanto attesa. In Pirandello la battuta è: «si trova in una situazione disperata»⁶⁰⁴, Cecchi la modifica lievemente rendendola più grave e scandendone la dizione: «si trova purtroppo in una terribile situazione disperata».

Di per sé tali parole continuano a non svelare molto: l'attore però spezza la frase in due parti interponendo un lungo silenzio: «si trova purtroppo in una terribile situazione» – silenzio – «disperata». Al silenzio corrisponde un inequivocabile gesto autosemantico e iconografico: con la mano a cucchiaio che si muove dall'alto verso il basso, l'attore disegna il profilo di un ventre gravido, l'ultimo aggettivo è poi reso più incisivo dalla cadenza napoletana. Il dottor Pulejo non prende neppure tempo per riflettere e indignato, fraintendendo la richiesta di Paolino, scatta come una molla tesa e si alza sottraendosi alle pressioni dell'interlocutore. Ripete allora in piedi e contrariato lo stesso gesto del pancione, ma velocemente e senza enfasi, recupera la borsa da medico e fa per andare verso l'uscio paventando la richiesta di un aborto clandestino.

Paolino lo raggiunge e trattenendolo scioglie l'equivoco. Non è un delitto quello per cui sta chiedendo il suo aiuto, bensì un rimedio affinché il Capitano adempia ai suoi doveri di marito: «voglio quello che è giusto, quello che è onesto e morale!»⁶⁰⁵. La tensione del dottore si sgonfia allora in una sazia risata, e ridendo l'attore si siede esausto alla scrivania. Paolino lo braccia fisicamente, lo tocca, non molla la presa. La richiesta assurda e disperata dell'amante è ripresa dalla telecamera come da dietro la testa di Pulejo di cui vediamo il profilo, mentre su di lui incombe la cantilenante preghiera-ordine del compagno di scena. La risata si smorza e si fa cupa, la telecamera si sposta dietro la nuca di Cecchi e dall'alto assistiamo alla risolutiva risposta del medico; si tratta della sua ultima battuta prima dell'uscita di scena.

Grazie al primo piano e alle luci che lo illuminano, Sassi ci appare ora in tutto il suo pallore. Il quadro clinico, cadute le reticenze, è riassunto in uno scambio di battute botta-risposta, suggellate dal verdetto medico: «Dio mio, procureremo di farglielo fare...»⁶⁰⁶. Ritrovata la propria sicurezza solo dietro lo schermo della professione è il dottore adesso ad assumere la parte del carnefice, dopo aver subito da vit-

⁶⁰³ Luigi Pirandello, *L'uomo, la bestia e la virtù*, cit., p. 331.

⁶⁰⁴ Ivi, p. 332.

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

⁶⁰⁶ Ivi, p. 335.

tima, per tutta la durata del colloquio, il nervosismo querulo dell'amico; Paolino/Cecchi pende ora dalle sue labbra.

Così, stabilito il da farsi, approfittando del trambusto dei poveri studenti, il dottore si divincola dalla presa del paziente e sparisce nel buio dell'uscio. Un attimo dopo liberati i disgraziati allievi, giustamente infuriati, tutti gli attori escono velocemente di scena. Una musica cupa e profonda accompagna l'affievolirsi delle luci, fino al buio.

5.2. Lo stesso giorno. Pomeriggio.

La stessa musica cupa e profonda che aveva segnato la fine del primo atto accompagna l'inizio del secondo; perdendo il suo carattere sacrale-definitivo, guadagna in carica descrittiva. La musica si pone come protesi auditiva dell'inquietudine del personaggio Paolino, intento a girovagare per ingannare l'attesa nel salone di casa Perella.

Tra il primo e il secondo atto è infatti avvenuto l'unico cambio di scena previsto dalla tragi-commedia attraverso i meccanismi già descritti (rotazione delle pareti e cambio di tappezzeria delle stesse), la telecamera continua a mostrare solo ristrette porzioni di ambiente: tre delle pareti che compongono la stanza incorniciano una porta (che indicheremo con numeri da uno a tre) e ospitano uno specchio (rimembranza della parete a specchi della scena teatrale), la quarta si apre sulla veranda. Una delle pareti presenta, allineati, i cinque giganteschi vasi con fiori, che assumeranno funzione indiziale per la risoluzione della beffa; la zona centrale della stanza è occupata da una tavola rotonda, catalizzatrice d'attenzione e perno su cui, in un movimento coordinato di attori e macchina, ruoterà la scena.

L'attesa di Paolino/Cecchi è breve, presto la porta numero uno (tra il divano e la credenza) si apre e fa il suo ingresso la Virtù. Perella/Azim è, a suo modo, abbigliata in modo provocante, il suo abito, sui toni dell'arancio e del verde, in velluto e dalle forme vagamente orientali, oltre ad evidenziare ancora una volta mancanza di eleganza e cattivo gusto, non ha nulla di provocante. Il regista decide qui di tagliare di netto le due scene di preambolo iniziali e parte della terza, dunque l'azione si concentra subito sulla questione della metamorfosi della virtù in baldracca: terzo quadro di questa analisi (II,3 – II,5).

Le due scene di nostro interesse sono intervallate dall'arrivo di Totò/Imparato con il dolce afrodisiaco, tuttavia al loro interno sono suscettibili di ulteriori schematizzazioni: la prima scena infatti procede secondo un ritmo triadico, scandito dalle tre interruzioni causate dalla cameriera. Grazia, cameriera di casa Perella è la stessa Marina Confalone che adesso presenta deformazioni leggermente diverse, ma che soprattutto imposta uno stile recitativo segnato da mascolinità e aggressività.

Fin dall'apertura della prima porta, e con l'ingresso della Virtù, è resa tangibile, dal portamento dei due attori-amanti, la forte carica di attrazione sessuale, animale-sca, che li lega. Essi appaiono infatti come delle grosse faine, la loro cifra stilistica è l'aggressività. I movimenti di questi grossi animali sembrano convergere sulla punta del proprio naso che, quasi attraverso l'esercizio teatrale del punto d'attrazione, è

calamitato dal naso dell'altro. Tra di loro, quando sono soli, la distanza è intima; la coppia mostra di essere vicina all'appagamento di un desiderio, eppure tutto è estremamente calcolato. Vi è dunque un'interferenza che crea uno sfasamento nel senso del disagio costituita dal fatto che a movimenti prettamente animaleschi e istintivi corrisponde un'intenzionalità negativa e ponderata assolutamente umana; ovvero in questo caso istinto non è sinonimo di naturale e il suo portato non è positivo, non vi è appagamento.

La Virtù è troppo casta, deve "scollarsi" ulteriormente. L'attrice sostiene un atteggiamento da *tragedienne* attraverso cui la sua recitazione si fa ancor più dolente e soffiata, le obiezioni dell'amante l'affannano e gli occhi sono perdutoamente rivolti altrove. Paolino/Cecchi invece determina l'azione, è lui il personaggio dominante, è risoluto e tocca, tira, manipola la donna. La recitazione di entrambi è estremamente teatrale, parodica nei confronti di tanto teatro melodrammatico. Intanto assistiamo alla prima interruzione: nel momento in cui Paolino incombe sul *decolté* della Virtù per renderne più profonda la scollatura, la porta numero uno si apre, gli attori, di scatto, si disperdono. Entra Grazia/Confalone.

L'azione della cameriera, suddivisa in tre successive entrate, è quella di apparecchiare la tavola per la cena, compito che svolge attraverso movimenti sincopati e violenti, meccanici, in un silenzio rotto da qualche mugugno. La Confalone⁶⁰⁷ irrompe nella stanza senza preavviso, indugia un momento sulla porta, il suo ingresso innesca il subitaneo staccarsi della coppia, i due amanti si dirigono, voltandosi le spalle e camminando lentamente, verso direzioni opposte, orizzontalmente, mentre la cameriera prende a ad incedere verticalmente verso la tavola. Stende su di essa la tovaglia bianca che porta in mano con un gesto risoluto, pulitissimo, poi va a recuperare i piatti che si trovano nella credenza, sistema anche quelli con quattro esatti scatti e si dirige verso la porta che sbatte rumorosamente; prima d'uscire tuttavia non perde occasione di lanciare due sguardi a sinistra e a destra agli amanti che tentano di nascondere l'imbarazzo attraverso un fare indifferente e rilassato che suscita, per contrasto, un sagace effetto comico. La mimica della Confalone è adesso completamente bloccata in una maschera priva di espressione, sguardo fisso e vuoto, bocca sporgente, cavallina, ma serrata.

Scampato il pericolo i due amanti tornano lentamente ad avvicinarsi e riprendono il dialogo interrotto. Coreograficamente comincia la rotazione intorno alla tavola, da sinistra verso destra. Paolino braccia la Virtù, la quale sembra volergli sfuggire e sovrappone al movimento rotatorio del corpo intorno alla tavola una rotazione di testa e collo. L'amante gli è infatti proprio addosso, quando di nuovo una porta si apre: è la porta numero tre, posta tra i vasi di fiori e un tavolinetto con due vasi anti-

⁶⁰⁷ Marina Confalone, attrice eduardiana, interpreta nel corso della stessa stagione il ruolo della cameriera Maria in *Le voci di dentro* (1948) di Eduardo De Filippo; si tratta della ripresa del famoso spettacolo eduardiano della stagione 1976-1977 (Cfr. Anna Barsotti, *Eduardo, Fo*, cit., p. 72), di cui esiste anche una versione televisiva. Data la costante reciproca attenzione di Cecchi per le commedie di Eduardo e del maestro per le operazioni del regista fiorentino, è probabile che ci sia stato allora un condizionamento per l'assegnazione di un ruolo gemello a questa attrice straordinaria. L'ipotesi da verificare, dato il precoce debutto di *L'uomo, la bestia e la virtù* (9 gennaio 1976), è che Eduardo abbia visto la *performance* dell'attrice nei panni di Grazia-Rosaria lasciandosene catturare.

chi. Grazia rimane un momento dentro la cornice dello stipite, i due amanti ripetono la reazione della prima interruzione. La cameriera regge un vassoio pieno di bicchieri e dei tovaglioli; marcia verso la tavola e vi sistema rumorosamente i calici. Poi, dopo essersi guardata intorno, inaspettatamente lancia ogni tovagliolo sul rispettivo piatto, producendo quattro successivi schioppi. Raggiunge la porta, guarda di nuovo la coppia, da un lato e dall'altro, e con fragore la chiude alle sue spalle.

L'uomo e la Virtù tornano dunque a riavvicinarsi, la rotazione ricomincia in senso inverso⁶⁰⁸ e gli attori si fermano di fronte alla porta numero due (tra due piccoli mobili sormontati da due ritratti). Il loro atteggiamento anziché denunciare sempre maggiore apprensione appare sempre più voluttuoso, l'attrazione fisica sta per prevalere: Paolino/Cecchi aggredisce violentemente il collo della donna, strappando all'abito un primo strato di stoffa. Poi, con una mano le blocca un polso e con l'altra, attraverso segni ideografici tracciati dalle dita sul volto della compagna le spiega come acconciare i capelli. Questa volta si ode improvvisamente bussare: è la cameriera che in contropiede rispetto alle aspettative, annuncia la sua terza intrusione.

Cecchi fa segno alla Azim di andare a sistemarsi, lei esce di scena. Grazia apre la terza porta, si ferma sull'uscio e avvisa Paolino dell'arrivo di Totò, la sua recitazione è spersonalizzata e accompagnata dal ruminare della bocca. Le sue mani sono appoggiate ai bordi del grembiule in direzione del pube, il bacino è aggettante in avanti, in una classica posizione maschile.

Dopo la consegna del dolce afrodisiaco (gusto bianco innocuo, gusto scuro alterato) da parte del farmacista, Paolino colloca la prelibata pietanza al centro della tavola apparecchiata, alle sue spalle la porta numero tre si apre e fa il suo ingresso la Virtù. Nasconde il *decolté* con le braccia incrociate e mostra ritrosia e vergogna di mostrarsi. Quando sposta le braccia la solennità del movimento che compie ha il carattere liturgico del sacrificio. La donna allarga le braccia, ma verso il basso, i palmi delle mani sono distesi, il gesto lento e ampio significa resa. Paolino valuta positivamente il risultato e la sovrasta andandole quasi addosso, mentre lei si divincola piagnucolando. Per darle coraggio le stringe le braccia e la tira a sé, ma non c'è nulla di naturale o di affettivo in questo gesto, tutto è artificioso e violento, tutto è teatrale.

Da questa posizione l'amante proferisce una delle battute più significative dell'intero spettacolo: «Anima mia, anima mia, perdonami! Credi, soffro più di te, di codesto tuo strazio, che dev'essere atroce! M'ucciderei, credi, m'ucciderei per non vedere codesto spettacolo della virtù che deve prostituirsi così! Su, su... è il tuo martirio, cara! Bisogna che tu lo affronti con coraggio! E tocca a me di fartelo, il coraggio!»⁶⁰⁹. La dizione di Cecchi è raggelata, intermittente, accompagnata da movimenti della testa che si gira verso la telecamera proponendo maschere, ora sì, di

⁶⁰⁸ Anche in questo caso è probabile rintracciare una citazione eduardiana relativa a *Ditegli sempre di sì!*; della commedia, scritta da Eduardo nel 1927 e messa in scena nel 1932, il maestro curò anche una versione televisiva nel 1961, andata in onda nel 1962 (Cfr. Anna Barsotti, *Eduardo, Fo*, cit., p. 31). Sicuramente Cecchi vide questa versione, *Ditegli sempre di sì!* ci interessa perché nell'allestimento è presente un'analoga scena di rotazione degli attori intorno a una tavola, rotazione che a un certo punto cambia verso.

⁶⁰⁹ Luigi Pirandello, *L'uomo, la bestia e la virtù*, cit., p. 352.

incisivo espressionismo. La cifra espressionistica tocca il suo acme nella fissità del ghigno: il finto sorriso che la Virtù dovrà riproporre. Cecchi, fermo in una posa, mostra totalmente la dentatura allargando il più possibile gli angoli della bocca; testa alta con sorriso, sguardo in camera, mano sinistra sul fianco, a imitare la posizione delle bambole o delle indossatrici.

Tuttavia la Virtù prosegue a piangere; per stimolarle il riso, allora, Cecchi, che ha tagliato i lazzi comici proposti da Pirandello, risolve la questione solleticando la donna. Questa dunque ride, Paolino ripete instancabilmente l'ordine: «ridi, ridi», ma dal ghigno che gli deforma il volto, e dalla stretta che cinge la donna, tutto grida violenza, sadismo, prevaricazione. Nulla è allegro, e Perella/Azim, bambola caricata a molla, pare sgonfiarsi e riprendere il lamento. Cecchi/Paolino la manipola psicologicamente e fisicamente, la tensione sale e l'uomo spinge la Virtù verso uno sgabello sul quale lei si lascia cadere, irrevocabilmente arresa al suo destino: Paolino deve truccarla. La Signora apre le braccia, replicando il movimento attraverso il quale aveva mostrato all'uomo la scollatura, palmi delle mani tesi e braccia allargate verso il basso; le braccia lentamente risalgono e si bloccano in una posizione totalmente innaturale (nel corso della *toilette* esse torneranno lentamente giù); l'immagine cui adesso la Virtù allude è quella della crocifissione. La battuta che proferisce non lascia dubbi al riferimento cristologico: «Ah Dio, fa di me quel che vuoi...»⁶¹⁰. Paolino/ Cecchi tira fuori dalla tasca della giacca dei pennarelli e un rossetto e comincia a segnare il volto della donna, che la telecamera inquadra di spalle.

La sequenza acquisisce un carattere estremamente rituale in quanto, per l'edizione video, Cecchi decide di tagliare la battuta di commento di Paolino. Tutta la sequenza sarà svolta in totale silenzio, in modo da farne risaltare il carattere figurativo. Finito il lavoro, l'esposizione della Virtù-Baldracca viene teatralmente orchestrata dall'attore-regista protagonista: un perentorio deittico dell'indice della mano sinistra chiama in causa il Capitano assente, lo sfida; la *suspance* è tenuta alta dall'attesa, la Azim cammina verso lo specchio della parete sulla quale si apre la veranda, celandosi alla vista dell'osservatore. L'apparizione della maschera grottesca della Virtù nello specchio sarà contemporaneamente percepita dall'attrice e dall'osservatore. La visione attraverso lo specchio, che si trova in alto e inclinato verso il pavimento, rimanda un riflesso allungato e lontano. La distorsione è quindi amplificata ed è mostruosa.

Perella/Azim, bloccata dallo stupore, è attonita: due palle rosse le disegnano le gote, le sopracciglia sono evidenziate, la bocca, anch'essa rossa, è volgarmente deformata. Il suo viso ricorda ora quello sì di una baldracca, ma con la tristezza e l'inquietudine tipica del *clown*: mostruosa maschera offerta alla bestialità del marito, la bestia, appunto. Ma bestiale è il morso che Paolino, l'uomo, sta per dare a quella maschera... l'ennesima apertura di una porta blocca però la sua azione.

Il quarto quadro di questa analisi, "la cena in casa Perella", comincia con il fragore vivace del bambino Nonò, che la telecamera insegue mentre aprendo l'uscio numero due annuncia festante l'arrivo del padre. Il lungo *incipit* che asseconda il po-

⁶¹⁰ Ivi, p. 354.

sizionamento degli attori attorno alla tavola è particolarmente interessante per la costruzione del personaggio della Bestia, Capitano Perella/Carlo Monni. Lo stesso Pirandello sottolinea subito, e ironicamente, il comportamento costitutivamente violento del padre; all'ingresso rumoroso del bimbo infatti risponde la didascalia dell'autore: «quando un soave calcio del Capitano lo accompagna sulla scena troncadogli in bocca la parola. Spunta il capitano Perella che ha l'aspetto d'un enorme sbuffante cinghiale setoloso»⁶¹¹.

La telecamera che inquadra da dietro l'ingresso dei nuovi personaggi mostra una sequenza quasi circense: alla corsa del bambino festante con le braccia tese a imitare un aeroplano si aggancia il movimento della gamba della Bestia/Monni che concorre a dare alla coreografia la sua direzione diagonale. Il gruppo di attori è quindi catapultato sul fondo a sinistra, in direzione del divano e della Virtù, così come l'attenzione dello spettatore.

La Bestia è senza filtri o sovrastrutture, "bestia" animale. L'ipocrisia che costituisce il fiele amaro alla base delle intenzioni di Paolino e della consorte è assente nel comportamento del marito che si mostra per quello che è, rivelando in questa naturalità il risvolto più "naturale", più genuino dello spettacolo. La fisicità corpulenta di Monni è amplificata dalla rigidità del costume-divisa (giacca con bottoni, pantalone e cappello blu scuro con decorazioni dorate). La barba è incolta e il volto deformato da un naso posticcio e da protesi sulle guance che lo rendono più tondo e più schiacciato. Monni si esprime attraverso una recitazione ritmata, per niente naturalista, dal tono profondo e perentorio, con picchi di urlato; quasi sempre il parlato, con inflessioni livornesi, è accompagnato da deittici. Non vi è possibilità di dialettica con gli altri, il capitano si esprime per asserzioni rivolte, anche attraverso lo sguardo fisso negli occhi dell'altro, all'interlocutore. La postura è estremamente rigida. Il machiavellico Paolino appare in grossa difficoltà, impacciato e quasi sempre azzittito e soggiogato. Nei confronti della Virtù, poi, il rispetto è inesistente e il trucco e parrucco della Signora è accolto con una fragorosa risata contornata da insulti diretti e irriverenti.

I personaggi prendono dunque posto intorno alla tavola: il Capitano di fronte alla moglie, Paolino davanti alla sedia vuota che attende Nonò. Subito però il disgusto che il trucco della moglie suscita nel marito lo costringe a chiedere un cambio di posto: dunque il *carillon* della cena comincia a muoversi e oltre che occhiate imbarazzate i due amanti sono obbligati a cambiarsi anche di posto, mentre il discorso del Capitano indugia nei più triviali accostamenti all'immagine di questa moglie-baldracca. E se la moglie è vittima della brutalità del marito, il figlio non riceve miglior trattamento. La sua assenza a tavola è adesso notata dal capitano che lo richiama a suon di pugni sulla tovaglia – a ogni colpo la tavola trema e i due attori, Cecchi e Azim, sobbalzano comicamente –: il bambino indugia, il padre si alza, lo afferra con forza dal colletto della giacchetta, proprio come si fa con gli animali, e lo costringe a prendere posto. Il bimbo, una volta libero dalla presa del padre, ne mantiene la posizione: le spalle rimangono esageratamente alzate e la testa vi si incassa in

⁶¹¹ Ivi, p. 355.

segno di protesta. Da questa innaturale posizione riceve la sentenza della sua punizione: starà a tavola ma non mangerà.

Adesso che tutti i convitati sono ai propri posti, il mancato inizio del servizio si fa evidente. Il capitano protesta ancora, la Virtù si precipita a suonare la campanella con la quale richiama Grazia. Grazia/Confalone blocca la mimica in un'altra maschera, quella dell'imperturbabilità. Con gesti lenti, estremamente lenti, serve la cena, provocando il padrone. Serve la minestra con assoluta assenza di buone maniere, rumorosamente, mentre lancia occhiate a tutti i presenti. Paolino e la Virtù, che di tanto in tanto la telecamera inquadra, hanno i volti bloccati in vere maschere, la maschera della commedia con il suo artificioso ghigno che, intorno a questo apologo, si fa inquietante. Se ne accorge perfino il capitano che, rivolgendosi Al Professore lo accusa di avere continuamente «la bocca atteggiata di sorriso»⁶¹²; un sorriso che Paolino, sempre più in difficoltà, giustifica come involontario e nervoso, quasi fosse reazione istintiva del personaggio.

La prima portata di una cena giocata sul filo sottile della tensione farsesca è vivacizzata da un nuovo numero del pestifero Nonò. Questi infatti interrompe il silenzio degli adulti chiedendo di poter mangiare, ma non la minestra, che la cameriera inconsapevole gli ha servito, ma direttamente il dolce. Quel pasticcio-strumento della beffa che, posto al centro del tavolo, catalizza gli sguardi attraverso il deittico profondissimo di Nonò che conclude il gesto quasi intingendo l'indice nella crema drogata. Il Capitano inaspettatamente mantiene il controllo e civilmente ringrazia il professore per quel dono di cui non si era ancora accorto. Paolino/Cecchi sbiascia intermittenenti riverenze. Nonò non desiste, attraverso il meccanismo della ripetizione – tipico del comico e ricorrente cifra registica di Cecchi – ripropone lo stesso gesto di poco prima, ora amplificato dall'intero movimento del corpo che scatta in piedi e poi si piega in avanti trascinato da quel dito.

La reazione verbale del Capitano è così violenta da non avere bisogno di azione fisica. Il bimbo, come una molla, torna al suo posto. Ai rimproveri del padre rispondono quelli del Professore che però appaiono subito ambigui: il padre e il Professore rimproverano Nonò per l'errato comportamento (lanciarsi verso il dolce), ma seguendo due motivazioni diverse. Per uno è una questione di educazione, per l'altro c'è in gioco l'intero piano. L'ambiguità cresce e la riuscita della beffa vacilla sotto scuse sempre meno credibili. I personaggi, Virtù attonita in mezzo, si accusano bambinescamente a vicenda lanciandosi deittici. La terza ripetizione dell'azione di Nonò, svolta adesso attraverso un ampio gesto del solo braccio in direzione del pasticcio, provoca la reazione ancora una volta rilassata del Capitano. Questi accontenta il bambino e fa scivolare nel panico Paolino.

Nonò pretende di mangiare la parte del pasticcio “nera”, ovvero giusto quella alterata con l'afrodisiaco, il padre, intestatario della beffa, ignaro, non trova controindicazioni valide a negare quella richiesta, in fondo, da parte sua – e qui il terrore domina l'atmosfera – non ama affatto il cioccolato. Agghiacciato, allucinato e dolente Paolino proferisce con tono marziale la domanda: «come a lei non piace? Il

⁶¹² Ivi, p. 361.

cioccolato?»⁶¹³. Anche in questo caso l'attore gioca sui ritmi della recitazione e proferisce la battuta spezzettandola, interponendo tra ogni parola dolorosi silenzi, pugnolate nel fianco rese visive dal movimento dell'attore che si inclina leggermente di lato.

Tuttavia le preoccupazioni di Paolino/Cecchi sono completamente ignorate dal Capitano, sempre più irritato dal nuovo ritardo di Grazia. Questa volta il suo stato di fastidio si esprime con udibile brutalità attraverso l'azione di scuotere violentemente la tavola. La partitura sonora è completata dal prolungato, isterico tintinnio della campanella azionata con un gesto convulso dalla Signora Perella. Grazia, in contrasto ritmico, entra di nuovo con estenuante lentezza, la tensione cresce pericolosamente e il Capitano strappa dalla mani della serva il vassoio rovesciandone il contenuto. L'ira scoppia una prima volta: la Bestia/Monni rimprovera la cameriera che risponde a tono, si alza da tavola, getta con forza il tovagliolo sul proprio piatto e minaccia di abbandonare la cena. I due amanti, terrorizzati dal fallimento imminente dei loro piani, lo convincono a restare.

Però la telecamera è attirata dall'ennesima marachella di Nonò che intanto anima una controcena: il bambino, non visto, monta sulla sedia e incombe sul dolce, e questa volta lo assaggia davvero. Il primo movimento è quello tradizionale del dito nella panna, tuttavia piano piano questo gesto si modifica in un piccolo pizzicare e portare alla bocca che allude, zoomorficamente, al beccare di un uccellino. Il padre, miracolosamente placato, se ne accorge: non ci sono più speranze per il bimbo, tirato per la giacca viene spinto fuori scena: a letto senza cena.

L'azione prosegue verso la terza sfuriata del Capitano, acme di violenza, che prepara la chiusura d'atto. Adesso a tavola sono solo in tre, finalmente è arrivato il momento del dolce. La sproporzione delle parti che Paolino divide non si risolve in ilarità... i nervi sono troppo tesi e solo il Capitano può permettersi grasse risate. Il ghiaccio non accenna a sciogliersi neppure quando la Bestia prende con gusto a ingurgitare il dolce, continuando a ripetere, come in un *loop* inceppato: «Buona... buona... Ah, buona... buona! Bravo Professore!»⁶¹⁴.

La buona disposizione del Capitano/Monni dura però molto poco; l'ultimo barlume di umanità sparisce dalla Bestia quando la moglie gli comunica la mancanza del liquore marsala. Nulla può più trattenere la sua ira, che deflagra liberando l'energia delle precedenti cariche trattenute. Monni si alza di scatto e tira con un gesto secco la tovaglia rovesciando per terra tutto ciò che c'era sopra. Il pretesto per negare l'accesso alla camera nunziale alla Virtù doveva essere ed è stato trovato. Il motivo è a conti fatti legato al mascheramento: anziché badare alla casa la moglie aveva pensato a imbellettarsi, e adesso, come Nonò, riceve la propria punizione. Il capitano sbatte dietro di sé la porta della camera da letto e si barrica fuori scena con tripla mandata di chiave.

⁶¹³ Ivi, p. 364.

⁶¹⁴ Ivi, p. 368.

Nella sala da pranzo regna ora il silenzio, la scena si avvia alla sua conclusione⁶¹⁵. Bisogna aspettare che l'afrodisiaco faccia effetto. Con una nuova immagine mariana Cecchi sugella il secondo atto del testo pirandelliano: "l'annunciazione". Dopo un dialogo sussurrato e ricco di speranze tra i due amanti, la virtù-baldracca prende posto su una sedia, le braccia allargate con i palmi in su, il capo inclinato e gli occhi chiusi. Intanto cominciano ad invadere l'ambiente gli accordi dell'*Ave Maria* di Schubert in un intenso crescendo di volume. Mentre il buio comincia ad oscurare la scena Paolino si inchina solennemente, novello arcangelo, ai piedi della donna, poggiandole vicino un vaso con un grottesco enorme giglio finto. Simbolo rovesciato della purezza mariana, segnale osceno della riuscita della beffa da esporre in veranda il mattino seguente. Buio.

5.3. L'alba del giorno appresso.

Il terzo atto, quello risolutivo, comincia con la didascalia-cartello numero tre: *L'alba del giorno appresso* è quella che fa luce sui fatti intercorsi durante la notte. La luce che lentamente aumenta di intensità rivela lo stesso ambiente del secondo atto stravolto dal caos non rassettato della sera prima. L'inquadratura si concentra sulla tavola buttata all'aria dal Capitano; da sotto la tovaglia penzolante si avvertono rumori di piatti e stoviglie e il lamenti di fatica soffocati di Grazia/Confalone. La cameriera emerge infatti dal disordine facendo forza sulla scopa per stare in piedi. È visibilmente provata e scomposta, i capelli non sono raccolti e porta ancora la vestaglia da notte.

Questo quadro, detto "Invettiva di Grazia" (III,1), è costruito sul non-detto. La Confalone, servendosi della sua recitazione raggelata, anti-naturalistica e fortemente concentrata sulla mimica, porta avanti un discorso in cui si allude e si lascia intendere ciò di cui è stata vittima. Un sopruso atroce che, in questo frammento più che in altri, mostra il risvolto brutale di una tragedia narrata con toni farseschi. I gesti della Confalone sono spezzati, meccanici, scanditi dai sospiri netti dell'attrice che determinano la sospensione momentanea dell'azione, per niente fluida. Rassettando l'inserviente esplose in una vera e propria invettiva nei confronti del padrone e della finta morale che regna in quella casa; l'attrice è però, in una prima fase, sola in scena, il suo è dunque una sorta di soliloquio, uno sfogo che si auto-racconta.

A farne le spese è il giovane marinaio capitato in quel momento in casa per svolgere delle commissioni in vista dell'imminente partenza del superiore. I due personaggi, accomunati da un ruolo servile, sembrano condividere lo stesso panorama di considerazioni sul tema Perella. Sono entrambi aggiornati di fatti e comportamenti ormai divenuti consuetudinari. In piedi di fronte alla tavola terremotata i due si scambiano commenti su ciò che è accaduto; il discorso diventa allusivo nel momento in cui Grazia lascia intendere anomalie nel comportamento del capitano, alluden-

⁶¹⁵ La scena settimana, relativa all'ingresso di Grazia, viene omessa nell'analisi ma è presente nella videoregistrazione.

do così ad una eccezione alla regola dell'assoluta astinenza, eccezione di cui la cameriera insinua il sospetto di essere stata vittima. Ed è un fatto gravissimo, uno stupro aggravato dall'età avanzata della domestica e dalla sua posizione di subalternità.

Il marinaio, interpretato da Dell'Omo, si esprime con una leggera inflessione romanesca e la sua recitazione è neutra, pare essere funzionale allo sfogo della cameriera e all'evidenziazione grottesca della recitazione di Marina Confalone. Il racconto, che fa al marinaio con toni di sofferenza e rabbia, è arricchito da una gestica abbondante che vuole chiarire e straniare il discorso per la sua non consequenzialità e anomalia. Sono gesti netti, a volte ripetuti – come quello di tagliare orizzontalmente l'aria con la mano destra che comincia il suo movimento da sotto l'ascella opposta –, non spontanei. In risposta alle confidenze del ragazzo sulla doppia vita del suo superiore, Grazia/Confalone abbandona l'azione di rigovernare e siede su una sedia: paragona il Capitano a un "maialone" e nel pronunciare la parola, con una leggera inflessione napoletana, crea una coreografia attraverso il movimento degli occhi che pare raccontare l'incubo della notte trascorsa.

Proprio durante questo dialogo il fatto viene esplicitato nel suo grado maggiore di evidenza quando Grazia allude alle voglie del Capitano ribadendo che però non si tratta di attenzioni rivolte alla moglie. Il ragazzo allora pare non credere alla cosa, ma non per stima nei confronti del Capitano quanto per la scarsa desiderabilità della vecchia cameriera. Ed ecco che l'orrore dello stupro si risolve nella considerazione estetica: la vecchiaia e la bruttezza della serva la renderebbero, agli occhi del marinaio, immune da ogni molestia di tipo sessuale. Stizzata, ma non umiliata – ed è questo a venare di inquietudine la scena – Grazia si alza e riprende le sue attività, mentre il marinaio, trattenendo il riso, lascia la casa.

La cameriera riprende a spazzare ma alcuni rumori provenienti dalla camera del Capitano la mettono sulla difensiva, quasi fosse un animale. Dalla camera esce proprio lui, inconsapevole forse delle azioni della notte; Grazia/Confalone, anche lei animalescamente, indietreggia e mantiene dall'uomo una certa distanza. Gli si rivolge inizialmente con una voce incerta, poi infastidita dall'inconsapevolezza del bestione, dal fatto che ignori i suoi stessi comportamenti, la donna acquisisce sicurezza e determinazione, e passa al contrattacco. Si pone le mani sui fianchi e prende a rispondere con altre domande a quelle del padrone, fino all'invettiva più diretta che allude allo stupro senza tuttavia nominarlo: «Lei strappa, lei rompe, lei obbliga la gente a servizi a cui non è tenuta...»⁶¹⁶. C'è ambiguità nel modo in cui l'attrice porge questa battuta, ma ad essa non segue alcun effetto logico. La bestia vuole solo che la cameriera riprenda le sue mansioni, vuole il caffè. A tale richiesta la cameriera risponde a tono causando la reazione del padrone che brutalmente le si accosta. La donna non riesce a celare la paura che la bestia gli incute, prova a minacciarlo ma per lo sforzo è costretta a reggersi appoggiando i pugni sulla tavola. La rabbia le strappa quasi una confessione rotta dai singhiozzi che si perde nell'uscita di scena della donna curva sotto il peso del vassoio che sta riportando in cucina. Voltandosi verso il suo aguzzino Grazia/Confalone urla un "vado" profondo e tragico, che è l'unica protesta che le è concessa.

⁶¹⁶ Luigi Pirandello, *L'uomo, la bestia e la virtù*, cit., p. 376

Se l'allusione all'illecita attività sessuale, non consenziente, tra Grazia e la bestia conferisce alla scena un tono inquietante di soverchieria e mancanza assoluta di rispetto femminile e umano, il quadro detto "L'esposizione" (III,4), ovvero il finale dello spettacolo ha toni molto meno cupi. Se una donna è stata umiliata, un'altra, la Virtù-prostituta-moglie, pare esultante nell'appagamento e nella rivincita.

Il quadro segue il lungo dialogo che metteva a confronto un Paolino/Cecchi afranto, già certo dello scandalo, e un Capitano felice di partire e inconsapevole delle ottime prestazioni notturne. Dunque la Virtù, in vestaglia rosa, trucco sfatto, capelli sciolti, irrompe nel salotto nel momento in cui Paolino, accecato dalla disperazione si muove verso il Capitano tenendo la mano in tasca in modo da far temere che porti con sé un'arma. La preoccupazione giustifica il tono sfiatato, della donna. Questa, che sembrerebbe ancora intontita dai fumi del piacere sessuale, voluttuosamente si rivolge all'amante, ora in insolita veste di cornuto, e lo rassicura. Gli chiede, accarezzandogli il braccio e indirizzando i suoi passi, di aiutarla a portare fuori i vasi con i fiori: uno, due, tre, quattro e cinque.

Anche adesso lo scambio di battute tra i due è fortemente allusivo, stavolta però al disgusto dello stupro si sostituisce l'apprezzata bestialità del capitano, che in questo caso sovrasta, pare, la virilità tutta intellettuale di Paolino, al quale l'amante mette in braccio vasi come fossero bambini. La Virtù ha vinto e adesso è lei a dominare uomo e bestia. È languida, sorride e prosegue a portar fuori vasi da fiori. Paolino/Cecchi dapprima sollevato, nel suo "elogio del giorno" fatto al Capitano, si avvede dei cinque vasi di fiori in bella mostra sulla veranda verso la quale i tre attori, spalle alla telecamera, si dirigono.

Dall'ampia apertura del balcone entra una luce celeste, rilassante, e lo spettacolo si chiude attraverso la voce della donna virtuosa che dice che quei cinque vasi ridanno la vita; al suo commento subentra Paolino concludendo la frase "ridanno la vita a una casa". L'ambiguità è tangibile. Lo scambio di battute finale tra Perella/Monni e Paolino/Cecchi sintetizza l'apologo, invertendo infine i ruoli:

PAOLINO. Grazie, grazie Capitano! Scusi! – Sono veramente una bestia!

PERELLA. (*scrollando il capo, sentenzioso*) Eh, caro professore, bisogna essere uomini!

PAOLINO. A lei è facile, Capitano – con una moglie come la sua: la Virtù in persona⁶¹⁷.

L'immagine finale ci consegna i tre attori di spalle sulla veranda mentre una musicchetta festante sigla l'agognata vittoria della "Virtù in persona". La luce cala e in una nera dissolvenza scorrono i titoli di coda.

⁶¹⁷ Ivi, p. 389.

Capitolo 3

“Iniziazioni” letterarie: il ruolo del dramaturg nel teatro dei testi di Carlo Cecchi

La metà degli anni Settanta rappresenta un giro di boa nel percorso artistico dell'attore Carlo Cecchi, costituendo la “prima rottura” nella periodizzazione intorno alla quale si sta strutturando questo lavoro di analisi “Quattro tempi e due rotture”. Tuttavia, indugiando ancora sulla questione formativa, ci preme concentrare l'attenzione su un altro aspetto importante nel teatro di Cecchi. Una caratteristica venuta a galla nel corso della trattazione è l'assoluta necessità e centralità del testo per questo attore-regista. Il suo atteggiamento nei confronti dei grandi testi è senza dubbio complesso. Esso si articola secondo modalità di diverso tipo: operazioni di scarso “rispetto” nei riguardi degli autori, tagli autonomi, adorazione assoluta di alcuni idoli, scoperta di nuovi dramaturghi; la giustificazione di un tale atteggiamento risiede nel fatto di essere un attore “colto”, capace davvero di maneggiarli, quei testi che considera parti integranti del corpo teatrale. Il testo è dunque imprescindibile, non vi è operazione teatrale dell'attore-regista che non ne preveda la necessità. Tuttavia dietro alla sua presenza non si nasconde nessuna operazione intellettualistica, il piano è sempre quello artigianale-naturale delle tecniche o della fisica: «Vediamo cosa succede, prendendo Molière, o prendendo Cechov; vediamo cosa “fa” (che cosa è) il teatro»⁶¹⁸. La singola operazione non ha dunque nulla di programmato (a tavolino, potremmo dire), semmai, ed è Meldolesi a suggerirlo, una tale centralità del testo nel teatro di Cecchi nasconde il sospetto di una scaturigine profonda, un disegno “di base” che potrebbe farci leggere l'intero sistema teatrale cecchiano, per come poi negli anni si è articolato, come condizionato da, o come tendente ad un'opera unica:

[Il riferimento letterario può condurci] Soprattutto a considerare il teatro di Cecchi (in particolare la sua idea di teatro) come un'opera, influenzata dallo svolgersi di un movimento proprio alla letteratura. Nel quadro di questa opera i testi rappresentati si

⁶¹⁸ Claudio Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza*, in «Quaderni di teatro», anno III, n. 12, maggio 1981, p. 143.

collocano come *realità* del teatro trascorso; essi sono infinitamente ripensabili, ma grazie a un movimento che li trascende e solo per altri piani⁶¹⁹.

Ora, ciò che sarebbe interessante ricostruire è la formazione di questa complessa cultura letteraria; accanto ai testi teatrali si accumulano nelle sue regie e nelle sue dichiarazioni stratificazioni di riferimenti di matrice filosofico-letteraria, musicale e cinematografica, che denunciano una vivace curiosità e una ininterrotta dedizione rivolta a nuove acquisizioni culturali.

Dopo aver compiuto studi regolari a Firenze (ma frequenti erano stati da ragazzo i viaggi a Parigi), Cecchi si trasferisce a Roma dove frequenterà per qualche anno l'Accademia; contemporaneamente si iscrive all'Università Orientale di Napoli in Lingue e Letterature straniere. È ancora Meldolesi a raccontarci l'amore di Cecchi ragazzo per la *Recherche* di Proust:

Da vari indizi sono arrivato a Proust; soprattutto il fatto di sapere che la *Recherche* era stata la lettura più importante e ripetuta del Cecchi ragazzo mi ha fatto cercare quel riferimento fin dove era assente il "gusto" proustiano (ma il senso di malattia del terzo *Woyzeck* non era carico *anche* di un certo pensiero del melodramma? E l'ironia che tormentava i personaggi dell'*Uomo, la bestia e la virtù* non sapeva di eccesso romanzesco?). Non vorrei dire però di un Cecchi proustiano, quanto di un Cecchi lettore di Proust che risente della *Recherche* diventando attore e regista per fatalità [...] e che inconsapevolmente traspone la compiutezza – incompiutezza del modello nel suo modello teatrale⁶²⁰.

Il percorso scolastico, unito a una indole sensibile e curiosa, ha il merito, certo, di aver strutturato il bagaglio culturale di base del giovane attore rendendolo estremamente ricettivo agli impulsi effervescenti degli anni Sessanta romani. È chiaro che l'ambiente in cui il giovane Cecchi si è formato ha favorito questo apprendistato, ma fondamentale risulta essere il *milieu* intellettuale romano con il quale il giovane entra in contatto nel corso degli anni Sessanta, grazie alle operazioni del Teatro Scelta prima, con la Compagnia del Porcospino poi. Si pensi agli animatori di quest'ultimo gruppo: Alberto Moravia, Dacia Maraini, Enzo Siciliano, solo per citarne alcuni.

A monte però Elsa Morante, «maestra più che maestra»⁶²¹, con lei, e per mezzo di lei, Cesare Garboli: due figure chiave di alcune importanti *iniziazioni letterarie*. Questo "duo", *dramaturg* bicefalo del suo teatro, avvicina e forza l'attore alla scoperta critica e all'allestimento, in particolare, di Shakespeare e Molière. Morante e Garboli, rapporti fondamentali della vita di Cecchi, fari di tutto il suo percorso artistico, dalla metà degli anni Sessanta hanno avuto un peso specifico non trascurabile nella formazione culturale dell'attore-regista e nel suo passaggio alla maturità arti-

⁶¹⁹ *Ibidem*.

⁶²⁰ *Ibidem*.

⁶²¹ Carlo Cecchi in Franco Quadri, *Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, in «La porta aperta», settembre-ottobre 1999, p. 53.

stico-didattica; inevitabilmente la scena teatrale ne ha portato e ne denuncia tracce evidenti.

Le due persone che ho avute più vicine nella vita sono state Elsa Morante e Cesare Garboli. Due esempi giganti di impegno e di attenzione alle vicende del loro tempo. Io ho cercato questa attenzione facendo teatro⁶²².

1 Carlo Cecchi ed Elsa Morante: Una questione di tempo

Il dato da constatare introducendo il rapporto tra Carlo Cecchi e Elsa Morante è una certa tendenza a farsi leggere *a posteriori* come “una questione di tempo”. Sepur insolito nelle maglie di una ricognizione storica basarsi su ciò che non è avvenuto, considerare con Meldolesi questa straordinaria collaborazione come l’ennesima “occasione sprecata del teatro italiano”⁶²³ sarà utile ad assegnare alla questione il suo peso specifico.

L’amicizia con Cesare Garboli, come vedremo, si articolerà secondo coordinate diverse, sarà vissuta in senso pieno condividendo il lavoro di scena, soprattutto attraverso le traduzioni, e sulla base di uno “scambio” bilaterale, non costituendo cioè il binomio maestro-allievo, cosa che accadrà con la grande narratrice, ma risolvendosi nella condivisione di esperienze. Al contrario, a influenzare il profilo del rapporto Morante-Cecchi è proprio la *variabile tempo*, la quale acquisisce valori differenti che indagheremo da quattro speculari angolazioni: la nascita di un’amicizia durata ventidue anni; le fasi della vita di Cecchi e della Morante (la loro età e il loro livello di maturità rispetto al paradigma di riferimento di entrambi: *il mestiere*); il tempo della *Storia*; l’eredità culturale della Morante nel teatro dell’attore-regista.

1.1 La nascita di un’amicizia

Il polo magnetico che crea l’occasione per l’incontro tra il giovane regista e la scrittrice è il gruppo americano Living Theatre in *tournee* in Europa dalla stagione 1961-62⁶²⁴ e la passione di entrambi per Antonin Artaud. La compagnia leggendaria

⁶²² Carlo Cecchi in Giulia Calligaro, *La mia casa è un albergo*, in «Io donna», 31 marzo 2007.

⁶²³ Per un quadro più ampio del concetto di “occasione sprecata” si rimanda a Claudio Meldolesi, *Tra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

⁶²⁴ Per approfondimenti si rimanda a Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano, Titivillus, 2008.

dall'inizio degli anni Sessanta invade le città italiane con la propria energia "generazionale", cercando un contatto autentico con il territorio e stimolando un dialogo immediato con gli spettatori. Spettatrice ricettiva, Elsa Morante instaura subito un legame molto forte col gruppo, promuovendolo all'interno del proprio panorama artistico-culturale e sostenendolo anche in caso di problemi organizzativi.

Altro spettatore entusiasta del gruppo è Carlo Cecchi; il giovane attore "sovversivo" individua nel Living le caratteristiche di un teatro diverso, rivoluzionario nella pratica, e fin da subito comincia a seguirlo. È dunque probabile – tenendo fede alle dichiarazioni dello stesso Cecchi, che parla di un'amicizia durata ventidue anni⁶²⁵ – che il primo contatto tra lui e la Morante sia avvenuto nel corso della stagione '63-'64. Egli stesso racconta:

Tramite un mio amico, Peter Hartmann, che era stato per anni con il Living Theatre a New York, diventai amico della compagnia; e fu *du côté de chez Living* che incontrai Elsa Morante, della quale poi diventai amico per il resto della sua vita⁶²⁶.

Il tramite di Hartmann, la coerenza cronologica e il comune riferimento ad Artaud, poc'anzi chiamato in causa, ci portano a individuare in *The Brig* lo spettacolo scintilla per il fuoco di un'amicizia che si farà più stretta solo qualche anno dopo, nel 1965:

[...] Grazie all'amica traduttrice e curatrice americana Mary Caroline Richards, che fornisce loro in anteprima una copia del suo lavoro editoriale per la Grove Press, [I coniugi Beck] scoprono il *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud e i concetti di "teatro della crudeltà" e di "peste" (che per la prima volta vengono 'applicati' nel 1963, con *The Brig*)⁶²⁷.

Nel segno di Artaud e in quello del Living nel 1965, probabilmente in occasione di problematiche legate alle recite di *Mysteries and the Smaller Pieces* o di *Frankenstein*, l'affinità iniziale tra quei due spettatori-sostenitori si concretizza e intensifica. Cecchi ricorda l'episodio, con dovizia di particolari in una nota del libretto di sala di *La serata a Colono*, messa in scena nel 2013:

Ho conosciuto Elsa nell'autunno del 1965, quindi a ridosso di *La serata a Colono*. Un giorno stavo al teatrino di via Belsiana, un meraviglioso spazio teatrale nel centro di Roma, fra via Condotti e via Frattina, e stavo provando *Woyzeck* di Büchner. Suonò il telefono, era Elsa. Sentii quella sua bella voce cantante: c'era un problema con il Living Theatre, arrivato in Italia da pochi mesi, che sempre aveva dei problemi e che gli amici – Elsa e io eravamo non solo grandi ammiratori di quel gruppo americano, ma ne eravamo diventati anche amici e *supporters* a vario titolo – dove-

⁶²⁵ «La mia amicizia con Elsa» - dice Cecchi - «durata ventidue anni, è stata l'incontro fondamentale della mia vita»; Carlo Cecchi in Rita Cirio, *L'isola di Carlo*, in «L'Espresso», 11 ottobre 1992.

⁶²⁶ Carlo Cecchi in Aa. Vv., *Carlo Cecchi; Il luogo della pazzia controllata*, in *Voci dal teatro: Anna Bonaiuto, Carlo Cecchi, Toni Servillo*, in «Paragone», a. LXII, n. 96-97-98, agosto-dicembre 2011.

⁶²⁷ Eva Marinai, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, cit., p. 22.

vano aiutarli a risolvere. Mi chiese di andarla a trovare in casa sua il giorno dopo e mi domandò cosa stessi facendo. Le risposi che stavo provando *Woyzeck*⁶²⁸.

Un terzo elemento si aggiunge all'accoppiata Living-Artaud, Büchner. Il *Woyzeck*, spettacolo *monster* già preso in esame, come sappiamo ha un'importanza centrale, inaugurale, nel teatro di Carlo Cecchi. L'attore continua:

Allora il suo entusiasmo si manifestò totale e incondizionato: amava enormemente *Woyzeck* «quell'umiliato offeso» come lo definì; e subito collegò il testo di Büchner e la sua messa in scena a Artaud e al Teatro della Crudeltà. Io ero un lettore appassionato di Artaud a quei tempi: le prove di *Woyzeck* che facevo erano degli esperimenti legati alla lettura di Artaud. Così mi trovai d'accordo con lei; certo, di fronte alla categoricità di Elsa («solo il Teatro della Crudeltà»), la mia attrazione artaudiana si manifestò più timidamente⁶²⁹.

Quello che si sta ricostruendo è dunque un rapporto che si struttura su una impalcatura saldamente agganciata al teatro, a un tipo di teatro contemporaneo, rivoluzionario, come quello del Living e più in generale debitore di quel clima di sperimentazione e effervescenza che ha caratterizzato il sottosuolo romano. Dunque, prima di un'empatia caratteriale e di un'affinità affettiva, viene sottolineato il dato professionale. «Allora il suo entusiasmo si manifestò» – «Mi trovai d'accordo con lei», l'oggetto è sempre *Woyzeck*; il teatro, per Cecchi strumento del suo rapporto con gli altri. È significativo che anche nel ricordo si imponga una ricostruzione che parte dal mezzo e arriva al rapporto. Dal teatro alla persona. Il racconto dell'attore-regista infatti prosegue e si fa più intimo:

Il giorno successivo andai a casa di Elsa: salii, come lei mi aveva detto all'ultimo piano, che si raggiungeva a piedi, dove c'era il suo studio. Fui colpito dall'inaspettata bellezza di Elsa. Sembrava una donna di trentacinque anni. Si comportava con naturalezza totale, come con qualcuno che conoscesse da molto tempo, starei per dire da sempre⁶³⁰.

Se la condivisione di un universo di riferimento, che per Cecchi è fare teatro per la Morante *tendere* al teatro, è un dato centrale nel sodalizio dei due, l'affetto che li ha legati, dall'autunno del 1965 fino alla morte di lei il 25 novembre 1985 – un sentimento particolarmente connotato dalla stima reciproca –, è senza dubbio l'altra faccia della medaglia. Alla domanda di Antonio Gnoli: «Che tipo di relazione è stata la vostra?» il regista risponde:

Di grande coinvolgimento. E c'entra molto il teatro. Elsa intuitivamente mi riconobbe un talento, senza avermi mai visto sulla scena. Era tipico di lei. Mi spinse ripetu-

⁶²⁸ Carlo Cecchi, *Recitare l'Edipo di Elsa Morante*, in *La serata a Colono*, testi di Concetta D'Angeli, Carlo Cecchi, Mario Martone, Nicola Piovani, foto di Mario Spada, Progetto editoriale a cura dell'Ufficio Attività Editoriali della Fondazione del Teatro Stabile di Torino, Torino, Stampa Grafica Metelliana, 2013, p. 27.

⁶²⁹ *Ibidem*.

⁶³⁰ *Ibidem*.

tamente, dicendomi che il solo modo perché io manifestassi quel talento era nel fare il mio teatro, senza aspettare o dipendere da alcunché⁶³¹.

Un grande coinvolgimento che si rende però sfuggente al tentativo di analizzare e codificare il contributo della Morante al teatro di Cecchi. A differenza della collaborazione con Garboli, ricostruibile su tangibili fonti documentarie, quella con l'autrice romana ha a che fare con la sfera intima. Consigliera, *dramaturg*, maestra: sono queste le definizioni che dell'amica Cecchi dà in molti suoi interventi, tuttavia non si può prescindere dal denunciare che la ricostruzione che si intraprende ha basi instabili, si struttura su ipotesi e confronti coerenti alle dichiarazioni rilasciate dallo stesso attore o da altri professionisti vicini al suo teatro.

1.2 Elsa Morante e Carlo Cecchi nella Roma degli anni Sessanta.

Collocare allora i soggetti nella loro contemporaneità, inquadrandoli nel proprio specifico contesto, percepito e vissuto con una significativa differenza generazionale dal giovane attore e dall'affermata scrittrice, è un'operazione necessaria. Il contesto di riferimento è la Roma degli anni Sessanta, della quale si è più volte parlato, una Roma internazionale, città aperta e capovolta, nella quale sperimentazioni teatrali vivaci sfuggono fuori porta o si nascondono nelle cantine. Una città-spazio espositivo che ospita le nuove tendenze e crea il nuovo. Nel momento in cui le strade dei nostri protagonisti si incrociano Cecchi ha 26 anni, la Morante 53, appartengono dunque a due generazioni profondamente differenti. Tenere presente la variabile tempo è utile per porre le coordinate necessarie a comprendere quei quadri e quei momenti che della loro collaborazione questa ricerca è riuscita a ricostruire.

Elsa Morante nasce a Roma nel 1912 e a Roma muore nel 1985 all'età di settantaquattro anni a causa di una idroencefalia⁶³². Una precoce vena artistica si rivela già in tenera età e si sviluppa in pubblicazioni di articoli e racconti a puntate su varie testate. Nel 1941 sposa Alberto Moravia, da cui si separerà dopo circa vent'anni. I Quaranta sono per questa autrice anni molto intensi, altalenanti tra il disastro sociale del secondo conflitto mondiale e le fughe in un altrove lontano dalla realtà e nel tempo, tendente all'elemento immaginario. Nel 1942 pubblica per Einaudi *Le bellissime avventure di Caterí dalla trecciolina*, nel 1948 *Menzogna e sortilegio*:

Mentre gli occhi di tutto il mondo si giravano verso il futuro e puntavano dritti sulla realtà, lo sguardo della Morante si distraeva dal presente, attirato e affascinato dalla profondità di un elemento spettrale. In quello sguardo non c'erano né la realtà né il domani. C'era il bisogno selvaggio di voltarsi indietro e visitare un sepolcro, un «magione di morti». Simile a un eroe ariostesco, vittima e prigioniero di un sortile-

⁶³¹ Carlo Cecchi in Antonio Gnoli, *Carlo Cecchi*, cit.

⁶³² Per le notizie biografiche la fonte di riferimento è la cronologia della vita e delle opere in Carlo Cecchi, Cesare Garboli, (a cura di), *Elsa Morante. Opere*, voll 2, Milano, Mondadori, 1988.

gio, la Morante viveva invasa e posseduta da un passato immaginario cui davano vita quelle voci tenaci, i ricordi, i racconti che si odono bisbigliare o gridare in famiglia come un segreto che brucia e va spinto sempre più giù, sempre più in fondo nel pozzo dell'anima⁶³³.

Nel 1952 comincia intanto la stesura di *L'isola d'Arturo* che verrà dato alle stampe nel 1957. Il 1958 è l'anno di *Alibi*, una raccolta di poesie. È questa una fase di piena maturità caratterizzata da viaggi frequenti e dall'intensificarsi della produzione critica e saggistica; risalgono a questo periodo le riflessioni sulla letteratura e sul romanzo confluite in *Pro o contro la bomba atomica*, raccolta che sarà pubblicata postuma nel 1987.

Durante uno dei suoi viaggi, nel 1959, è a New York dove conosce il giovane artista Bill Morrow, con lui instaura un'intensa relazione. Il pittore newyorkese si trasferisce a Roma, salvo far ritorno a New York nel 1962 dove perderà la vita precipitando nel vuoto da un grattacielo. Questo fatto segna tragicamente l'umore della Morante e ne condiziona la produzione. Amico e precoce critico della produzione morantiana, Garboli individua a metà degli anni Sessanta un cambio di direzione o, meglio, una metamorfosi alla quale la donna e la sua produzione vanno incontro, seguendo un percorso che dall'arioso e immaginario porta al presente, tragico, pesante. *Il mondo salvato dai ragazzini* del 1968 – raccolta di canzoni e poemi, tra cui *La serata a Colono* –, è un manifesto che denuncia l'ormai totale impossibilità di porre fiducia nell'uomo-adulto, l'unica speranza rimane l'innocenza dei ragazzi, come Elisa di *Menzogna e sortilegio*, come l'isolano Arturo o come il piccolo Usepe di *La Storia*, romanzo contestatissimo del 1974, «risarcimento di una tardiva presa di coscienza politica, come un rimorso, quasi una penitenza»⁶³⁴. L'ultimo romanzo *Aracoeli* è del 1982, narrazione che ruota intorno al tema di una maternità martoriata.

Il percorso fin qui delineato denuncia quindi una bipartizione, un momento di crisi e metamorfosi che si concentra nella metà degli anni Sessanta, in particolare dopo quel tragico 1962, anno della morte del giovane amico. L'evento luttuoso è seguito, nello stesso anno, dalla separazione dal marito e dalla presa di coscienza di un tipo di indipendenza differente, strettamente legata alla solitudine.

Questa improvvisa emancipazione la lasciò interdotta. Probabilmente, come tutte le nature puerili e feline, che si attaccano alle persone come se le persone fossero dei luoghi, Elsa aveva sempre confuso la solitudine con l'indipendenza, e quando si trovò a vivere sola, dovette chinarsi a raccogliere da terra tutto il suo orgoglio per affrontare una mutilazione che non capiva. [...] In modo più complicato, quest'emancipazione influì anche sulla sua vita intellettuale e creativa⁶³⁵.

La vita sentimentale di Elsa Morante è stata in vero sempre molto instabile e tormentata, sferzata da passioni violente e tiepidi abbandoni o relazioni tragicamente interrotte; il *menage* intenso ma contraddittoriamente corrisposto col regista

⁶³³ Cesare Garboli, *Introduzione*, in Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 1994 (1948).

⁶³⁴ *Ivi*, p. VII.

⁶³⁵ Cesare Garboli, *Saggi di Elsa*, in Cesare Garboli, *Scritti Servili*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 153-154.

Luchino Visconti⁶³⁶, la separazione da Alberto Moravia, la morte di Bill Morrow. Cecchi ebbe a dirle una volta: «Elsa ho l'impressione che ti innamorassi delle persone in fuga, come appunto Visconti» - rispose lei - «Tu dici?»⁶³⁷.

Dopo aver licenziato con sforzo *Lo scialle andaluso* (raccolta di racconti) nel 1963, interrompe ogni altro progetto; quello successivo sarà il poema dedicato ai soli ragazzini, fortemente impregnato della metamorfosi personale della Morante e di quella sociale degli anni Sessanta.

Se quelli fin qui descritti sono anni cruciali nella parabola morantiana, lo sono anche in riferimento alla riflessione su Carlo Cecchi coincidendo per l'appunto con il tempo del loro primo incontro e della nascita della duratura amicizia simboleggiata da quell'invito in via dell'Oca nell'autunno del 1965.

Con naturalezza mi chiese se avevo fame. – ricorda Cecchi – Ero molto magro. Le dissi che un caffè bastava. Eravamo nella veranda, inondata di luce, con la terrazza piena di fiori e a vista le cupole di piazza del popolo. Più tardi mi colpì il contrasto con il buio del suo studio. Era come se si passasse da un mondo all'altro⁶³⁸.

Il giovane attore rivela nei suoi ricordi la sensazione di immediata familiarità a contatto con la grande autrice, “naturalmente” portata a interpretare una certa funzione materna⁶³⁹ o maieutica nei confronti della gioventù, e solo di quella. Cecchi nel 1965 ha 26 anni, abbandonata l'Accademia per incompatibilità si sposta tra Roma e Napoli alla costante ricerca di un teatro differente. Insieme a Gian Maria Volonté dà vita all'esperienza del Teatro Scelta che si muove tra gli anfratti della capitale e un'operazione di decentramento in provincia⁶⁴⁰. Nell'alveo di questa autoformazione e di questa agitata ricerca è già stato sottolineato il ruolo del Living Theatre, nel quale l'attore individua un'innovazione tecnica autentica accompagnata dall'aderenza precipua a un contesto sociale lanciato verso la contestazione, il rifiuto: il Sessantotto.

E fu allora che presi sul serio il disordine di quegli anni. L'incontro con il Living Theatre lo vissi come uno *shock*, alimentato dall'uso delle droghe. [...] Sto parlando di un periodo in cui ero molto giovane. Erano gli anni lisergici. Questo richiedeva una certa attenzione per evitare che la cosa degenerasse nella moda del Lsd esplosa in America. Ma sono certo che non sarei diventato l'attore che oggi sono senza quelle sperimentazioni sul mio corpo. [...] Una crudeltà nel senso in cui la intendeva Artaud, come sacrificio di sé⁶⁴¹.

⁶³⁶ Il recente “romanzo confidenziale non finito” di Jean-Noël Schifano, traduttore amico della scrittrice, *E. M. o la Divina Barbara*, edito da Gallimard (Parigi, 2013), svela con poco pudore i risvolti più intimi della breve relazione con Luchino Visconti.

⁶³⁷ Carlo Cecchi in Antonio Gnoli, *Carlo Cecchi*, cit.

⁶³⁸ Carlo Cecchi in Antonio Gnoli, *Carlo Cecchi*, cit.

⁶³⁹ «Per me era un rapporto quasi materno, anche se lei non amava questo ruolo», Carlo Cecchi, cit. in Giulia Calligaro, *La mia casa è un albergo*, in «lo donna», Firenze, 31 marzo 2007.

⁶⁴⁰ Per la ricostruzione del primo periodo di Cecchi si rimanda al capitolo uno di questo elaborato, *Primo tempo di formazione 1959-1971*.

⁶⁴¹ Carlo Cecchi in Antonio Gnoli, *Carlo Cecchi*, cit.

Ancora una volta il binomio Living-Artaud si pone quale scenario di incontro, si è detto, con Elsa Morante; l'autrice a sua volta acuirà nel giovane attore lo *shock* causato dal Living rappresentando per lui una "Rivoluzione einsteniana": «Perché Einstein» – dice Cecchi – «accanto a Charlie Chaplin, è per me uno dei fenomeni della storia»⁶⁴². Invero la variabile Morante nel teatro di Cecchi può essere davvero letta come un fenomeno storico, una corrente o un'influenza; è indubbio infatti che al di là delle occorrenze, dei ricordi e degli aneddoti, la Morante rappresenti per Cecchi il riferimento a una specifica cultura. Una cultura non omologata, caratterizzata dagli elementi comuni ai movimenti di metà secolo, della rivoluzione operaia e studentesca, ma intrisa di qualcosa di più antico, di ottocentesco.

Quello che per la Morante è stato il grande romanzo ottocentesco per Cecchi sarà, per esempio, *Petito e il tuffo all'indietro* nella tradizione partenopea: «Elsa ha dato alla mia vita e al mio teatro il loro peso specifico»⁶⁴³. Rivoluzione, peso specifico, cultura, motore del suo teatro:

L'incontro e l'amicizia con Elsa sono stati l'esperienza e il rapporto fondamentali della mia vita. Sul piano immediatamente teatrale, se *du côté de chez Naples* e *du côté de chez Living* hanno costituito le coordinate principali del mio viaggio teatrale successivo, il vero motore che ha permesso il viaggio è stata Elsa. Riconoscendomi – direi per istinto – un talento teatrale certo, mi ha spinto – starei per dire costretto – a manifestarlo nell'unico modo possibile: facendo il mio proprio teatro. Cominciai nel 1968⁶⁴⁴.

Il 1968 è infatti l'anno del primo *Woyzeck*, spettacolo che il giovane attore-regista stava già provando in quell'autunno del 1965 nel teatrino di via Belsiana, sede della Compagnia il Porcospino, nella quale Cecchi militò per poche stagioni. Elsa Morante andava a seguire le prove, prodiga di consigli e intermediaria di fondamentali conoscenze. Fu molto probabilmente lei ad avvicinare Cecchi al Porcospino, compagnia animata, si è ricordato, da Moravia, dalla Maraini, da Enzo Siciliano. Fu lei inoltre a presentargli Cesare Garboli sempre nel 1968. L'attore-regista, in un'intervista con Franco Quadri a proposito dell'universo teatrale istituzionale al quale si sentiva inadatto e a proposito dei maestri, racconta:

Prima maestra Elsa, maestra più che maestra, totale, globale, perché si inseriva in questo dibattito in maniera molto forte, dicendomi: «Solo così puoi fare il teatro, per farlo devi fare il *tuo* teatro». In anni giovanili era importantissimo trovare qualcuno come Elsa, la quale senza il minimo dubbio s'inseriva nell'incertezza che io potevo avere⁶⁴⁵.

⁶⁴² Carlo Cecchi in Giulia Calligaro, *La mia casa è un albergo*, cit.

⁶⁴³ Carlo Cecchi in Rita Cirio, *L'isola di Carlo*, cit.

⁶⁴⁴ Carlo Cecchi in Aa. Vv., *Carlo Cecchi; Il luogo della pazzia controllata*, cit., p. 53

⁶⁴⁵ Carlo Cecchi in Franco Quadri, *Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, in «Il Patalogo», n. 21, Milano, Ubulibri, 1998.

Cecchi disegna i contorni di una figura carismatica e accentratrice, ma con discrezione e rispetto del lavoro altrui. “La mia *dramaturg*”, la definirà in altre occasioni – ma anche da quel ruolo tendeva a debordare. Diceva infatti che se avesse fatto teatro avrebbe voluto fare tutto lei. Il merito principale è certo quello d’aver scosso un giovane insicuro e distratto da troppe incertezze, annoiato⁶⁴⁶, forzandolo all’azione. Paolo Graziosi, protagonista dell’esperienza del *Woyzeck*, ricorda come la sua presenza e il suo incoraggiamento fossero importanti per quella compagnia emergente:

E poi devo dire che agli inizi anche la presenza di Elsa Morante è stata abbastanza importante. Io e Carlo ci siamo conosciuti proprio grazie a lei, che era un’amica comune. L’avevo conosciuta a Roma nel 1965. Elsa era molto appassionata di teatro, quindi fu molto presente nelle prime messinscene, nei primi lavori, ma sempre con una grande discrezione e una grande intelligenza, con dei consigli. Ad esempio il nome Granteatro l’ha proposto lei – tanto per dirne una – dato che il Piccolo Teatro esisteva già⁶⁴⁷.

Nel 1971, infatti, Elsa Morante e Eduardo De Filippo saranno padrini di battesimo del Granteatro. Fu proprio l’amica a suggerire, come accennava Graziosi, il nome della compagnia, in modo da porla dichiaratamente e ironicamente in opposizione a quel tipo di teatro così distante rappresentato dal Piccolo Teatro di Milano. Compagna di strada discreta del neonato *ensemble*, è possibile rintracciare alcune occorrenze in cui ne viene sottolineato l’apporto. Nel 1974, per esempio, finita l’esperienza del terzo *Woyzeck* a Torino, Cecchi è tentato, proprio dall’insistenza della Morante, amante di Shakespeare, di mettere in scena *Macbeth*.

“Shakespeare” è un argomento centrale nel rapporto professionale di Cecchi con Elsa Morante; il teatro del Bardo entrerà relativamente tardi nel repertorio del Granteatro, a causa di problematiche questioni legate all’attore e al suo rapporto col tragico. Il progetto *Macbeth* infatti non vedrà la luce ponendosi come indizio di una più generale “occasione sprecata” su cui ci concentreremo a breve.

Parlando con Quadri a proposito del suo primo incontro con l’autore inglese, Cecchi ritorna a quel lontano progetto morantiano:

La tempesta risale al 1984, è stata la prima volta che ho fatto Shakespeare. Dieci anni prima c’era stato un progetto con il Granteatro per *Macbeth*. [...] Dopo *Woyzeck*, con Elsa Morante, che era una grande appassionata di Shakespeare, abbiamo parlato di fare *Macbeth* con il Granteatro. Elsa tradusse la scena dopo la morte della regina, il monologo dove c’è la grande battuta “E domani, e domani, e domani”. Ma poi non se ne fece nulla. Io non ero pronto e non lo era la compagnia con la quale stavo lavorando. Ma soprattutto ero io a non essere pronto. “Essere pronti è tutto”, dice Amle-

⁶⁴⁶ «Fin da ragazzo ho sofferto di noia. Pensi che Elsa Morante mi diceva: ‘sai perché ti annoi? Perché sei noioso’. La verità è che la noia per me è un vizio congenito. Un peso che sento ogni qualvolta mi accorgo che la vita è ripetizione». Carlo Cecchi in Antonio Gnoli, *Carlo Cecchi*, cit.

⁶⁴⁷ Paolo Graziosi, *Una nuova didattica*, cit.

to. E io non lo ero. In realtà, per molto tempo sono stato timido verso Shakespeare⁶⁴⁸.

Mancato questo appuntamento, il merito della Morante è particolarmente evidenziato per il suggerimento del testo di Pirandello *L'uomo, la bestia e la virtù*⁶⁴⁹, spettacolo del 1976, emblematico per la consacrazione di Cecchi e della sua compagnia quale esperienza di spicco del teatro italiano contemporaneo “off”, esempio di dialogo tra tradizione e sperimentalismo. Dice il regista: «quando decisi di mettere in scena un Pirandello, fu lei a dirmi che *L'uomo, la bestia e la virtù* era perfetto per noi»⁶⁵⁰. Sappiamo poi che nella stagione successiva 1977-78 la narratrice fu positivamente colpita dalla messinscena del *Borghese gentiluomo*⁶⁵¹, riscontrando nel Monsieur Juordain, interpretato da Cecchi, quella commistione tra comico e tragico, che dà vita all'autentica comicità.

Rimase molto colpita – ricorda Cecchi – dal *Borghese Gentiluomo*, quando lo feci per la prima volta nel 1977. Venne a vederlo parecchie volte. A Elsa piaceva moltissimo il comico, il grande comico, quello di Charlie Chaplin per esempio⁶⁵².

E si potrebbe aggiungere quello di Eduardo, attore al quale la Morante penserà come unico possibile interprete del suo Edipo nel poema *La serata a Colono*, inserito in *Il mondo salvato dai ragazzini*, di cui si dirà. Intanto, seguendo la traccia cronologica in via di ricostruzione, *L'uomo la bestia e la virtù* e *Il Borghese gentiluomo* si inseriscono nel crinale della seconda metà degli anni Settanta lasciando presagire nella loro ambiguità di fondo – lo spettatore si diverte moltissimo ma il suo sorriso mostra delle pieghe amare – il sopraggiungere di un tempo di profonda riflessione che investe sia il *coté* di Cecchi che quello dell'autrice.

Per Elsa Morante, almeno dalla pubblicazione della *Storia* (1974) ma a ben scavare anche da qualche anno prima, era cominciato un periodo molto contraddittorio,

⁶⁴⁸ Carlo Cecchi in Franco Quadri, (a cura di), *I miei Shakespeare. Di Peter Brook, Carlo Cecchi, Eimuntas Nekrosius, Peter Stein, Josef Svoboda e di Peter Zadek*, Milano, La Biennale di Venezia e Ubu-libri, 2002, p. 83.

⁶⁴⁹ *L'uomo, la bestia e la virtù*, di Luigi Pirandello, Cooperativa Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Scene, costumi e maschere: Sergio Tramonti, Attori: Rosanna Benvenuto (*Nonò*), Carlo Cecchi (*Paolino*), Marina Confalone (*Governante, Domestica*), Luisa De Santis (*La signora Perella*), Carlo Monni (*Il Capitano Perella*), Alfonso Santagata (*Studente*), Aldo Sassi (*Medico, Farmacista*), Armando Vacondio (*Studente*), Reggio Emilia, 9 gennaio 1976.

⁶⁵⁰ Carlo Cecchi, cit. in Rita Cirio, *L'isola di Carlo*, cit.

⁶⁵¹ *Il borghese gentiluomo*, di Molière, traduzione di Cesare Garboli, Teatro Regionale Toscano, Decentramento culturale genovese, Cooperativa Il Granteatro/Teatro Aperto 74, Regia: Carlo Cecchi, Assistente alla regia: Luca Coppola, Scene e costumi: Sergio Tramonti, Musiche: Michele De Marchi, Attori: Mara Baronti (*Signora Jourdain*), Enrico Campanati (*Un lacchè*), Carlo Cecchi (*Jourdain*), Luca Coppola (*Un lacchè*), Michele De Marchi (*Dorante*), Anna Lisa Fierro (*Dorimene*), Massimo Lopez (*Sarto, Cantante*), Gigio Morra (*Coviello, Maestro di Ballo*), Antonello Pischredda (*Mufiti*), Maura Sandonà (*Lucilla*), Alfonso Santagata (*Maestro di scherma*), Aldo Sassi (*Cleonte, Maestro di filosofia*), Mila Toffano (*Nicole*), Musicisti: Paolo Argenziano (contrabbasso), Francesca Odling (flauto), Federico Odling (violoncello), Eugenia Soregaroli (flauto), Firenze, Teatro dell'Affratellamento, aprile 1977.

⁶⁵² Carlo Cecchi in Concetta D'Angeli, *La triste comicità di Molière*, in «Atti e Sipari», n. 1, Pisa Plus, 2007.

profondamente segnato dall'improvviso sopraggiungere della vecchiaia. Dal canto suo anche il teatro del nostro attore-regista va incontro ad una fase di riflessione, ripiegamento o auto-trinceramento. Gli anni Settanta, lo sottolineerà intensamente Garboli, furono in fondo anni molto duri per l'intero paese o per chi, tra i suoi abitanti, ha vissuto con sensibilità intellettuale quel periodo di profonda regressione civile costituita dalle operazioni delle Brigate Rosse. Così Cecchi, contestualizzando le motivazioni che lo portarono a mettere in scena il suo primo Pinter nel 1980, racconta:

Nel mio teatro c'era una forte tensione espressionistica e c'era quella spinta generazionale (il Sessantotto) che io sono orgoglioso di rivendicare. Ho sempre avuto un legame molto forte con la storia di questo Paese. Quegli anni erano di cupezza e di orrore. Ma erano anche di straordinaria vitalità. Io cercavo di unire il palcoscenico con la platea. Ma poi sono cambiati i tempi e le platee. Il mio teatro sentì il bisogno di chiudersi in una stanza. Ed ecco Pinter, ecco *Il compleanno*, che lessi e discussi con Elsa Morante. Il mio orizzonte espressionistico e la mia storia personale avevano bisogno di un'altra misura⁶⁵³.

La misura delle quattro mura domestiche più intima, più aggressiva, si rivolge "senza filtri" ai nostri tempi: da un autore contemporaneo ad una platea contemporanea, nei confronti della quale non è più concessa la possibilità di un dialogo. Un interno, quello di Pinter, che non vuole essere sbirciato ma che viene esibito e vergognosamente esposto. La Morante anche nel caso del *Compleanno*⁶⁵⁴ aveva affiancato Cecchi nella lettura del testo offrendogli preziosi consigli, come era solita fare, per la distribuzione delle parti:

Elsa aveva grandi intuizioni teatrali, se ne parlava di continuo, è stata la mia consulente. Era molto generosa, veniva a teatro, leggeva i testi, mi aiutava a sceglierli, influiva sulle distribuzioni. Per esempio, ne *Il compleanno* di Pinter non avevo pensato a Marina Confalone come protagonista. Marina aveva 27 anni e avrebbe dovuto fare una vecchia di 70. Fu Elsa a suggerirlo⁶⁵⁵.

Dramaturg e più che *dramaturg* dunque, le sue intuizioni nascevano dalla conoscenza profonda di un codice osservato da vicino e prepotentemente presente nel suo stile letterario (si pensi alla costruzione di certe "scene" di *Menzogna e sortilegio* o a certi "monologhi" di *La storia*). Cecchi farà tesoro di questi consigli: nel secondo testo di Pinter, *Il ritorno a casa*, messo in scena nella stagione successiva 1981-82, si ripropone la scelta di affidare ad attori molto giovani personaggi anziani, un esempio è Paolo Graziosi nei panni del vecchio padre iroso *Max*.

⁶⁵³ Carlo Cecchi in Osvaldo Guerrieri, *Carlo Cecchi: "Il mio Pinter di sarcasmo e dissoluzione"*, in «La Stampa», 8 febbraio 1997.

⁶⁵⁴ *Il compleanno*, di Harold Pinter, traduzione di Elio Nissim e Laura Del Bono, Teatro Regionale Toscano, Comune di Firenze, Regia: Carlo Cecchi, Assistenti alla regia: Giovanna Franchi, Italo Spinelli, Scene e costumi: Maurizio Balò, Attori: Toni Bertorelli (*McCann*), Dario Cantarelli (*Petey*), Carlo Cecchi (*Stanley*), Marina Confalone (*Meg*), Paolo Graziosi (*Goldberg*), Laura Tanziani (*Lulu*), Firenze, Rondò di Bacco, 4 febbraio 1980.

⁶⁵⁵ Carlo Cecchi in Rita Cirio, *L'isola di Carlo*, cit.

Con *Il compleanno*, che debutta al Rondò di Bacco a Firenze il 4 febbraio 1980, finiscono le testimonianze relative alla collaborazione tra *dramaturg* e attore, verosimilmente ci furono altre occasioni di confronto, tuttavia a marzo dello stesso anno l'autrice romana viene operata alla clinica Quisisana a seguito della rottura di un femore. È l'inizio di un lungo periodo di immobilità forzata e malattia, stato di infermità dal quale non si riprenderà più. Costretta a letto dai forti dolori alla gamba, porta a termine il suo ultimo romanzo *Aracoeli*, pubblicato nel 1982. Intanto un peggioramento delle sue condizioni le impedisce di camminare e questa forzata immobilità le causa un sentimento di profonda frustrazione che la porta a tentare il suicidio nell'aprile del 1983.

Il ricovero in ospedale attesta la presenza di una idroencefalia. Elsa trascorrerà in clinica il resto dei suoi giorni, circondata dall'affetto e dalla compagnia di molti amici, ma forzatamente lontana da una vita vivacemente condotta, dalle sue abitudini, e tra esse il teatro.

Fu verso la fine degli anni Settanta – racconta Cecchi – che si manifestò una forma idrocefalica che impediva la circolazione tra i lombi. Lei intuiva che c'era qualcosa di grave ma era una maestra nell'inventarsi altri sintomi. Nessun medico seppe diagnosticare nulla di certo. Il suo carattere cambiò. Era stata una donna meravigliosa. Mi diceva: 'Carlo, sono felice quando tu arrivi, ma sono infelice quando te ne vai'. Era il suo modo di sentirsi libera. L'età forse non aiuta a sentirsi più liberi⁶⁵⁶.

1.3 La Storia

Il tempo della stesura di *La Storia*, controverso romanzo della Morante nel quale l'autrice fa i conti con la realtà e con la guerra a trent'anni di distanza, coincide con gli anni Settanta. Ci siamo già soffermati – e torneremo a farlo a proposito di Cesare Garboli –, su come quel periodo di difficile storia patria contemporanea fosse stato percepito dagli artisti-critici-autori di cui stiamo parlando. Non indugeremo dunque sul panorama di riferimento, bensì l'attenzione verrà posta su un altro fenomeno verificatosi in quello stesso lasso di tempo. Il tempo della *Storia* coincide nella vita di Elsa Morante con l'insorgere del presentimento della vecchiaia:

C'è un fenomeno, nella vita di Elsa Morante, al quale i futuri biografi faranno bene a dedicare molto del loro interesse. [...] Il sopraggiungere della vecchiaia, per Elsa, è stata l'esplosione di un uragano, tanto più terribile quanto più i passi della tempesta erano stati silenziosi⁶⁵⁷.

Silenziosi al punto che, si ricorderà, l'autrice superati i cinquant'anni nel 1965 appare a Cecchi quindici anni più giovane. La tempesta si intensifica nel periodo successivo, periodo di matura "collaborazione" con l'ormai affermato attore-regista.

⁶⁵⁶ Carlo Cecchi in Antonio Gnoli, *Carlo Cecchi*, cit.

⁶⁵⁷ Cesare Garboli, *Falbalas*, cit., pp.172-173.

Sulla base di queste premesse ciò che emerge da una lettura degli avvenimenti fatta *a posteriori* è l'occorrenza di due fenomeni che hanno causato quella occasione sprecata a cui si accennava all'inizio.

Meldolesi nel suo libro sul lavoro del *dramaturg*⁶⁵⁸ dedica un veloce passaggio, meno di una pagina, alla collaborazione tra Carlo Cecchi ed Elsa Morante, che intitola «Il luminoso antefatto della Morante»⁶⁵⁹, volendo sottolineare il carattere originale di questa esperienza anticipatrice di altri dichiarati e documentati sodalizi di fine secolo. Meldolesi lancia, seppur in modo criptico, delle suggestioni, dei pretesti di riflessione che si fanno premessa di un discorso critico in riferimento alla ricostruzione cronologica che si è appena proposta. Il binomio creativo Cecchi-Morante costituisce l'ennesima occasione sprecata del teatro italiano; nonostante i risultati raggiunti, molto altro sarebbe potuto nascere da quell'incontro. Due furono le variabili che causarono "lo spreco": l'età della Morante in rapporto al raggiungimento di un certo grado di maturità del teatro del giovane attore-regista (presentimento della vecchiaia negli anni Settanta) e il ritardo con il quale Cecchi arriva a Shakespeare, autore prediletto dall'autrice romana. Più in generale dunque si trattò di "una questione di tempo".

Prima considerazione da chiarire è dunque quella costituita dal presentimento da parte della Morante del sopraggiungere di una vecchiaia imminente, segnata dalla malattia. Già attraverso le parole di Cecchi si accennava ad una sua capacità molto marcata di dissimulazione della malattia, dunque una tendenza ad allontanare quei disagi, o quei segnali di disagio, che pur la opprimevano incidendo prima che sul corpo, sulla sua sensibilità. Per comprendere il fenomeno bisogna concentrarsi su un ricordo di Garboli relativo ai primi anni Settanta:

Un pomeriggio di tanti anni fa, non ricordo più per quale piega presa dalla conversazione (eravamo soli, seduti a un caffè) Elsa Morante sospirò: «Vuoi sapere qual è il mio vero difetto? Proprio quello a cui nessuno pensa. Ma io so benissimo qual è... È la *pesanteur*», e sillabò *pe-san-teur* guardandomi con aria interrogativa, per verificare l'effetto che mi facevano le sue parole. [...] Elsa aveva usato un termine che, nella sua polivalenza, e nella simmetrica opposizione a *grâce*, riuniva in sé tutto il contrario di ciò che nella vita, nell'arte, nella natura, nelle persone, negli animali, nei ragazzi, nelle opere di Mozart o nelle poesie di Penna, lei amava di più – ciò che non è «grave», che non è attirato dal basso, che sembra leggero e frivolo e non lo è, ciò che è immemore e non ha peso, ciò che vive in eterno e non dura che un attimo, come il sorriso di un amante o un giorno di felicità⁶⁶⁰.

Il riferimento va a *Il mondo salvato dai ragazzini* e a quella prima presa di coscienza politica nei confronti della contemporaneità. È ancora Cecchi a raccontare che scrivendo quel romanzo la Morante aveva preso a credere fortemente che la generazione del Sessantotto avrebbe cambiato le cose. «Lo slancio» – dice l'amico –

⁶⁵⁸ Claudio Meldolesi, Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

⁶⁵⁹ Ivi, pp. 147-148.

⁶⁶⁰ Cesare Garboli, *Saggi di Elsa*, cit., p. 149.

«le durò fino a quando ha scritto *La storia*. In seguito le polemiche che la investirono la amareggiarono. Ma anche il paese – con gli attentati terroristici – era cambiato. Soffriva. E non riuscì più a fare niente»⁶⁶¹. Dunque, nemmeno così improvvisamente, la Morante sente che in se stessa, «mezza I.M.»⁶⁶², la componente pesante, la gravità, inizia ad opprimere la grazia. Si riscopre lontana da quei Felici Pochi (F.P.) che erano stati i suoi modelli: Mozart, Rimbaud, Penna, fino al giovane pittore scomparso Bill Morrow.

Nei primi anni Settanta la scoperta della *pesanteur*, goffa e ridicola condizione di ingombrante animale separato dal divino, si presentò probabilmente come l'effetto morale, intellettuale di un'oscura sensibilità fisica. Elsa senti, o meglio presenti con la mente, prima di soffrirlo, tutto quello che di minaccioso e di misterioso sarebbe successo di lì a qualche anno nelle profondità del suo corpo. E pensò allora alla grazia che aveva sempre inseguito e sognato, come a un'immagine menzognera era uno specchio bugiardo di sé. Erano gli anni della *Storia*⁶⁶³.

Sulla base di questa precisazione incentrata sulla figura dell'autrice è possibile recuperare l'intuizione di Meldolesi. Lo studioso non sottovaluta i risultati di questo incontro artistico, anzi, valutandoli più che positivamente, ne rintraccia un potenziale inespresso, "sprecato". Il suo breve intervento si muove sul doppio binario di ciò che è stato e ciò che sarebbe potuto essere.

Partiamo dal primo binario. Prima caratteristica del sodalizio artistico Morante-Cecchi notato da Meldolesi è un rovesciamento dei ruoli. Là dove, in una prospettiva di lunga durata, erano stati innumerevoli i precedenti di legami professionali tra autore uomo-attrice donna, la narratrice romana sovverte i generi della coppia e attraverso l'incisiva affinità elettiva con il giovane attore, di cui intuisce il talento, decide di "aprirsi al teatro", forma d'arte che fino a quel momento aveva frequentato solo da appassionata spettatrice. Oltre al ruolo di consigliera che subito ricopre nel teatro di Cecchi va considerato che il suo unico componimento drammatico, *La serata a Colono*, è successivo a quell'incontro.

È d'altra parte sintomatico che da una donna sia venuto il coinvolgimento in materia della più alta narrativa italiana: anche per valori di mezzo, come la capacità d'attenzione all'altro o l'inveramento del magico⁶⁶⁴.

Elsa Morante scopre la capacità comune al teatro e alla letteratura, ma che il teatro ha i mezzi per rendere concreta, di «rimanifestare con immediatezza attraente ciò che dall'opinione comune è emarginato in quanto immaturo»⁶⁶⁵. Per "immaturo" si può intendere quell'universo legato all'immaginario morantiano, all'elemento oniri-

⁶⁶¹ Carlo Cecchi in Antonio Gnoli, *Carlo Cecchi*, cit.

⁶⁶² Categoria coniata dalla Morante in *La canzone degli F.P. e degli I.M.*, in *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1968; I. M. sta per Infelici Molti contrapposti agli F. P., Felici Pochi.

⁶⁶³ Cesare Garboli, *Saggi di Elsa*, cit., p. 151.

⁶⁶⁴ Claudio Meldolesi, *Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote*, cit., p. 148.

⁶⁶⁵ Ivi, p. 148.

co, all'adolescenza di quei personaggi, unica salvezza del mondo. La capacità, in ultima analisi, che ha il teatro di parlare attraverso un linguaggio ludico. In fondo, lo ricordava Garboli in *Falbalas*, il teatro è simile al tempo dell'adolescenza in cui si può essere tutto e non si è ancora nulla.

Compiendo una sintetica ricognizione sulla specificità della collaborazione di Elsa Morante nel teatro di Cecchi, Meldolesi vi riscopre tutte le caratteristiche che delineano il profilo del *dramaturg*: suggerimento, lettura e scelta condivisa dei testi, distribuzione delle parti, consigli scenografici. Quindi ci svela ciò che è stata questa intesa d'arte: «un risveglio ludico di scena-letteratura»⁶⁶⁶. Allora perché occasione sprecata? Perché sarebbe potuta essere molto di più. Siamo già sul secondo binario.

E in ogni caso, se l'incontro con Cecchi fosse avvenuto nel vivo della sua esperienza artistica [della Morante], il nostro teatro ne sarebbe stato forse arricchito del lavoro di un'autrice-dramaturg senza precedenti. Globale era il suo interesse alla dramaturgie e più che italiana è l'arte di questo attore regista⁶⁶⁷.

Un'altra variabile rimasta in sordina e alla quale anche Meldolesi accenna, è relativa ad un grande assente dal teatro di Cecchi negli anni d'attività della Morante: Shakespeare, autore profondamente amato dalla narratrice romana. Si era accennato, in ambito di ricostruzione cronologica del percorso condiviso dai nostri due protagonisti, al progetto naufragato di mettere in scena *Macbeth* all'indomani del *Woyzeck* del 1974. Tale naufragio era stato ascritto all'insicurezza di Cecchi nei confronti del grande autore inglese e al suo sentirsi più un attore comico, poco adatto alla scena tragica o tragi-comica shakespeareana.

Nel 1984, un anno prima della morte della Morante, Cecchi mette in scena la *Tempesta*⁶⁶⁸. L'allestimento, poco fortunato, pare dare ragione alle preoccupazioni del regista e tuttavia colloca l'incontro con la drammaturgia di Shakespeare completamente oltre l'intesa d'arte con Elsa Morante. L'occasione sprecata da questa particolare prospettiva non è la mancata collaborazione per l'allestimento di testi shakespeareani in sé, quanto a quell'episodio, più su riportato, secondo il quale la Morante avesse cominciato a tradurre una scena del *Macbeth*. Quindi il rimpianto è più nei confronti di una Elsa Morante potenziale traduttrice per il teatro che per il mancato allestimento congiunto di spettacoli che nel corso della sua carriera Cecchi risolverà egregiamente.

Ultimo riferimento: l'insistenza. L'attore ricorda che con l'amica parlava moltissimo di Shakespeare: «'Devi fare *Amleto*' – andava ripetendomi – 'Anche la tua

⁶⁶⁶ Ivi, p. 147.

⁶⁶⁷ Ivi, p. 148.

⁶⁶⁸ *La Tempesta*, di William Shakespeare, traduzione di Patrizia Cavalli, Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro; Regia: Carlo Cecchi, Scene: Sergio Tramonti, Costumi: Rossella Salbitano, Musiche: Franco Piersanti, Attori: Bruno Armando, Andrea Cavatorta (*Ferdinando*), Carlo Cecchi (*Prospero*), Andrea Emeri, Tino Gorla, Alessandro Haber (*Calibano*), Gianfelice Imparato (*Trinculo*), Andrea Jeva, Antonello Mendolia, Paolo Rossi (*Ariete*), Vincenzo Salemme (*Stefano*), Aldo Sassi, Sabina Vannucchi (*Miranda*), Marina Di Pietrasanta, Versiliana, 28 luglio 1984.

insistenza a non farlo è amletica'»⁶⁶⁹. Meldolesi sottolinea questa capacità di insistere della Morante e benché il momento di *Amleto* è ben in là da venire individua nel personaggio dell'*Ivanov*⁶⁷⁰ cechoviano, che Cecchi interpreta nel 1982, una chiave di lettura amletica, sintomo dell'insistenza morantiana. Anche questa sembra essere infine una perseveranza di lunga durata. La Morante-dopo la Morante è per Cecchi un qualcosa che cresce e non diminuisce: Shakespeare comincerà ad infettare lentamente il suo teatro; del 1989 è il primo allestimento di *Amleto*. Il principe di Danimarca, come vedremo, sarà, insieme a certi protagonisti molieriani, uno dei personaggi da lui più amati. Nel 1996, scoperto il Teatro Garibaldi di Palermo, Cecchi di Shakespeare metterà addirittura in scena tre spettacoli componendo una *Trilogia shakespeariana* di enorme successo.

Mi sono accorto presto che a Palermo ritrovavo qualcosa di familiare e di conosciuto: il carattere, la forza puntuta, la durezza dolce di Elsa, Elsa Morante figlia di siciliani⁶⁷¹.

1.4 L'eredità

Elsa Morante muore in clinica nel novembre del 1985. Carlo Cecchi e il nipote Daniele Morante sono i principali beneficiari della sua eredità. A Cecchi è in particolare affidata l'eredità culturale, il potere decisionale sul patrimonio artistico della scrittrice, ovvero i diritti editoriali. Più generalmente si può leggere tale privilegio "legale" come un'investitura dell'amico a tutore di quanto lasciato dall'autrice all'archivio culturale del nostro paese. Se questo lascito costituisce la prima faccia della medaglia relativa all'eredità della Morante, l'altra faccia è decorata da tutto il resto, dal bagaglio esperienziale e dall'influenza che l'amica aveva già trasmesso in vita al giovane attore-regista. Anche dalla questione ereditaria, infine, Cecchi risulta essere asceso, nel corso della lunga amicizia che copre l'ultimo periodo di vita della scrittrice, ad una posizione privilegiata.

Una vicenda che si frappa come macchia di colore, verrebbe da dire folklorica, tra la morte di Elsa Morante e alcune interessanti operazioni culturali successive, è la *bagarre* nata nel gennaio del 1988 intorno alle ceneri della scrittrice, il cui corpo dopo la morte era stato cremato. Lo scandalo esplose a tre anni dal decesso a causa della mancata collocazione dell'urna funeraria della scrittrice in una sede dignitosa. Le ceneri della Morante erano infatti rimaste in attesa nel deposito del cimitero romano del Verano. L'opinione pubblica, casualmente indignata, al principio del 1988

⁶⁶⁹ Carlo Cecchi in Pico Floridi, *Elsa Morante. Sceglieva con me i testi da portare in scena*, cit.

⁶⁷⁰ *Ivanov*, di Anton Cechov, traduzione di Vittorio Strada, Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Scene: Sergio Tramonti, Costumi: Barbara Conti, Attori: Gianfranco Barra (*Mikhail*), Anna Bonaiuto (*Anna*), Carlo Cecchi (*Ivanov*), Marco Silvio Erler (*Igoruska*), Remo Girone (*Dottor Lvov*), Gianfelice Imparato (*Kosik*), Francesco Origo (*Conte Sciabelski*), Betti Pedrazzi (*Marfa*), Carla Peirolero (*Zinaida*), Giacomo Piperno (*Pavel*), Alessandra Pradella (*Aydotia*), Patrizia Zappa Mulas (*Sascia*), Spoleto, Festival dei Due Mondi, Teatro Caio Melisso, 3 luglio 1982.

⁶⁷¹ Carlo Cecchi in Franco Quadri, *Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, cit.

si scaglia contro gli eredi accusati di non aver voluto pagare la somma di duecento mila lire per l'acquisto di un loculo. In risposta all'accusa una dichiarazione di Cecchi mobilita forze dell'ordine e organi di stampa. La vicenda ha, è evidente, un che di teatro dell'assurdo.

Il regista Carlo Cecchi non ha remore a dichiarare che «le ceneri di Elsa Morante sono state sparse nel mare di Procida ai primi di maggio del 1986, secondo il suo desiderio espresso. Sia chiaro una volta per tutte, la scrittrice non voleva né loculi né lapidi cimiteriali. Se proprio vogliono e insistono che mettano una lapide dove Elsa è nata»⁶⁷².

Procida è l'isola di Arturo, località alla quale la Morante era molto affezionata e nella quale soleva trascorrere lunghi periodi; nulla di più logico allora di un tale desiderio postumo. Tuttavia la legge italiana vieta la dispersione delle ceneri e prevede una punizione penale contro chi commette infrazioni. La vicenda fa partire un'indagine giudiziaria che prevede l'apertura dell'urna e il test del Dna sui resti contenuti: «La perizia richiederà tempo e data l'indubbia difficoltà dell'accertamento, potrebbe lasciare anche incertezze e perplessità»⁶⁷³.

Tutto altro spessore mostra la fortuna della Morante nella cultura italiana e in particolare nell'ambito di nostra competenza, quello teatrale. Sempre nel 1988 esce il primo volume dei Meridiani dedicato all'opera completa dell'autrice e curato da Carlo Cecchi e Cesare Garboli. Il critico viareggino si occuperà intensamente di fornire un primo scandaglio critico sul lavoro della scrittrice romana, ancora poco indagata. Sul versante teatrale il regista dedicherà nel corso del tempo molte letture e serate all'amica, accostando le sue opere a quelle di altri amati autori. Solo per riportare alcuni esempi: è del 2001 *Carlo Cecchi legge Dante e Elsa Morante*⁶⁷⁴, del 2014 *Duo*⁶⁷⁵, recital da Pasolini e Elsa Morante.

In tempi recenti inoltre anche altri artisti gravitanti intorno all'universo dell'autrice o di Cecchi hanno portato in scena adattamenti dalla Morante. Paolo Graziosi nel 2005 propone *La canzone degli F.P. e degli I. M.*, e l'anno successivo, insieme alla moglie Elisabetta Agosti, adatta *Le straordinarie avventure di Caterina* da *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina*. Non priva di interesse l'operazione di Licia Maglietta, attrice per molto tempo in compagnia con Carlo Cecchi, a proposito di *L'isola di Arturo* in occasione del Napoli Teatro Festival del 2012. Nel giugno del 2012 l'attrice, accompagnata da un mandolinista, legge il romanzo della Morante "in cinque tramonti", in una *location* archeologica affacciata

⁶⁷² Gianni Pennacchi, *Le ceneri di Elsa Morante sparse in mare a Procida*, in «La Stampa», 18 gennaio 1988.

⁶⁷³ Redazione romana, *Perizia sui resti della Morante*, in «La Stampa», 22 gennaio 1988.

⁶⁷⁴ *Carlo Cecchi legge Dante e Elsa Morante*, Teatro Garibaldi di Palermo, Regia: Carlo Cecchi, Voce recitante: Carlo Cecchi, Palermo, Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa/ Teatro Garibaldi, 25 settembre 2001.

⁶⁷⁵ *Duo*, recital da Pasolini, Morante, Compagnia della Luna, Carlo Cecchi, Nicola Piovani, Alessio Mancini (flauto), Roma, Le vie dei Festival, Teatro Vascello, 8 novembre 2014.

sul mare di Procida. Da una conversazione con l'attrice⁶⁷⁶ apprendiamo che la suggestione per la scelta di questo romanzo nasce in realtà dal mandolinista. Il suono di quello strumento fece scattare nell'attrice un ricordo relativo alle conversazioni con il regista Carlo Cecchi. In occasione della messinscena di *La locandiera*⁶⁷⁷ del 1993, in cui la Maglietta interpretava Mirandolina⁶⁷⁸, Cecchi – che spesso parlava della Morante – le diede in mano il mandolino della scrittrice romana, chiedendole di suonarlo in scena.

Tuttavia, fin dalla morte dell'autrice l'obiettivo di Cecchi, quasi un tormento, diventa il progetto di messinscena di quell'unico testo teatrale, poema in forma drammatica, che la Morante incastonò nel *Mondo salvato dai ragazzini* nel lontano 1968, senza mai decidersi a consentirne l'allestimento. Nei fatti il lungo silenzio scenico che ha caratterizzato la storia di questo componimento è una questione complessa che cercheremo di ricostruire partendo dal testo.

In una corsia d'ospedale degli anni Sessanta due portantini depositano una barella su cui giace, stretto da cinghie di contenzione, un vecchio ricoverato d'urgenza con gli occhi avvolti da garze insanguinate. È un accattone ex proprietario di radici contadine, vedevo con quattro figli, affetto da mitomanie epico-classiche, soggetto a squilibri, sorvegliato con devozione da una figlia quattordicenne zingarella [...]. Lei è Antigone. Lui è la reincarnazione di un Edipo trasandato, logorroico, nomade e sfregiato, accolto in un reparto Neuro-deliri dove stazionano tre Guardiani, un dottore-Teseo e una suora-Ismene⁶⁷⁹.

Si tratta quindi di una riscrittura contemporanea dell'episodio finale del mito di Edipo, quando ormai vecchio e cieco, accompagnato dalla sola Antigone, il re di Tebe giunge a Colono. L'operazione della Morante, condizionata da riferimenti generazionali riconducibili al clima del Sessantotto, è esplicitata dall'indicazione "parodia" che accompagna il testo e ne definisce la specificità.

Il titolo è accompagnato dall'indicazione "parodia", che sottolinea l'intento riduttivo perseguito dall'autrice e, se vi si fa attenzione, fornisce un importante suggerimento di lettura. La parodia infatti, grazie alla sovrapposizione di due scritture e due linguaggi, che restano entrambi ben visibili, realizza una specie di bilinguismo stilisti-

⁶⁷⁶ Licia Maglietta, *Un maestro difficile. Conversazione con Licia Maglietta*, Prato, 6 maggio 2014, a cura di Chiara Schepis, in Appendice.

⁶⁷⁷ *La Locandiera*, di Carlo Goldoni, Teatro Stabile di Firenze (Niccolini) /Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Scene: Maurizio Balò, Luci: Andrea Narese, Attori: Toni Bertorelli (*Cavaliere di Ripafratta*), Carlo Cecchi (*Conte di Albafiorita*), Arturo Cirillo (*Servitore*), Licia Maglietta (*Mirandolina*), Bruno Pagni (*Cameriere*), Daniela Piperno (*Commediante*), Aldo Puglisi (*Marchese di Forinpopoli*), Paola Roman (*Commediante*), Firenze, Teatro Niccolini, 29 aprile 1993.

⁶⁷⁸ All'interpretazione di Licia Maglietta in questo spettacolo è dedicato un ritratto in Teresa Megale, *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici italiane per la "Locandiera" di Goldoni*, Roma, Bulzoni Editore, 2008

⁶⁷⁹ Rodolfo Di Giammarco e Claudia Di Giacomo, *50 scene d'autore per uomo*, in *Grandi monologhi del teatro contemporaneo*, vol. II, Roma, Gremese, 1999, riportato in *La serata a Colono*, di E. Morante, comunicato stampa, Fondazione del Teatro Stabile di Torino, stagione 2012-2013.

co e permette di sfruttare le possibilità del doppio registro utilizzando sia il piano connotativo – e dunque raccontando la storia di un poveraccio che si chiama Edipo e muore in un ospedale psichiatrico in preda alle allucinazioni – sia il piano denotativo – e dunque connettendo strettamente il dramma alla tragedia greca⁶⁸⁰.

In questa parodia seria la Morante tende ad incidere sul senso della memoria e della colpa del singolo. Un lungo e perpetuo monologo delirante del malato sulla barella copre quasi l'intero testo, inframmezzato dagli interventi del coro composto da altri malati mentali e da pochissimi dialoghi degli altri personaggi con Antigone-Ninetta, o del medico con la suora e con i guardiani. Anche la figlia cerca di interagire con Edipo ma ciò che dice viaggia su un binario parallelo a quello del deliro paterno, senza intercettare la sua attenzione. Il testo risulta essere una «straordinaria tessitura di citazioni»⁶⁸¹.

La trepida pietà di Elsa Morante somatizza nel coro dei ricoverati, e nei dialoghi, citazioni da discorsi politici e militari, da canti aztechi, da un *blues* di forzati, dall'Inno dei Morti ebraico, dalla Bibbia, dai Veda, da Allen Ginsberg, da Hölderlin⁶⁸².

La Morante cede anche alla lettura freudiana quando la Suora si trasforma in Giocasta, nel ruolo materno di dare da bere al malato:

La vertiginosa regressione di Edipo è visualizzata in termini fisici: Edipo si raccoglie nelle braccia di Giocasta che lo allatta. Un momento d'intensa commozione. Ma poiché nel dramma non si fa cenno a Giocasta e al suo scandaloso rapporto con Edipo, il turbamento si produce grazie allo scatto della memoria culturale, che restituisce a Giocasta la sua posizione nel mito e colloca sul terreno dell'interdetto l'incontro tra due creature unite da un legame indicibile⁶⁸³.

Il testo rincorre Edipo nelle volute del suo delirio, le voci del coro e quella di Edipo prendono a confondersi e infine è il coro stesso, definito ora "Coro della voce di Edipo", ad appropriarsi del delirio del protagonista fino a spegnersi nel silenzio. La didascalia finale del poema dice:

Silenzio. Adesso, si sente suonare una campana. Nel corridoio è tornata la normale illuminazione di prima, alla quale s'è aggiunta anche la luce al neon nel vano della scala. Ma sul luogo non c'è più nessuno. Curiosamente, d'intorno al corridoio deserto, risuona un battito multiplo di orologi, quale più vicino e quale più distante. Poi dal fondo della scala si ode la voce piangente di ANTIGONE che grida⁶⁸⁴.

⁶⁸⁰ Concetta D'Angeli in *La serata a Colono*, testi di Concetta D'Angeli, Carlo Cecchi, Mario Martone, Nicola Piovani, foto di Mario Spada, cit., p. 7.

⁶⁸¹ Ivi, p. 8.

⁶⁸² Rodolfo Di Giammarco e Claudia Di Giacomo, *50 scene d'autore per uomo*, cit.

⁶⁸³ Concetta D'Angeli in *La serata a Colono*, testi di Concetta D'Angeli, Carlo Cecchi, Mario Martone, Nicola Piovani, foto di Mario Spada, cit., p. 13.

⁶⁸⁴ Elsa Morante, *La serata a Colono*, Torino, Einaudi, 2013 (1968), p. 75.

La Morante prevede un finale giocato sul contrasto luce-buio che permette alla barella con sopra Edipo di scomparire e alla scena di svuotarsi. Svanendo come un'allucinazione.

Attraverso una precisazione dello stesso Cecchi, che già nel periodo di stesura di questo poema frequentava Elsa Morante, è possibile ricostruire la vicenda compositiva del testo sottolineando il ruolo centrale occupato dall'allucinazione e da uno sguardo alterato sulla realtà. Il tuffo indietro verso quei giorni della metà degli anni Sessanta sarà poi utile a capire come mai il poema rimase non rappresentato per un così lungo periodo. Dalla pubblicazione nel 1968, la prima messinscena della *Serata* è quella firmata Cecchi-Martone del 2013.

In realtà *La serata a Colono* è il racconto di un "viaggio" da acido, è il *Pasto nudo* di Elsa Morante. Il primo capitolo della tetralogia lisergica di William Burroughs era uscito nel '59. All'inizio degli anni Sessanta la scrittrice volle provare alcuni degli allucinogeni guida della *beat generation* e sull'esperienza scrisse *La commedia chimica*, seconda parte de *Il mondo salvato dai ragazzini* e anch'essa una tetralogia: *La mia bella cartolina dal paradiso* è il racconto della psilocibina; *La Sera Domenicale* è la droga delle sue iniziali, la "Lucy in the Sky with Diamonds" della Morante, così come *La serata a Colono*; il quarto capitolo, *La smania dello scandalo*, è l'esperienza della mescalina attraverso il peyote⁶⁸⁵.

A questa ricostruzione di Laura Putti – che mette in relazione l'autrice e il contesto piuttosto provocatorio ed esperienziale di riferimento –, impegnata in un'intervista a Cecchi prima del debutto dello spettacolo, segue la citazione del regista stesso:

«Elsa prende l'Lsd e si crede Edipo. Il teatro entra subito, e che teatro: il teatro alla sua origine, *Edipo*, la tragedia delle tragedie. Ecco perché nella *pièce* lei può mettere di tutto, da Hölderlin ad Allen Ginsberg; perché si identifica con l'origine della cultura», dice Cecchi. In quel momento. Forse sulla scalinata di Trinità dei Monti, ha accanto un americano, Allen Midgette. Attore per Bertolucci e Pasolini negli anni '60. Midgette non è sotto Lsd e la Morante nel suo "trip" lo prende per Antigone. [...] «Edipo, la colpa; Antigone-Ninetta, l'innocenza e su di loro Dio: nella *Serata a Colono* ci sono i tre temi centrali di tutta la vita e di tutta l'opera di Elsa»⁶⁸⁶

Subito dopo l'uscita di un pezzo di teatro così complesso e stratificato, Elsa Morante ricevette richieste per la messinscena da parte di Eduardo De Filippo e di Carmelo Bene. L'indecisione causata dalla contemporanea richiesta di due così autorevoli candidati portò ad un allungamento dei tempi di risoluzione; nel frattempo Bene e De Filippo svilupparono un comune progetto per una versione cinematografica del testo morantiano: Eduardo avrebbe interpretato Edipo e Carmelo Bene avrebbe curato la regia. La Morante acconsentì, l'attore ideale della sua "parodia seria" che è *La Serata a Colono*, nell'opinione della autrice, rimarrà sempre Eduardo. Dice Cecchi:

⁶⁸⁵ Laura Putti, Carlo Cecchi: "La prima volta dell'Edipo di Elsa Morante", in «la Repubblica», 7 gennaio 2013.

⁶⁸⁶ Carlo Cecchi in Laura Putti, Carlo Cecchi: "La prima volta dell'Edipo di Elsa Morante", cit.

Lei pensava che i territori del comico e del tragico siano confinanti. Inoltre, se Edipo della *Serata a Colono* fosse stato recitato da Eduardo, non ci sarebbe stato il rischio della retorica, che con un personaggio come quello può essere un pericolo⁶⁸⁷.

È probabile, come suggerisce Anna Barsotti, che la Morante avesse subito eletto Eduardo come “perfetto-Edipo” della sua *Serata*, suggestionata da un’altra “serata” alla quale la scrittrice dovette partecipare, e che vedeva il grande attore napoletano alle prese con Luca Cupiello, in *Natale in casa Cupiello* appunto, spettacolo nel quale ritroviamo Eduardo quasi perennemente allettato: prima in fase di lento risveglio, poi in agonia. Il progetto Bene-De Filippo tuttavia purtroppo andò poi in fumo; nel corso degli anni Settanta altri attori, come Vittorio Gassman, chiedono di poter rappresentare l’opera, ma è appunto il tempo della *Storia*, e del polverone che questo romanzo alza intorno all’autrice: «fattucchiera che fa leva sul dolore popolare»⁶⁸⁸; sono gli anni che coincidono col sopraggiungere della vecchiaia: «Elsa si era ormai fatta restia a farlo rappresentare»⁶⁸⁹, ricorda Cecchi.

Non si parlerà più della messinscena di quel testo, alla morte dell’autrice la *Serata* è ancora solo teatro scritto. A ripensare al testo in tempi più recenti è proprio il regista attore fiorentino: tuttavia per rendersi presto conto della difficoltà dell’impresa. Si tratta di un progetto complicato sotto più punti di vista: investe l’ambito di un’emotività molto forte che condiziona il rapporto, solitamente spregiudicato, di questo regista con l’autore; costituisce una prova molto complessa per l’attore interprete del protagonista Edipo; è una sfida al mercato, valutate le specificità del testo.

Cecchi dovette pensare ad Edipo già all’indomani della morte dell’autrice; parla infatti di una prima idea alla quale poi rinunciò. Il secondo riferimento si rintraccia in alcune considerazioni risalenti alla collaborazione con Mario Martone per il film *Morte di un matematico napoletano*, l’anno è il 1991: «Quando giravamo *Morte di un matematico napoletano*, con Mario Martone, grande ammiratore de *La serata a Colono*, c’eravamo promessi di farlo insieme, un giorno o l’altro. Così, vent’anni dopo, quel giorno è arrivato»⁶⁹⁰. Cecchi si riferisce all’allestimento, primo e unico, del testo drammatico per la regia di Mario Martone del 2013, su cui torneremo a breve.

Nei vent’anni che separano il proposito dalla realizzazione del progetto molte altre volte il regista fiorentino ha riproposto l’annosa questione. Ne traccia l’articolato percorso Licia Maglietta:

Quello della Morante era un testo che ossessionava Cecchi da anni. Immagina che quando ho fatto *La locandiera* lui mi propose di fare la figlia di *La serata a Colono*, poi non lo facemmo. Me l’ha riposto dopo anni e nulla. Poi mentre lavorava al Gari-

⁶⁸⁷ Carlo Cecchi in Concetta D’Angeli, *La triste comicità di Molière*, cit.

⁶⁸⁸ Per un quadro generale sull’accoglienza della *Storia* si veda la già citata introduzione di Cesare Garboli al romanzo in questione.

⁶⁸⁹ Carlo Cecchi in *La serata a Colono*, comunicato stampa, cit.

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

baldi di Palermo lo ha proposto a Iaia Forte e così sono passati moltissimi anni, venti, venticinque... Quindi pur col passare del tempo lui, anno dopo anno, anno dopo anno, è stato sempre combattuto dal desiderio e dall'impossibilità di mettere in scena questo testo. Qualche anno fa so che ha anche cominciato a fare le prove del coro, forse proprio a Palermo, poi ha abbandonato. Alla fine ha deciso di farlo con Mario e non con una sua regia. Credo che Carlo fosse molto combattuto, sentiva, da una parte, il dovere di mettere in scena *Serata a Colono* e, dall'altra una forte paura⁶⁹¹.

Il 1993 è l'anno di debutto di *La locandiera*, con la *Trilogia Shakespeariana* si arriva al triennio 1996-1999; del 2005-2006 sono le prove del coro nel solco di un progetto di messinscena del testo sostenuto dal Teatro Stabile della Marche, anche quello accantonato. Parlando del progetto marchigiano Cecchi si concentra sulla difficoltà di individuare lo spazio adeguato alle esigenze di quella drammaturgia:

Ci vuole un teatro da camera, raccolto, dove gli spettatori siano sistemati su una gradinata e gli attori in basso, perché Edipo è, in scena, quasi sempre sdraiato, dunque in un classico teatro non si vedrebbe nulla. Insomma è un testo molto particolare ed è necessario uno spazio particolare. Io stesso ho pensato più volte di portarlo alla luce, ma non ho mai trovato un luogo adatto⁶⁹².

Probabilmente ancor prima del problema di collocazione della scena, le vere incertezze dell'attore-regista sono causate dal rapporto con la Morante, così intenso, così importante da giustificare una certa ansia da prestazione, in particolar modo nel caso in cui l'attore voglia farsi regista e contemporaneamente protagonista di un testo tanto complesso. Confessa infatti: «Ho trascorso metà della mia vita con Elsa. Devo avvicinarmi a questa sua opera con delicatezza. È un'opera statica, è strabiliante la bellezza della lingua che la scrittrice usa. Finora non mi sentivo pronto»⁶⁹³.

«Essere pronti è tutto», diceva Amleto. Cecchi sarà pronto per Edipo solo qualche anno dopo, nel 2013, ma preferirà affidare la regia a Mario Martone, direttore del Teatro Stabile di Torino, pronto a saldare il debito contratto sul *set* di *Morte di un matematico napoletano* più di vent'anni prima.

*La serata a Colono*⁶⁹⁴ debutta finalmente al teatro Carignano di Torino il 15 gennaio 2013. Alcuni nomi ricorrenti della storia dell'attore-regista si ritrovano in questo allestimento: Angelica Ippolito, storica compagna di scena dai tempi del Granteatro; Sergio Tramonti, scenografo amico della Morante, che disegna il fonda-

⁶⁹¹ Licia Maglietta, *Un maestro difficile*, cit.

⁶⁹² Carlo Cecchi in Anonimo, *Carlo Cecchi: "Invecchio, ora l'Edipo della Morante"*, in «Corriere della Sera», Roma, 28 novembre 2006.

⁶⁹³ *Ibidem*.

⁶⁹⁴ *La serata a Colono*, di Elsa Morante, Fondazione Teatro Stabile di Torino, Associazione Teatro di Roma, Teatro Stabile delle Marche, Regia e scene: Mario Martone, Aiuto Regia: Paola Rota, Fondale: Sergio Tramonti, Costumi: Ursula Patzak, Musiche: Nicola Piovani, Suono: Hubert Westkemper, Luci: Pasquale Mari, Foto di scena: Mario Spada, Attori: Giovanni Calcagno (*coro*), Victor Capello (*Guardiano*), Salvatore Caruso (*coro*), Carlo Cecchi (*Edipo*), Vincenzo Ferrera (*Guardiano*), Angelica Ippolito (*Suora*), Dario Iubatti (*coro*), Giovanni Ludeno (*coro*), Rino Marino (*Dottore*), Paolo Musio (*coro*), Totò Onnis (*Guardiano, coro*), Franco Ravera (*coro*), Antonia Truppo (*Antigone*), Musicisti: Francesco De Giorgi (tastierista), Andrea Toselli (percussionista), Torino, Teatro Carignano, 15 gennaio 2013.

le sul quale si scaglia l'abbagliate disco del sole di Mario Martone, regista e ideatore delle scene. Le musiche sono di Nicola Piovani, le luci di Pasquale Mari. Antigone Ninetta è affidata ad Antonia Truppo, giovane attrice che da qualche anno collabora col maestro Cecchi.

Sarebbe ingeneroso non riconoscere a *La serata a Colono* la qualità di uno spettacolo che realizza le proprie intenzioni. Vi sono a disposizione mezzi di cui il nostro teatro normalmente non dispone. Vi sono in scena quattordici attori, un tastierista, un percussionista, le musiche di Nicola Piovani, il fondale di Sergio Tramonti. Tra gli attori, sia Cecchi (sdraiato e bendato in un letto d'ospedale) che Antonia Truppo e Angelica Ippolito, appaiono in gran forma – un po' monotono il primo, un po' lagna la seconda. Tutto insomma è come deve essere. Il problema è il testo⁶⁹⁵.

Secondo l'opinione di Franco Cordelli il problema dello spettacolo risiede proprio nel testo della Morante che, oltre il personale parere del critico, è come più volte accennato un testo molto complesso, estremamente lirico fino a sfiorare la letterarietà. Non un testo elitario, ma un testo difficile da comprendere e difficile da interpretare. Sullo sfondo di un'operazione tanto delicata certo la *performance* di Carlo Cecchi, Edipo legato e bendato, sulla barella, – in stretto dialogo con Hamm di *Finale di partita*, cieco e paralitico, sulla sedia a rotelle –, costituisce una prova d'attore basata sull'incorporazione dei precetti artaudiani del teatro della crudeltà.

Edipo non è una parte semplice da recitare: è una parte di eccezionale lunghezza, nel cui svolgimento non c'è un filo che si possa seguire «com'è uso delle strutture della logica sintattica». Inoltre stare legato alla barella, con gli occhi bendati per un'ora e mezzo, è una condizione «crudele» per un attore. La parte impone un'intensità e una concentrazione eccezionali; sono richiesti diversi registri e forme della rappresentazione: si passa dalla recitazione tragica al recitativo arioso, dal melologo al canto lirico. Ma questa varietà di cifre stilistiche è appassionante per un attore: la sua recita è più vicina a quella del *performer* che a quella dell'interprete comune⁶⁹⁶.

Il pubblico, da parte sua, empatizza con il malato terminale assistito dalla figlia in un non ben precisato pronto soccorso ma, continua Cordelli, viene come intimidito dalla sua perpetua litania:

Per tutto il tempo della salmodia di padre e figlia il pubblico sta lì, soggiogato, intimidito, consenziente. Ma non è come fosse a teatro (il nostro laico teatro), è come fosse presente a un ufficio religioso⁶⁹⁷.

Cecchi stesso aveva fatto riferimento al rito accostando ai personaggi di questo testo i temi centrali dell'esistenza della Morante o se vogliamo dell'esistenza *tout court*: Edipo, la colpa; Antigone-Ninetta, l'innocenza e su di loro Dio. Tuttavia

⁶⁹⁵ Franco Cordelli, *Cecchi e Martone, coppia di classe*, in «Corriere della Sera», 14 febbraio 2013.

⁶⁹⁶ Carlo Cecchi in *La serata a Colono*, testi di Concetta D'Angeli, Carlo Cecchi, Mario Martone, Nicola Piovani, foto di Mario Spada, cit., p. 33.

⁶⁹⁷ Franco Cordelli, *Cecchi e Martone, coppia di classe*, cit.

il riferimento di Cecchi è sì rivolto al rito, ma non a un rito religioso quanto piuttosto a quello di formazione, di origine di una cultura; attraverso i classici greci, la Morante risale al rito della nascita della cultura occidentale.

E oggi in questo tempo plumbeo dove sulle nostre vite e sulle nostre scene regna sovrana l'apatia, non posso che ripensare con disperata nostalgia al tempo in cui Elsa Morante scrisse il suo grande poema in forma di dramma⁶⁹⁸.

Una questione di tempo, come si è provato a spiegare.

2 Carlo Cecchi e Cesare Garboli: “Trascendere” il teatro realizzandolo⁶⁹⁹. Commedia in cinque atti.

Ancora nel suo libro sul dramturg Meldolesi annovera la coppia Garboli-Cecchi, e specifica come, all'interno di quella collaborazione artistica, il primo «agi da *dramturg* in quanto prezioso traduttore-consigliere»⁷⁰⁰. Se questo è, a consuntivo, il giudizio di Meldolesi, ripercorrere la storia di quel sodalizio – professionale e affettivo – sarà utile a chiarire la straordinaria importanza che Cesare Garboli ha avuto nel teatro dell'amico. Questa storia prende le mosse dal dato biografico, sosta su aspetti di carattere critico-letterario e si chiude sui risultati scenici, a testimoniare una riflessione intellettuale costante, estremamente critica e complessa sui testi (compiuta con i mezzi della traduzione), mai separata però dalla verifica della scena, nonché dal cortocircuito di quest'ultima col contesto sociale a cui si rivolge: *trascendendo il teatro realizzandolo*.

Si è poc'anzi fatto riferimento ad una storia, non a caso, infatti, le pagine che seguono delineano il profilo di un racconto: e come un racconto all'interno di un romanzo non si preoccupa di questioni di coerenza generale, anche la storia di Garboli ci costringe a scardinare i tempi e la cronologia che regola questa analisi, con tuffi all'indietro e lunghe bracciate in avanti. Può però, per amore di chiara esposizione, prendere in prestito la struttura della commedia, molieriana *ça va sans dire*, condensandosi in cinque atti.

2.1 Atto primo. Prologo.

Carlo Cecchi e Cesare Garboli si conobbero nel 1968⁷⁰¹, molto probabilmente a Roma, per il tramite di Elsa Morante, tuttavia l'occasione per una più stretta relazio-

⁶⁹⁸ Carlo Cecchi in *La serata a Colono*, testi di Concetta D'Angeli, Carlo Cecchi, Mario Martone, Nicola Piovani, foto di Mario Spada, cit., p. 27-

⁶⁹⁹ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 22, riportato da C. Meldolesi in Meldolesi, Molinari, *Il lavoro del dramturg nel teatro dei testi con le ruote* cit., p. 118.

⁷⁰⁰ Ivi, p. 117.

⁷⁰¹ Carlo Cecchi in Antonio Gnoli, *Carlo Cecchi*, in «la Repubblica», 24 febbraio 2013.

ne si proporrà qualche anno più tardi; sarà utile ricordare che in quel periodo Cecchi è impegnato nelle sue prime prove professionali: la collaborazione con la Compagnia del Porcospino, ma soprattutto la prima vera regia nella messinscena del *Woyzeck*, cui seguirà il “secondo tempo” napoletano, nel quale ritroviamo il giovane attore-regista alla prese con la compagnia di Eduardo.

Contemporaneamente Garboli, nel pieno della sua attività di critico letterario, consulente editoriale, traduttore, è attivo su più fronti; tiene anche dei corsi universitari a Macerata e Zurigo e nel 1972 inizia a collaborare con il «Mondo» come cronista drammatico⁷⁰². La sua passione giovanile per Molière è in quegli anni più vivace che mai e si risolve in una dinamica attività saggistica e di traduzione per il teatro⁷⁰³.

È sotto la stella di Molière che, come racconta lo stesso Cecchi, «nacque l'amicizia con Cesare, quando, dopo un pranzo con Elsa, lo accompagnai verso casa, allora abitava in via Borgognona. Mi parlò a lungo di Molière e delle traduzioni che stava facendo»⁷⁰⁴. È l'ottobre del 1974, Garboli aveva da poco tradotto *Il malato immaginario* e stava progettando per gli Struzzi Einaudi una raccolta di traduzioni molieriane, tra cui *Don Giovanni*, *Il borghese gentiluomo* e *Tartufo*.

«Non bisogna fare di Tartufo un personaggio di segno semplicemente negativo»: così in un lontano pomeriggio del 1974 esordì Cesare, mentre camminando per via del Babuino lo stavo accompagnando a casa. Era verso la fine di ottobre, una giornata calda e grigia [...] Eravamo stati a pranzo con Elsa Morante, forse da Babington's, poi c'eravamo fermati da Rosati a prendere il caffè. Avevamo salutato Elsa davanti a casa sua in via dell'Oca, e ora ce ne andavamo insieme verso via Borgognona dove Cesare allora abitava. Cesare parlava con una veemenza e una passione che non gli avevo mai visto prima. Parlava a un attore e a un regista: [...] parlava come un drammaturgo che propaga quelle che in teatro si chiamano «novità». Ma la novità che più gli stava a cuore era *Tartufo*⁷⁰⁵.

Molière è immediatamente denunciato come terzo termine di questo *ménage à trois* che sarà la loro collaborazione. Non c'è dubbio, ed è lo stesso attore ad ammetterlo – in maniera forse più profonda di come poco prima era avvenuto con la Morante per Shakespeare – che Cecchi sia arrivato a riscoprire e ad amare Molière per il tramite di Garboli, ed è conseguenziale, data la profonda affinità di pensiero stabilitesi fra i due, che l'interpretazione di Molière sia, nel teatro di Cecchi, in buona percentuale influenzata dal punto di vista nuovo e dalla lettura critica garboliana dell'autore francese.

⁷⁰² Per la cronologia e le notizie biografiche su Cesare Garboli cfr. Laura Desideri, *Bibliografia di Cesare Garboli (1950-2005)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. XII-XXVI.

⁷⁰³ Per un approfondimento sulla questione della traduzione teatrale si rimanda al recente volume di Silvia Bigliuzzi, Peter Kofler, Paola Ambrosi, *Theatre translation in performance*, Routledge, Oxford, 2013.

⁷⁰⁴ Carlo Cecchi in Antonio Gnoli, *Carlo Cecchi* cit.

⁷⁰⁵ Carlo Cecchi, *Postfazione* in Cesare Garboli, *Tartufo*, Adelphi, Milano, 2014, p. 150.

Garboli dai primi anni Settanta fino agli ultimi sforzi profusi sul testo del *Monsieur de Porceugnac* ha sempre denunciato la rimozione di Molière da parte della cultura italiana; se questa assenza, questa disattenzione, non ci fosse stata, forse (e la critica di Garboli è provocatoria) molti mali sociali sarebbero già stati debellati dalla nostra società, la quale invece, nella sua maturità novecentesca, si presenta come contesto “più che attuale” per le situazioni molieriane. «Perché gli italiani ignorano Molière» – dice Garboli parlando a Cecchi in quel pomeriggio degli anni Settanta – «anche tu, lo hanno rimosso. Per tre secoli i rapporti degli italiani con Molière sono stati di equivoco e di malinteso»⁷⁰⁶.

Riferendoci anche solo al *coté* teatrale, ci si accorge in effetti di come fino agli anni in questione non fosse così scontato imbattersi in una rappresentazione molieriana, a differenza della vasta fortuna di cui le commedie di Molière hanno goduto in seguito.

La fortuna di Molière, o meno pomposamente, una certa impreveduta fioritura di spettacoli molieriani, si sviluppò in Italia nei primi anni Settanta proprio in coincidenza con il progressivo declino di Brecht [...]. Fu una rinascita provocata da bisogni che non erano solo di palcoscenico, e si espresse in antitesi alla tradizione farsesca che aveva sempre dominato nel repertorio molieriano in Italia⁷⁰⁷.

Cecchi si trova a riflettere sulla scarsa familiarità nei confronti di questo autore, su come, anche in Accademia, fosse in quel periodo poco o punto studiato; quel che di Molière ricordava erano riduzioni farsesche italiane o alcune noiosissime rappresentazioni della Comédie Française. Sollecitato dunque dalla puntura garboliana, quando si ritrova a leggere le traduzioni dell'amico, è catturato dal *Borghese Gentiluomo* e decide di metterlo in scena. Comincia con questo testo una effettiva collaborazione tra traduttore-*dramaturg* e regista-attore, collaborazione articolata e duratura, vivificata da una cifra stilistica che potrebbe essere definita dello “scambio”. Una collaborazione non programmata, non “necessaria”, spontanea.

C'è stata e c'è grande collaborazione tra me e Cecchi, ma questa collaborazione non è necessaria. È una collaborazione che arriva a ciò che è professionale, senza mai programmarlo, o averlo per scopo. È spontanea, c'è quando c'è⁷⁰⁸.

Parlando di Garboli in relazione alle dinamiche di formazione di Cecchi, ciò che non va travisato è infatti lo statuto del loro rapporto. Pur essendo Garboli più anziano dell'amico, tra i due non si instaura un rapporto verticale maestro-allievo, ma si crea un *transfert* di esperienze che trova nello scambio bilaterale tra matrice letteraria e artigianato teatrale uno spazio vergine, di riflessione e di dibattito, che si fa campo fertile per la coltivazione di una cultura condivisa, stimolata e arricchita appunto nello scambio. E ancora Garboli, ricordando la stesura a quattro mani degli

⁷⁰⁶ Ivi, p. 151.

⁷⁰⁷ Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo*, Firenze, Sansoni Editore, 1998, p. 349.

⁷⁰⁸ Cesare Garboli cit. in Antonio Debenedetti, *Così traduce Cesare Garboli*, in «Corriere della Sera», 11 giugno 1989.

apparati delle *Opere* della Morante – e la dichiarazione può essere generalizzata –, dice: «se ripubblico qui quelle paginette è anche per dedicarle a Carlo Cecchi e ricordare a me stesso non il mio debito – che è pari a quello di Cecchi verso di me – ma la grande allegria intellettuale con cui esse furono scritte»⁷⁰⁹.

La grande allegria intellettuale di cui parla Garboli è conseguenza diretta di una condivisione di interessi e di intenti, essa trova impulso e stimolo nella prassi teatrale di un regista che muove dal testo e si dirige verso la scena: «Cesare, infine, è stato il fratello maggiore, la mia grande passione intellettuale»⁷¹⁰, dirà Cecchi. Alcuni esempi chiariranno l'ordine di questa relazione.

Si diceva che nel 1976 Cecchi decide di mettere in scena il *Borghese Gentiluomo*, intanto però da quel pomeriggio del 1974 non mancarono certo occasioni di contatto tra i due, ad esempio, come cronista teatrale, Garboli incontra Cecchi a Roma; il 12 giugno 1975 assiste a una replica di *'A morte dint' o lietto e Don Felice*, e scrive per il «Mondo» un precoce ritratto di questo particolare e giovanissimo attore, regista e guida di un gruppo, il Granteatro, provocatorio e anticonvenzionale in modo del tutto originale. La recensione-ritratto porta il titolo *Cecchi prima maniera*.

Si direbbe che Cecchi, col suo Granteatro, voglia celebrare il teatro come una realtà d'altri tempi: come una favola, come una lontana idea irraggiungibile. Lo stile, sia dell'attore, sia del regista, è di una consueta eleganza, di una raffinatezza ottenuta con poco o niente, quasi da bel vestito rivoltato. Uno stile da cibo alla buona cucinato lì per lì fra le pareti imbiancate a calce all'aria che entra dalla finestra aperta sull'orto. Un desinare fatto di pochi sapori, di avari ingredienti, ma dove l'uovo è sempre fresco, il pane e la cipolla fragranti, l'olio purissimo e limpido⁷¹¹.

2.2 Atto secondo

È dunque con Carlo Cecchi professionista, verso il quale nutre la considerazione di cui sopra, e del quale, da critico, conosce il lavoro – e non solo con il Cecchi amico –, che nel 1976 Garboli decide di collaborare; affida il suo Molière a «uno che va controcorrente ma si tiene alla larga dalla fabbrica dei messaggi ideologici e dalle problematiche del teatro di oggi»⁷¹². Il *Borghese* è un'esperienza teatrale sostenuta dal Teatro Regionale Toscano in collaborazione con il Decentramento Culturale Genovese; costituisce una sfida produttiva che, non a caso, si pone in controtendenza, e in una posizione di denuncia, rispetto ai tempi brevi imposti dal mercato e dalle leggi sullo spettacolo, oltre a rappresentare *la prima volta* del giovane regista con l'autore francese.

⁷⁰⁹ Cesare Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, p. 13.

⁷¹⁰ Carlo Cecchi in Giulia Calligaro, *La mia casa è un albergo* cit.

⁷¹¹ Cesare Garboli, *Cecchi prima maniera*, in «Il Mondo», Roma, 12 giugno 1975 in C. Garboli, *Un po' prima del piombo*, cit., p.114.

⁷¹² *Ibidem*.

Per l'occasione viene strutturata una nuova compagnia "Il Globo", che «nasce dall'incontro tra due gruppi cooperativi, il Granteatro e il Teatro Aperto 74»⁷¹³; si tratta inoltre – ed è sintomatico che Garboli e Molière prendano parte a questo passaggio chiave nella carriera di Cecchi – di un'esperienza che si pone come momento di passaggio, di riflessione e verifica e che aprirà di lì a poco, con la residenza al Teatro Niccolini di Firenze, la fase della maturità e del magistero. Le prove per l'allestimento del *Borghese* si svolgono a Genova, al Teatro dell'Archivolto, in un clima di effervescenza artistico-culturale, non inedito al *modus operandi* del Granteatro nei suoi anni d'oro: come già era avvenuto per il *Woyzeck* del 1973-74 (Decentramento Culturale Torinese), ad essere coinvolto, in una sorta di grande laboratorio espanso, non è solo il gruppo di attori direttamente impegnati nello spettacolo, ma l'intero quartiere, l'Università⁷¹⁴, il Teatro Stabile (per il quale Cecchi tiene un seminario), la città.

Il Borghese è dunque nel teatro di Cecchi uno spettacolo chiave, Garboli collabora da vicino all'allestimento: ne firma la traduzione e segue le fasi di messinscena. Particolare attenzione deve essere posta allo statuto delle traduzioni garboliane, non solo teatrali. Per Garboli tradurre è sempre tradire: «si comincia a tradurre non appena si legge, e non appena si legge si comincia anche a tradire»⁷¹⁵. Nell'approccio al testo dunque, eliminata qualsiasi illusione di fedeltà, il traduttore di Garboli è uno strano esorcista, laddove il "fantasma" è quella parte di vita che abita la dimora del testo e delle parole. Il compito del traduttore è riportare il fantasma nella sua dimora, compiere un servizio.

La qualità di una traduzione sta tutta nella sua virtù mediatrice, sta *solo* nella sua disponibilità a rendere un servizio. Come un attore che abbia finito di recitare la parte, la traduzione si ritira, ricevuti gli applausi, a struccarsi nel camerino. Ha già smesso di esistere. La sua vita è tutta là, nel breve spazio in cui ha reso il servizio, durante lo spettacolo. La scena vuota la uccide, mentre le luci artificiali, la ribalta, lo spazio effimero della sua funzione le rendono uno splendore vizioso⁷¹⁶.

Sulla base di queste riflessioni, non estranee alla metafora teatrale, si struttura la sua idea di traduzione per il teatro. Garboli chiama le traduzioni teatrali "copioni per il teatro", strumenti funzionali pronti ad accogliere ogni tipo di modifica che la scena renderà necessaria. Le traduzioni di Garboli nascono dunque dalla contingenza teatrale e l'essenza del teatro, la profonda empatia del nostro traduttore con il teatro, permette di attuare un *transfert* tra la propria professione e quella strettamente affine dell'attore. A tal proposito si riporta quasi per intero il periodo di un saggio raccolto in *Falbalas* e dal titolo riepilogativo *L'attore senza gesti*, che è appunto il traduttore.

⁷¹³ Franca Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, in «Scena», n. 3-4, 1978, p. 38.

⁷¹⁴ Gli studenti del corso del Prof. Eugenio Buonaccorsi della Facoltà di Lettere e Filosofia (Università di Genova) seguono le prove, stilando un diario di bordo che registra l'avanzamento dei lavori.

⁷¹⁵ Cesare Garboli, *L'attore senza gesti*, in *Falbalas*, cit., p. 102.

⁷¹⁶ Ivi, p. 99

Tradurre è essere attori. Stessa attitudine, stessa condizione dello spirito che porta, istituzionalmente, a recitare, a fare teatro, a respirare carnalmente la vita di un altro. E come avviene nello spettacolo, ci sono i traduttori dilettanti, i professionisti, le compagnie di giro, gli stabili. [...] C'è il traduttore raffinato e il volgare, il solista e il generico. E c'è, infine, il traduttore di genio: il grande attore. È l'attore che ha capito che basta, per essere grandi attori, credere ciecamente alle proprie battute, non c'è bisogno d'altro. Un attore porta già in sé, impressa nelle righe del volto, fra le pieghe di una vocazione mostruosa, tutta la maschera del teatro, ogni tragedia e ogni commedia. Non ha bisogno d'altro. Sa come agire, come lavorare. Sa che cosa gli spetta, nel gioco del mondo. Comincia a truccarsi. Può, come è lecito in teatro, fare di tutto. Può giocare, irridere, travestirsi. È solo, è libero. Ed eccolo in scena. Ha scelto, chissà perché, di creare, inventare, fare esistere una cosa che già c'è, già esiste, già è stata scritta. Di farla esistere come è stata scritta, e come mai nessuno aveva pensato che fosse, prima di lui che la recita⁷¹⁷.

La riflessione di Garboli, così strutturalmente legata al panorama scenico è stata concepita dall'autore nel 1978 (poi raccolta in *Falbalas*), nel periodo dunque di più intensa collaborazione con la compagnia di Carlo Cecchi, di cui, si può sospettare, si sentiva *attore senza gesti*.

Sulla base delle precisazioni appena rendicontate apparirà adesso coerente l'operazione compiuta da Garboli sul corpo di Molière. Nella prefazione alla prima raccolta di traduzioni molieriane, *Molière. Saggi e traduzioni di Cesare Garboli*⁷¹⁸, il critico aveva già chiarito il suo punto di vista sullo statuto della traduzione:

Questo libro nasce da un'esperienza teatrale ed è la prima sistemazione di un lavoro critico tutt'ora in corso. Penso sia giusto avvertire il lettore di non aspettarsi una guida, un «fiore» del teatro di Molière curato con fini didattici, storicamente e filologicamente rappresentativo del genio di quel grande. La natura di questo libro è diversa, esso fornisce cinque copioni al teatro italiano di oggi, nella presunzione che il teatro di Molière sia portatore di un sistema di idee, di un messaggio che ci è oggettivamente contemporaneo⁷¹⁹.

È necessario dunque che la scena italiana riscopra Molière, e che lo faccia attraverso lo strumento del teatro, vivo e per questo capace di “riattivare” significati ulteriori, molteplici e cangianti al mutare del contesto sociale a cui fanno riferimento. La questione della fedeltà della traduzione diventa, su queste basi, trascurabile.

La fedeltà di una traduzione è dubbio argomento di scienza. Si comincia a tradurre non appena si legge. E un traduttore in certi casi, si allontana dal testo originale non per tradirlo, ma per cogliere, facendosi largo tra i rami, un messaggio alla sua radice⁷²⁰.

⁷¹⁷ Ivi, p. 98.

⁷¹⁸ Cesare Garboli, *Molière. Saggi e traduzioni di Cesare Garboli*, Torino, Einaudi, 1974.

⁷¹⁹ Ivi, p. IX.

⁷²⁰ Ivi, p. XXVIII.

Il regista e l'attore, dal canto loro, sono autorizzati a portare avanti la loro autonoma ricerca. Intervistato dalla Rai durante una pausa delle prove del *Borghese* all'Archivolto, viene chiesto al traduttore come, secondo lui, Cecchi avesse "tradotto" la sua traduzione per la scena: «Benissimo!» - risponde Garboli - «Io credo che le traduzioni per il teatro non siano testi letterari, sono dei copioni in cui ciò che conta è la loro predisposizione ad essere recitati dagli attori. Quindi i veri copioni sono fatti per gli attori, quindi possono essere cambiati lì per lì, al momento di andare in scena»⁷²¹. Applicando questa dichiarazione all'intera attività di traduzione portata avanti da Garboli nel corso della sua vita, è possibile dare risposta al febbrile lavoro e al costante ritornare, aggiustare, modificare testi già tradotti, financo a costituire casi estremi come la traduzione, quasi leggendaria, di *Amleto*, di cui Garboli ha posticipato all'infinito la pubblicazione, tanto che la traduzione fu pubblicata postuma da Laura Desideri e dallo stesso Cecchi⁷²².

Il *Borghese gentiluomo* è un testo che stimola il ragionamento critico di Garboli; nell'introduzione alla traduzione, lo troviamo intento a porsi domande che infine confessano il motivo di una così intensa curiosità (che sarà poi anche la molla del gioco scenico di Cecchi).

[Il *Borghese* è] un canovaccio, un brogliaccio dove si celebra il *dejà vu* di situazioni comiche, dove le battute si inseguono a catena, s'intrecciano secondo uno schema ritmico fisso, ripetitivo, che è insieme un trucco e una droga, e dove la stessa struttura scucita e automatica della *pièce*, nel suo tecnicismo assoluto, nelle esatte leggi dei colpi di scena, nella perfetta distribuzione dei contrattempi, con quelle strisce di colla messe poi lì con assoluta indifferenza, sembra una beffa un magistrale imbroglio derisorio⁷²³.

Questa la struttura di base del testo, da qui la serie di domande critiche:

Ma da dove viene la novità assoluta, purissima, del *Bourgeois gentilhomme*? E da dove quel rintocco di delusione, quell'accento di struggente tristezza cavalleresca che fa di una commedia della vanità, del tiro giocato a Monsieur Jourdain non una farsa o una satira, ma l'esatto contrario: una fiaba, un sogno irrevocabile e disperato? Molière [...] lo dileggia o lo difende? Lo deride o lo esalta?⁷²⁴

A tali quesiti sembra dare risposta l'allestimento di Cecchi. Reduce dagli anni d'oro del Granteatro e dalle fortunate prove majakovskiane e napoletane, il regista istituisce un parallelismo tra Napoli e Parigi, tra la farsa e il dramma: il risultato è di estrema comicità ma i mezzi per ottenerla sono quelli del dramma.

⁷²¹ Cesare Garboli cit. *Vedo, sento, parlo* – Rubrica di Teatro e Spettacolo 1976-77, *Il Borghese Gentiluomo*: intervista a Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Genova, Teatro dell'Archivolto, in onda: 24-04-1977, Teche Rai.

⁷²² Carlo Cecchi, Laura Desideri (a cura di), *Amleto: nella traduzione di Cesare Garboli*, Torino, Einaudi, 2009.

⁷²³ Cesare Garboli, *Molière. Saggi e traduzioni di Cesare Garboli*, cit., p. 233.

⁷²⁴ *Ibidem*.

Quel copione mi apparve come un miracolo, mi fece intravedere un teatro immediato e profondissimo, comico e insieme drammatico, un teatro che veniva da molto lontano e che fioriva qui, ora, nel mio tempo presente, grazie alla traduzione di Cesare. Dopo molti anni trascorsi *du côté de chez* Artaud, ogni tanto mi ero rifugiato *du côté de chez Naples* recitando *Petito* e *Scarpetta*. Questa frequentazione concorse di certo ad accendere il mio entusiasmo nella scoperta di *Il borghese gentiluomo*. Napoli non è estranea a Molière: il suo maestro è stato Scaramouche. E forse senza «Les Italiens» non ci sarebbe stato il teatro di Molière⁷²⁵.

Il riferimento alla Commedia dell'Arte è senza dubbio centrale, ma in questa sede risulta utile ad indirizzare l'attenzione su quella tendenza tipica dei drammaturghi di compagnia, degli attori-autori, di registrare e di far confluire nei copioni vicissitudini ed esperienze reali, relative alla vita di compagnia, che Garboli stesso annovera nel solco dell'individuazione di elementi reali utilizzati da Molière (difetti fisici degli attori, avvenimenti sociali, mode messe alla berlina) e che hanno coperto i testi dell'autore di una sorta di trasparente "realismo mimico"⁷²⁶, indice di un costante contagio tra arte e vita che ha fatto la fortuna, nei secoli, del teatro del commediografo d'oltralpe.

Al contatto con la scena infatti quegli stessi spazi, riempiti da nuove invenzioni e da nuovi attori, si fanno chiave di "riattivazione" dell'opera. La profonda verità teatrale di questi testi infatti consente, all'interno della finzione scenica, l'inserimento, attraverso una teatralità ostentata, di momenti di autenticità che muovono alla riflessione su quelle stesse domande che per primo Garboli si poneva.

Di Molière Cecchi apprezza soprattutto la spontanea, intensa, lineare teatralità: quell'essere naturalmente impiantato nel mondo illusorio del palcoscenico, che gli consente di costruire perfetti e godibili congegni scenici, attraverso i quali si dibattono obliquamente contenuti assai seri. [...] *Il Borghese gentiluomo* in questa nuova edizione la sua teatralità la esibisce apertamente, la sottolinea, la ostenta⁷²⁷.

Carlo Cecchi interpreta in questa messinscena *Monsieur Jourdain*, «è uno dei personaggi che ho amato di più nella mia vita d'attore. Non ci mettevo nulla, assolutamente nulla di farsesco. [...] I grandi personaggi comici vanno recitati come i grandi personaggi drammatici: con estrema serietà»⁷²⁸. La comicità del personaggio nasce infatti dal cortocircuito con la scena, dallo scontro dell'ispirato protagonista con il tono assolutamente farsesco del resto della compagnia. Si può riscontrare, anche in questo caso, quella caratteristica della recitazione dell'attore, già sottolineata a proposito della lezione eduardiana, e che è stata definita "primo piano rovesciato". Ovvero quella particolare cifra stilistica di Cecchi che con parsimoniose mosse incornicia l'attore e che suscita, come dice Garboli, il sospetto di una disappartenenza

⁷²⁵ Carlo Cecchi, *Postfazione* in Cesare Garboli, *Tartufo*, cit., p. 152.

⁷²⁶ Cfr. Cesare Garboli, *Molière. Saggi e traduzioni di Cesare Garboli*, cit., p. 235.

⁷²⁷ Eugenio Buonaccorsi, "Il Borghese" teatralmente istrionesco. Cecchi punta il dito sull'attore, in «Sipario», n. 373-374, giugno/luglio 1977, p. 19.

⁷²⁸ Carlo Cecchi, *Postfazione* in Cesare Garboli, *Tartufo*, cit., p. 152.

al teatro, una diversità rispetto ai comprimari, che sostengono, in questo caso, il tono favolistico e farsesco del *Borghese*.

Cecchi ha deciso di fare di Jourdain un personaggio drammatico. Lo ha situato nel mezzo del salotto, in posizione di centralità, economizzandone il movimento e raffreddandone l'espressività. Intorno a questo motore immobile ruota il balletto dei parassiti e degli impostori. [...] La solitudine è corollario di questa partita condotta con intenti molto seri: la più matura e penetrante consapevolezza rende il borghese un isolato⁷²⁹.

Jourdain/Cecchi è dunque stilisticamente e spazialmente separato dal resto della compagnia, continua Buonaccorsi: «ogni cosa intorno a lui, per contrasto, si agita, si urta, assume toni esasperati e si segnala chiassosamente». Lo spazio scenico è estremamente funzionale e costituito da un vano vuoto, una stanza, alla quale si accede da una serie di quinte e che sul lato sinistro presenta una scala che conduce ad un ballatoio. «I costumi baracconeschi, penduli di fiocchi e nastri, vistosamente colorati»⁷³⁰ acquiscono la teatralità delineando, come nota Meldolesi, «un Seicento raschiato e poi filtrato da una memoria di dettagli; è un secolo di segni leggeri, ora italiani, ora direi fiamminghi, ora popolari, ora preziosi, mai ricongiunti in una unità di finzione»⁷³¹.

Ancora Meldolesi, riflettendo sull'uso dei dialetti nel teatro di Carlo Cecchi, torna con la mente a Monsieur Jourdain; Cecchi infatti arricchisce la dizione del suo personaggio di una spolverata di fiorentino, polvere nella quale lo studioso coglie una valenza del tutto intima e personale. Personale è di certo la decisione di incidere sulla traduzione di Garboli, da cui eravamo partiti, con un processo – anche questo caro al regista – di traduzione sulla traduzione o di traduzione di secondo grado. Lo spettacolo, che si arricchisce di rischiose zone riservate all'improvvisazione, contempla l'uso di diversi dialetti o inflessioni dialettali: veneziano, bolognese, napoletano e appunto fiorentino.

Questa è stata una scelta registica di Cecchi che a me è sembrata più che legittima. La cosa che a me preme dire e che a me interessa in modo particolare è l'esperimento che su Molière va facendo Cecchi. Carlo Cecchi è un attore e un regista molto diverso, un regista e un attore che non si può definire di Avanguardia, ma non è certamente un attore e un regista istituzionale, e tiene a lavorare in teatri che non sono i teatri di ascolto borghese, sono teatri di una volta, ma non per questo teatri-cantine o teatri sotterranei. [...] Cecchi si avvicina a Molière, grazie a Dio, attraverso l'istinto del teatro, attraverso la sensibilità; l'elemento riflessivo o culturale c'è, ma viene in un secondo momento, il primo approccio è istintivo, è teatrale⁷³².

⁷²⁹ Eugenio Buonaccorsi, *“Il Borghese” teatralmente istrionesco. Cecchi punta il dito sull'attore*, cit., pp. 19-20.

⁷³⁰ *Ibidem*.

⁷³¹ Claudio Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali*, cit., p. 143.

⁷³² Cesare Garboli in *Vedo, sento, parlo*, cit.

Istinto teatrale, sensibilità, riflessione critico culturale: Garboli elenca con chiarezza la prassi operativa di Cecchi; questa prima esperienza rafforza la loro affinità, verificando l'esistenza di un comune sentire che stimola ulteriori collaborazioni. Il risultato, pur con le dovute considerazioni (le incertezze della critica riguardano quelle parti lasciate all'improvvisazione e non sempre felicemente risolte), è buono. Il *Borghese* debutta nell'aprile del 1977 al Teatro Affratellamento di Firenze⁷³³, lo spettacolo piace al pubblico e rafforza quella linea di "incontro tardivo" – come lo chiama Garboli – della nostra nazione con Molière.

Qualche anno più tardi, ripensando a quello spettacolo, Garboli dedicherà all'amico una delle *Immagini del Novecento* del suo *Falbalas* – montaggio di un punto di vista intimo sul Novecento – "l'attore": un attore del quale nella vicinanza, istintivamente, aveva apprezzato la sensibilità ma che nel ricordo si impone per la padronanza della tecnica, per il controllo di quello strumento-Teatro che ha da sempre affascinato, sedotto e spaventato la natura istrionica di Garboli. Del suo attore apprezza inoltre la particolare capacità di farsi esso stesso strumento (marionetta-filtro) di teatro, in modo da infondere come una corrente di verità ai testi. L'impressione che Cecchi suscita in Garboli, e che si ricollega anche a quella capacità di creare uno spazio sospeso, in cui la finzione si lascia percorrere dalla realtà⁷³⁴, è quella del burattino di casa nostra, Pinocchio: riferimento che sintetizza il particolare uso del corpo-strumento, cui si è fatto appena riferimento.

Quando vidi recitare per la prima volta Carlo Cecchi, in una parte di protagonista (nel *Borghese Gentiluomo*), provai una serie di impressioni diverse. La prima fu lo stupore per la disarticolazione dei movimenti; meglio, la scoordinazione. Cecchi mi parve simile a uno straordinario e involontario Pinocchio; era Pinocchio anche nel naso, nell'obliquità inattesa delle pose e nella loro improvvisa e irreparabile stanchezza, ma soprattutto nella nudità, in quella miracolosa combinazione di vitalità e mancanza di sesso che è solo di Pinocchio⁷³⁵.

L'attenzione di questo critico d'eccezione si sposta poi dal corpo dell'attore, "catalizzatore d'attenzione", allo spazio, uno spazio catturato dal carisma di Jourdain/Cecchi, attraverso un atteggiamento che confondeva appunto il piano del casuale-naturale (apparente naturalezza, si è detto a proposito di Eduardo) con quello delle scelte tecniche. «Che attore era questo?» – si chiede Garboli – «Riconoscevo il mio antico spettro: la presenza, l'incubo, il bisogno della realtà»⁷³⁶.

⁷³³ *Il Borghese gentiluomo*, di Molière, traduzione di Cesare Garboli, Teatro Regionale Toscano, Decentramento culturale genovese, Cooperativa Il Granteatro/Teatro Aperto 74, Regia: Carlo Cecchi, Assistente alla regia: Luca Coppola, Scene e costumi: Sergio Tramonti, Musiche: Michele De Marchi, Attori: Mara Baronti (*Signora Jourdain*), Enrico Campanati (*Un lacchè*), Carlo Cecchi (*Jourdain*), Luca Coppola (*Un lacchè*), Michele De Marchi (*Dorante*), Anna Lisa Fierro (*Dorimene*), Massimo Lopez (*Sarto, Cantante*), Gigio Morra (*Coviello, Maestro di Ballo*), Antonello Pischredda (*Muffi*), Maura Sandonà (*Lucilla*), Alfonso Santagata (*Maestro di scherma*), Aldo Sassi (*Cleonte, Maestro di filosofia*), Mila Toffano (*Nicole*), Musicisti: Paolo Argenziano (contrabbasso), Francesca Odling (flauto), Federico Odling (violoncello), Eugenia Soregaroli (flauto), Firenze, Teatro dell'Affratellamento, aprile 1977.

⁷³⁴ Cfr Cesare Garboli, *Falbalas*, cit., p. 137.

⁷³⁵ Cesare Garboli, *Falbalas*, cit., p. 137.

⁷³⁶ *Ibidem*.

Sul *Borghese* torneremo in apertura della seconda parte di questo lavoro per sottolineare il forte valore che questo spettacolo ha avuto all'interno della parabola di Cecchi, e per chiarire come mai viene, in queste sede, posto come evento-cerniera tra il tempo di formazione e quello di magistero. Intanto, per riallacciare il filo della narrazione, più su interrotta, relativa alla particolare amicizia di cui si sta parlando, faremo riferimento all'esperienza immediatamente successiva al *Borghese* che vede la ormai familiare coppia alle prese con un altro testo di Molière, *Il Don Giovanni*. È in questa occasione che Garboli affronta il suo "antico spettro", collaborando tanto da vicino al baratro della scena da esserne quasi risucchiato.

Dopo il *Borghese Gentiluomo* Cesare mi consigliò, anzi mi spinse, a fare Don Giovanni: sosteneva che il mio essere «un attore che non recita» mi rendeva perfetto per quella parte. Per convincermi mi diceva che Don Giovanni e Tartufo sono la coscienza del teatro di Molière, sono consapevoli che il mondo è una mascherata e si regge sulla malafede, sono il controteatro, l'antiteatro di Molière⁷³⁷.

Garboli e Cecchi firmano insieme la regia di questo nuovo allestimento molieriano⁷³⁸ che debutta a Siena, Teatro dei Rinnovati, il 14 aprile 1978, esattamente un anno dopo il precedente spettacolo. Lo sforzo produttivo del Globo (Granteatro e Teatro Aperto 74) è ancora una volta sostenuto anche dal Teatro Regionale Toscano. Cecchi dichiara più volte di non preoccuparsi del risultato finale, di non voler cedere a un sistema teatrale che impone tempi di prova e produzione esageratamente brevi se messi in relazione alla complessità di un grande testo.

L'operazione che l'attore-regista, e con lui il coregista Garboli, tenta di esperire è la possibilità del teatro di «presentare *Don Giovanni* nella sua "realtà", cioè nella immediatezza reale del nostro rapporto con un grande testo teatrale»⁷³⁹. Il fatto che il traduttore faccia parte di questa *mission*, e che anzi ne firmi la regia, testimonia la dichiarazione fatta all'inizio di questo paragrafo che denunciava Cesare Garboli quale *dramaturg* del teatro di Carlo Cecchi. Se già nel *Borghese* la sua figura si delineava nel senso del *dramaturg*-consigliere, il *Don Giovanni* si fa esemplare invece del suo essere *dramaturg* nell'accezione integrale, europea, del termine.

Lui è un *dramaturg*, si occupa di teatro sul serio, cioè facendolo, lavorando sui testi, rendendoli dicibili in collaborazione stretta e irrinunciabile con degli attori e dei registi. È insomma a tutti gli effetti un uomo di scena e non un uomo di libro, ma direi

⁷³⁷ Carlo Cecchi, *Postfazione* in Cesare Garboli, *Tartufo*, cit., pp. 152-153.

⁷³⁸ *Don Giovanni o il Convitato di pietra*, di Molière, traduzione di Cesare Garboli, Teatro Regionale Toscano, Cooperativa Il Granteatro/Teatro Aperto 74, Regia: Carlo Cecchi, Cesare Garboli, Aiuto regista: Mara Baronti, Scene: Maurizio Balò, Musiche: Nicola Piovani, Attori e personaggi: Toni Bertorelli (*Don Alfonso*), Carlo Cecchi (*Don Giovanni*), Michele De Marchi (*Don Luigi*, *Un Povero*, *Pierrot*, *La Statua del Commendatore*), Anna Lisa Fierro (*Elvira*, *Uno spettro*), Chicca Minini (*Maturina*), Claudio Morganti (*Gusmano*, *La Ramée*), Gigio Morra (Sganarello), Tullio Ortolani (*La Violetta*), Alfonso Santagata (*Signor Quaresima*), Aldo Sassi (*Don Carlo*), Maria Teresa Toffano (*Carlotta*), Siena, Teatro dei Rinnovati, 14 aprile 1978.

⁷³⁹ Carlo Cecchi cit. in Franca Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., p. 37.

che questo suo modo di stare nel teatro (l'unico possibile) è un aspetto specifico del suo essere lettore e critico letterario *tout court*. I testi teatrali non sono altro che spettacoli da fare; è questa la loro peculiare maniera di essere testi e Garboli li maneggia [...] cercandone la carne e il sangue⁷⁴⁰.

Nel caso in questione, come poi avverrà sempre con Cecchi per *Amleto* o con Toni Servillo per *Tartufo*, la scena è uno spazio imprescindibile alla verifica delle traduzioni, del testo riadattato, “qui e ora”, per corpi e tempi ogni volta diversi. Garboli era solito tornare molte volte sulla stessa traduzione, a seconda, per esempio, delle diverse compagnie che mettevano in scena il testo. Alfonso Santagata, giovanissimo Signor Quaresima in questo *Don Giovanni*, ricorda un aneddoto sul lavoro dell'eccentrico traduttore:

Mi ricordo che una volta domandai a Cesare Garboli: «Ma come si lavora ad una traduzione?»; lui mi raccontò che quando traduceva stava in piedi, come se recitasse la parte, e quando lo convinceva... Cioè, la diceva lui alla scrivania, non era uno che si metteva gli occhiali, si sedeva. Lui portava il teatro dentro il lavoro di traduzione, si immaginava mentre diceva la battuta, la recitava⁷⁴¹.

La prassi appena esposta ben si sposa con il contraddittorio “complesso” istriatico di Garboli, complesso perché causa di un movimento frustrato verso la scena alla quale però dichiara di non potersi concedere come attore per paura. Il racconto, riportato poi in *Falbalas*, è suscitato da una sensazione provata mentre stava guardando un attore recitare una parte che Garboli conosceva a memoria, quella di Argan nel *Malato immaginario*, da lui tradotto.

[...] La paura del pubblico. Ciò che mi aveva tenuto lontano dal teatro era semplicemente la paura di dimenticare la battuta e di trovarmi là, denudato, annientato, piccolo Pinocchio in mezzo a due realtà minacciose e orribilmente strette (la realtà e la finzione) [...] Così il «principio di realtà» aveva prevalso⁷⁴².

Garboli sostiene che un attore, un vero attore, faccia naturalmente sacrificio della realtà, una realtà che gli sembrerà sempre vissuta un grado sotto, piatta come una suola, così come per un omosessuale l'altro sesso. Per l'attore al mondo insipido della realtà si preferisce quello emozionante e «infinito d'ipocrisia». La realtà non è rimossa, ma non dà più gioia⁷⁴³. Allora più che per paura di ammutolire davanti alla platea, forse, Garboli instancabile oratore, critico, si direbbe opinionista nel senso aristocratico del termine, non può fare a meno della realtà, è saldamente radicato e impegnato a tempo pieno nell'universo sociale in cui vive. Lavorando con Cecchi al *Don Giovanni* nelle colline senesi dirà di sentirsi “fuori dal mondo”, dolorosamente separato dal trauma del piombo italiano.

⁷⁴⁰ Marzia Pieri, *Il “Dom Juan” di Garboli*, in «Teatro e Storia», Annali 27, n. XX, 2006, p. 121.

⁷⁴¹ Alfonso Santagata, *Carlo Cecchi: un'officina aperta*, cit..

⁷⁴² Cesare Garboli, *Falbalas*, cit., p. 134.

⁷⁴³ Cfr Cesare Garboli, *Falbalas*, cit., pp. 134-135.

La posizione che più si addice allora a questa sua indole è quella del *dramaturg*, ed è così che abiterà la scena di Cecchi: nell'ambito specifico dello spettacolo che si è deciso di prendere come caso esemplare, la mano di Garboli è anzitutto riscontrabile, oltre che nella traduzione, nella lettura critica che struttura la linea interpretativa della messinscena e che orchestra un adattamento testuale fatto di consistenti tagli che, come ha ben notato De Monticelli, non avevano lo scopo di accorciare e alleggerire, «abbreviare o semplicizzare»⁷⁴⁴ un grande testo da Garboli profondamente conosciuto e amato, ma, al contrario, si trattava di una tecnica di evidenziazione atta a concentrare l'attenzione sulla coppia Don Giovanni-Sganarello, protagonista bicefalo del *Don Giovanni per Cecchi-Garboli*, spettacolo particolare, molto difficile, non del tutto riuscito per una particolare serie di scelte interpretative e testuali azzardate, incertezze interne al piano della recitazione e infelice congiuntura storica.

Don Giovanni non fu per me un'esperienza felice. – confessa Cecchi – La parte mi intimidiva. Se l'incontro con Jourdain era stato immediato, con Don Giovanni le cose erano andate in maniera differente: c'era di mezzo un mediatore, e il triangolo mimetico non funzionò⁷⁴⁵.

La scelta registica era stata quella di puntare sulla coppia comica; nella visione di Garboli che Cecchi condivide, la coppia Don Giovanni e Sganarello, coppia ambivalente, due facce della stessa carta – dice Garboli – rappresenta l'anti-teatro, coppia anti-ipocrita che vive secondo realtà e non secondo finzione⁷⁴⁶. Come fare però a tradurre questo concetto sulla scena? In che modo mostrare l'ambivalenza di un personaggio che agisce secondo “principio di realtà” (Don Giovanni è, e non recita) ma che è comunque su una scena? Attraverso la recitazione, recitare la non-recitazione.

La scelta dei registi è allora quella di costituire due fazioni separate, esasperando le linee, non così nette in Molière, che sdoppiano quasi lo spirito di base del testo. Il tono da commedia, se si vuole più “realistico”, delle disavventure del famoso libertino si scontra con l'ambiente tragico-drammatico, più “artefatto”, degli altri personaggi della *pièce*. Donna Elvira-moglie abbandonata, Don Carlo e Don Alfonso-fratelli offesi, Don Luigi-padre disonorato, il povero costretto a bestemmiare, il Signor Quaresima-raggirato, fanno parte del mondo del teatro; la funzione degli attori che interpretano questi ruoli è, in questo allestimento, quella di caricare e sottolineare la teatralità dei loro personaggi.

Farsa tragica che ha per protagonista il Cielo, come dice una nota sul programma di sala, il *Don Giovanni* di Molière delega a questi personaggi la rappresentanza

⁷⁴⁴ Roberto De Monticelli in «Corriere della Sera», 23 marzo 1979, riportato da Paolo Emilio Poesio, *Un contributo importante alla cultura teatrale*, in «Quaderni di teatro», n. 30, 1985, pp. 39-40.

⁷⁴⁵ Carlo Cecchi, *Postfazione* in Cesare Garboli, *Tartufo*, cit., p. 154.

⁷⁴⁶ Cfr. Cesare Garboli, *Molière. Saggi e traduzioni di Cesare Garboli*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 153-170.

«drammatica e passionale» del Cielo. Costoro dunque hanno uno stile tragico, «teatrale», perché, più che uomini in carne e ossa, sono delle istituzioni⁷⁴⁷.

Dall'altro lato Don Giovanni e Sganarello:

Sono loro, se abbiamo capito, gli unici personaggi reali. Ed è il loro rapporto, rapporto non tanto di personaggi interpreti quanto di attori (il grande comico con la sua spalla...) che si è voluto sottolineare. Intorno o dietro di loro (sullo sfondo) gli altri personaggi non sono che fantasmi⁷⁴⁸.

Seguendo De Monticelli nell'attenta analisi sulla recitazione degli attori, l'assunto al quale si giunge è che questo spettacolo rappresenti una riflessione o un saggio sull'artigianato attoriale: «E infatti in un allestimento che tende vistosamente a riportare in piena luce il gioco dell'attore, usando tutte le esperienze attraversate, il risultato è quasi interamente affidato all'affiatamento dei due comici»⁷⁴⁹. Sganarello, doppio e spalla di Don Giovanni, è interpretato da Gigio Morra, attore di tradizione napoletana-eduardiana, che lo risolve sapidamente, «costruendolo con tutti i ritagli dei servi incontrati»⁷⁵⁰, tuttavia a non funzionare è proprio la coppia:

C'era qualcosa che non funzionava: niente «a coppia 'un funzionava!». Tra me e Carlo c'era una grande sintonia. Carlo mi stimava molto e mi voleva molto bene, questo è fondamentale per due persone che lavorano insieme, fondamentale nel rapporto maestro-allievo. [...] Nonostante questo a volte il risultato poteva essere poco felice, come per il *Don Giovanni*; un testo difficile, in cui bisognerebbe inventarsi... Carlo non è un tipo che inventa cose assurde, ci concentravamo sempre sulla recitazione degli attori, senza colpi di scena. Non è sempre facile il lavoro artigianale⁷⁵¹.

Franco Quadri approfondisce il sospetto di Morra: è vero, *in primis*, che il problema principale di cui l'allestimento ha risentito è da ricercare nella tenuta della scelta interpretativa di base (realtà-finzione) con particolare riferimento alla *performance* di Cecchi stesso, su cui ci concentreremo tra poco, ma è altresì significativa l'ipotesi, buttata lì da Morra e relativa a un non risolto rapporto con le convenzioni sceniche – cui spesso Cecchi riesce felicemente a sottrarsi. Qui dal piano infrattorico (rapporto tra gli attori, rapporto tra l'attore e il suo personaggio), la fuga dalle convenzioni arriva a comprendere la sfera spaziale, senza tuttavia raggiungere l'autonomia necessaria.

Sul piano quadrangolare in moquette, allungato verso il pubblico, sotto le travature parallele cui sono appesi i proiettori, gli accessori scarseggiano e l'attore la fa da

⁷⁴⁷ Roberto De Monticelli in «Corriere della Sera», 23 marzo 1979, cit., pp. 39-40.

⁷⁴⁸ *Ibidem*.

⁷⁴⁹ Sara Mamone, in «L'Unità», 17 aprile 1978, riportato da Paolo Emilio Poesio, *Un contributo importante alla cultura teatrale*, cit., p. 40.

⁷⁵⁰ *Ibidem*.

⁷⁵¹ Gigio Morra, *Una teoria pratica. Conversazione con Gigio Morra*, Teatro Metastasio, Prato, 17 febbraio 2014, a cura di Chiara Schepis, in Appendice.

dominatore, come in un lontano *Woyzeck* del Granteatro, ma senza ottenere gli stessi memorabili effetti di rarefazione. Questo Don Giovanni infatti ambirebbe isolarsi dialetticamente ponendosi al di fuori delle convenzioni teatrali; [...] quelle convenzioni evitate nella realizzazione scenica e che si ripresentano nel finale per eliminarlo fisicamente, grazie al duplice effetto dello scorrere in avanti della monumentale Statua del Commendatore e di uno scoppiettare di demoniaci fuochi al magnesio⁷⁵².

Dall'analisi di Quadri dunque veniamo a conoscenza dei trucchi teatrali, gioco-forza convenzionali, dai quali la scena di Cecchi tenta di staccarsi o di porsi in dialettica e totale opposizione. Il critico ci parla di un Cecchi «straordinariamente uguale a se stesso», imputando la non riuscita del gioco dialettico al resto degli attori – quella fazione tragica e teatrale – «che si presentano parecchio sotto i propri ruoli», dimodoché il grado di convenzionalità non risultò abbastanza evidenziato da consentire a Cecchi il lusso di essere se stesso.

Il Cecchi non recita, non colora di finzione la sua pronuncia (naturalmente siamo a teatro, Cecchi è attore e la sua non è una bocca afona), dipana insomma un'espressività bassa, un parlato senza balzi, confortando un'idea di estraneità e di intoccabilità. Che manchi di fascino il suo dire intinto di napoletanità (e perché mai?), non si può affermare. Ma si osserva che la enunciata volontà di autodistruggersi non si evince per nulla, e rimane solo la simpatia per la maliziosa comunicativa dell'attore⁷⁵³.

Lo stesso Cecchi si era definito in fondo intimidito dalla parte.

Si faceva riferimento, tuttavia, introducendo l'esperienza senese di questo spettacolo firmato Cecchi-Garboli, a un triplice ordine di problematicità: adattamento testuale, incertezze interpretative ma anche congiuntura storica. Il contesto sociale in cui si sviluppa il progetto del *Don Giovanni* è quello definito da Garboli *Un po' prima del piombo* (prima, dopo, durante il piombo, in realtà), gli anni in cui l'Italia è investita da quell'ondata di terrorismo nostrano imputato alle Brigate Rosse. Il 1978 è, nello specifico, l'anno del delitto Moro, e il sequestro e il ritrovamento del corpo avvengono contemporaneamente alle prove dello spettacolo. Garboli ne risente pesantemente.

A circa metà delle prove – racconta Cecchi – si abbatté l'orrore del sequestro Aldo Moro. Su Cesare scese come una nuvola nera. Si vedeva che faceva uno sforzo per rimuovere il sentimento angoscioso che provava e non annientare la gioia che gli davano, malgrado le difficoltà, le prove, il teatro, gli attori. Andato in scena lo spettacolo, Cesare non tornò a Roma. Andò a Vado di Camaiore (LU), in quella che era stata la casa dei suoi genitori⁷⁵⁴.

⁷⁵² Franco Quadri, in «Panorama», 16 maggio 1978, riportato da Paolo Emilio Poesio, *Un contributo importante alla cultura teatrale*, cit., p. 41.

⁷⁵³ Odoardo Bertani, in «Avvenire», 23 marzo 1979, riportato da Paolo Emilio Poesio, *Un contributo importante alla cultura teatrale*, cit., p. 39.

⁷⁵⁴ Carlo Cecchi, *Postfazione* in Cesare Garboli, *Tartufo*, cit., p. 154.

L'aria di piombo di quell'avvenimento smorza l'entusiasmo, raffredda i toni; la felice disposizione e l'allegria intellettuale che avevano contraddistinto l'inizio dei lavori sembrano vacillare, forse, sotto la coltre del lutto nazionale. Lo spirito farsesco dello spettacolo ne risente. Garboli racconterà con estrema costernazione, a cuore aperto, il suo stato d'animo e le successive risoluzioni che nacquerò da quella vicenda.

Un giorno della primavera del 1978, nei mesi in cui fu rapito e ucciso Aldo Moro, mi trovavo a Siena per l'allestimento di un *Dom Juan* con la compagnia di Carlo Cecchi. [...] In quelle settimane di orrore e di lutto, sprofondato nel silenzio di valli e colline fuori dal mondo, [...] Erano prove difficili. Lo spettacolo andò in porto, ma lasciando tutti scontenti. La compagnia si sciolse quando già era arrivata la notizia dell'assassinio di Moro. No era quello il momento per misurare il fallimento dello spettacolo. Ricordo però che uscendo da Siena non presi la strada di Roma, dove abitavo da trentaquattro anni, ma cambiai domicilio, come succede a quelli che escono per comprare le sigarette e nessuno li vede più⁷⁵⁵.

Garboli si ritira dunque nella vecchia casa di campagna di Vado, casa che anni dopo Cecchi definirà un «penitenziario», continuando tuttavia il consueto, febbrile, eclettico lavoro di sempre. Non si tratta infatti di una fuga dalle responsabilità (come succede a quelli che escono a comprare le sigarette), si tratta di un ritiro. Con il soggiorno a Vado Garboli «entra nella fase di più intensa attività lavorativa. [...] Nel 1980 si candida nelle liste del PCI a Pietrasanta. Collabora con «L'Unità», intervenendo su questioni culturali e civili»⁷⁵⁶. Il teatro tornerà da lì a poco a sedurlo.

Per Cecchi, conclusasi l'esperienza senese, prosegue la collaborazione col progetto di animazione teatrale del Teatro Regionale Toscano, e contestualmente, comincia a concretizzarsi quello che era stato il progetto cui la sua idea di teatro da tempo tendeva: il radicamento in un luogo, in un teatro, nel quale creare le condizioni necessarie per lavorare sulla formazione dell'attore in rapporto a un repertorio, che solo nella stanzialità, poteva essere costituito.

Nel 1980 viene inaugurata la residenza stabile di Cecchi al Teatro Niccolini di Firenze, (teatro di cui Cecchi è co-direttore al fianco di Roberto Toni); le fasi di realizzazione del progetto verranno analizzate nel prossimo capitolo, quello che adesso è importante sottolineare è che la stagione Niccolini riserva altri allestimenti molieriani. Le difficoltà incontrate col *Don Giovanni* non scoraggiano il regista, il fascino Molière continua a stimolare la *verve* comica di Cecchi, inoltre, per tutto il corso degli anni Ottanta, le *pièce* molieriane costituiranno un contraltare allegro (ma non sempre) contrapposto alla pervasiva violenza dei molteplici Pinter.

Nella stagione inaugurale, 1980-81, il regista sceglie *Anfitrione*⁷⁵⁷, questa volta nella traduzione di Patrizia Cavalli, si passa poi ad una fortunata ripresa del *Borghe-*

⁷⁵⁵ Cesare Garboli in Corrado Stajano, «Corriere della Sera», 6 marzo 1986, riportato da Ferdinando Taviani in C. Garboli, *Un po' prima del piombo*, cit., p. XIII.

⁷⁵⁶ Laura Desideri, *Bibliografia di Cesare Garboli (1950-2005)*, cit., p. XIX.

⁷⁵⁷ *Anfitrione*, di Molière, traduzione di Patrizia Cavalli, Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Scene e costumi: Raimonda Gaetani, Musiche: Nicola Piovani, Attori: Dario Canta-

se nel 1984, per giungere ad una nuova collaborazione con Garboli per la messinscena del *Misanthropo*. Inizia a questo punto quello che per chiarezza abbiamo definito terzo atto: un'altra fase di intesa collaborazione che copre tutta la seconda metà degli anni Ottanta.

2.3 Atto terzo

L'appuntamento tra l'Alceste di Molière e «Carlo Cecchi, prodigo misantropo del teatro italiano»⁷⁵⁸ non poteva che essere inevitabile. Cesare Garboli traduce *Il misantropo*, che non faceva parte della raccolta dei testi precedentemente tradotti, nel 1986 su specifica richiesta di Cecchi e per la sua compagnia, attori che Garboli conosce. La traduzione «sempre ironica, a tratti asprigna»⁷⁵⁹, che verrà pubblicata nella collana Einaudi «Scrittori tradotti da scrittori»⁷⁶⁰, è pertanto, costitutivamente, un progetto che nasce a stretto contatto con la scena, e in stretta collaborazione col regista e amico, protagonista della *pièce*. Anche in questo caso, seppur non è denunciata la firma congiunta per la nuova regia, è chiaro che i debiti dello spettacolo nei confronti di Garboli sono molti e Cecchi non perde occasione di ribadirlo. Ripercorrendo, al suo quarto Molière, le tappe dell'innamoramento molieriano, dagli anni del *Borghese*, Cecchi spiega come fondamentale sia stato l'intervento di Garboli nel suo avvicinamento al teatro del drammaturgo francese, e nello specifico quanto discriminante il lavoro di traduzione dell'amico.

Invece, la traduzione di Cesare Garboli (dal *Borghese gentiluomo* fino al recentissimo *Il misantropo*), mi ha come illuminato: da allora sono rimasto fedele a Molière. È proprio la bellezza della traduzione di Cesare che fa diventare *Il misantropo* uno strumento meraviglioso in mano agli attori. Il lavoro che ho fatto questa volta, che sarebbe improprio e provvisorio definire sul testo, è stato volontariamente un lavoro sulla traduzione de *Il misantropo* o, se vogliamo, su come recitare il testo⁷⁶¹.

Allora, rimandando al discorso fatto sulla centralità dei testi nel teatro di Cecchi, la dichiarazione svela la prassi operativa secondo la quale è il testo, in questo caso la traduzione, a strutturare lo spettacolo, a deciderne il ritmo. I nessi infatti tra la traduzione – che riporta il verso di Molière in scorrevoli settenari doppi, con rare rime, imponendo un ritmo veloce all'articolazione dei cinque atti – e lo spettacolo – che si risolve, sorprendentemente, nell'arco di due ore – sono di consequenzialità. Non è un caso se la critica ha, nella maggior parte delle riflessioni sul *Misanthropo* di Cec-

relli (*Giove*), Carlo Cecchi (*Mercurio*), Augusta Gori (*Alcmena*), Paolo Graziosi (*Anfitrione*), Gigio Morra (*Sosia*), Corallina Viviani (*Cleante*), Firenze, Teatro Niccolini, 21 novembre 1980.

⁷⁵⁸ Rodolfo Di Giammarco, *È un sovversivo l'Alceste di Cecchi*, in «la Repubblica», Firenze, 21-22 dicembre 1986

⁷⁵⁹ Guido Davico Bonino, *Com'è ardito quel Misanthropo attacca gli uomini del potere*, in «La Stampa», Firenze, 20 dicembre 1986.

⁷⁶⁰ Cesare Garboli, *Il misantropo di Molière nella traduzione di Cesare Garboli*, Torino, Einaudi, 1987.

⁷⁶¹ Carlo Cecchi in Roberto Bertinetti, *Un "Misanthropo" perfetto*, in «Corriere Alpino», Torino, 5 marzo 1987.

chi, dedicato ampio spazio alla traduzione di Garboli; se infatti negli anni Ottanta la nostra critica si ricalibra su un versante non solo testualista, come era stato fino all'imporsi del fenomeno del Nuovo Teatro ed alla necessaria attenzione da rivolgerne ai codici dello spettacolo, è pur vero che rintracciare e sottolineare la connessione esistente tra scelte registiche e traduzione vuol dire conferire al traduttore una responsabilità diretta e centrale all'interno del discorso sull'autorialità a teatro. Ciò conferma Garboli nella funzione di *dramaturg*. Partendo da Cecchi e dal piano della tecnica, ripercorreremo il giudizio della critica in merito a questa traduzione.

«Questa volta» – dice il regista – «è stato un piacere e una fatica lavorare su queste battute della commedia. Come attore, recitare quelle “tirate” in versi che appaiono come prosa e che all'ascolto richiamano la musicalità del doppio settenario, come regista “far agire” su quelle battute»⁷⁶².

Viene tratteggiato un movimento che parte dal testo, un'operazione di riflessione sulla battuta, sulla parola, che potrebbe far pensare all'attenzione maniacale, strutturalista, di Luca Ronconi sul corpo del testo, ma che in Cecchi ha un fine diametralmente opposto, decostruttivo per Ronconi, di approfondimento, di gusto del dire, come nota anche Quadri, nel teatro di Cecchi.

L'azione degli allievi vecchi e nuovi, da Toni Bertorelli a Francesco Origo, a Donatella Ausenda, è espressa nella sua linearità e con la massima immediatezza, senz'altri effetti se non l'approfondimento delle parole dell'ultima splendida traduzione di Cesare Garboli: un maestro del genere che ripresenta in versi questa storia e ne recupera la forza drammatica facendola passare attraverso la ricerca di una cultura del linguaggio⁷⁶³.

Su un'altra testata, arricchisce il discorso Franco Cordelli, inserendo dei ragguagli sul ritmo della *pièce* e sulla capacità di giocare con i tempi, rimanendo ancorati a Molière e al suo Seicento ma insinuando il sospetto di una riflessione sull'oggi:

Linguaggio conciso, quasi icastico di Molière, in opposizione alla lingua figurata e circospetta del suo tempo, sia quello ivi rappresentato sia quello degli scrittori suoi contemporanei, nella traduzione di Cesare Garboli e nella velocità frenetica e spietata a esso imposto da Cecchi, ci appare come un concentrato di esattezza e di sprezzo⁷⁶⁴.

Il linguaggio, riportato alla contemporaneità dal lavoro di Garboli, – “si traduce non solo in una altra lingua, ma in un altro tempo” era solito ripetere –, è un esempio pratico di ciò che Meldolesi teorizza quando contrappone i termini attualizzazione e riattivazione; solo la riattivazione incide sulla sensazione di vicinanza di un classico e gli ri-infonde linfa vitale. Così in questo *Misanthropo* è sul ritmo – della pagina e

⁷⁶² *Ibidem*.

⁷⁶³ Franco Quadri, *Cecchi e il suo Alceste*, in «Panorama», 8 marzo 1987.

⁷⁶⁴ Franco Cordelli, *Parola di bugiardo*, in «Europeo», Firenze, 24 gennaio 1987.

della scena – che si punta per raggiungere «il senso di fuga e di precipizio proprio del tempo nostro».

È uno spettacolo che corre via, a velocità spietata – che conserva il senso della forma proprio di un altro secolo, e il senso di fuga e di precipizio proprio del tempo nostro. [...] Ma, considerando la mirabile mediazione di Cesare Garboli come traduttore, come molto più che traduttore – aggiungo che Cecchi ci ha dato il suo spettacolo più maturo, più bello – il meglio (il moralmente meglio) che si possa vedere oggi sui nostri palcoscenici⁷⁶⁵.

*Il misantropo*⁷⁶⁶ debutta il 18 dicembre 1986, al Teatro Niccolini di Firenze, per poi cominciare una lunga fortunata *tournee*. Rappresenta uno degli spettacoli più riusciti tra i lavori di Cecchi, il quale si distingue particolarmente per l'interpretazione del protagonista Alceste, personaggio insidioso per il suo essere “caratterialmente” vicino all'indole scontrosa, appartata, del regista. Anche in questo caso, come era avvenuto per Monsieur Jourdain, Cecchi sceglie di accostarsi alla parte con molta “serietà”; non c'è nella sua recitazione nulla di ridicolo o farsesco, anzi i toni sono virati verso il drammatico. Il personaggio di Alceste è in fondo risibile, o deriso, ma non ridicolo. A contatto con lui la realtà sociale che lo circonda, ci circonda, appare grottesca. La comicità c'è, e il pubblico di questo spettacolo ride, tuttavia la comicità ha un fine drammatico, così come tragico (non nel senso della tragedia antica ma conservando il sospetto di un avvenuto omicidio) è il finale. L'Alceste di Cecchi, “dai nastri verdi”, particolare del costume d'epoca di Stefania Benelli Barilli che rimane impresso a molti critici, è un *Misanthropo* particolare, non autobiografico ma certamente vicino-affine all'attore.

Ecco dunque che questa ascesi o aura biasimatrice, con l'intimo piacere di ogni anti-conformismo, consente a Cecchi l'idea di un febbrile personaggio, non amletico, non macchietta apatica, bensì un *Misanthropo* energico e irritato, facendo ammonitore senza usare la minima grazia, affetto da negligenze improvvisate, tic, inasprimenti di denti, barbagli delle pupille [...]. Distratto, incredulo, a testa bassa, rovellante con artefatti gesti, caustico nel frenare le vanità o i paternalismi degli altri (e in certi casi ne trapela anche un umorismo secco, di tensione ben rotta), l'Alceste di Carlo Cecchi non è indimenticabile: volutamente, con sapienza, vuol tagliar corto, non edificare un Carattere, un Ragionatore, un Sovversivo di taglia maiuscola⁷⁶⁷.

Cecchi vuole che Alceste sia una denuncia, non colui che la fa, che *Il misantropo* sia uno specchio oggettivo sulla società – e non a caso la scena di Sergio Tra-

⁷⁶⁵ Franco Cordelli, *Pazzo pazzo mondo, io ti sfiderò*, in «Paese Sera», Firenze, 20 dicembre 1986.

⁷⁶⁶ *Il misantropo*, di Molière, traduzione di Cesare Garboli, Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Scene: Sergio Tramonti, Costumi: Stefania Benelli Barilli, Luci: Raffaele Perin, Attori: Roberto Accorneto (*Clitandro*), Dorotea Ausenda (*Arsinoè*), Toni Bertorelli (*Oronte*), Anna Bonaiuto (*Celimene*), Carlo Cecchi (*Alceste*), Claudio Cipriani, Enrica Origo (*Eliante*), Francesco Origo (*Acaste*), Elia Schilton (*Filinte*), Giampiero Solari, Italo Spinelli, Firenze, Teatro Niccolini, 18 dicembre 1986.

⁷⁶⁷ Cfr. Rodolfo Di Giammarco, *È un sovversivo l'Alceste di Cecchi*, cit.

monti prevede un grande specchio che raddoppia la scena – non un messaggio morale. L'orchestrazione registica concentra le azioni nel salotto di Célimène – «una statuarina, aquilina, subdola e imperscrutabile Anna Bonaiuto»⁷⁶⁸ – salotto di convenevoli e “ring”. La scenografia di questo spettacolo si articola in un ambiente unico, dominato dai toni caldi del rosso e dell'oro, che si fonde con la sala del Niccolini riprendendone la decorazione con colonne e capitelli; un grande specchio taglia diagonalmente il luogo dell'azione, creando giochi di riflessi, sdoppiamenti e rimandi.⁷⁶⁹

Tutto procede ad un ritmo vorticoso (è probabile che Cecchi in prova abbia utilizzato il “trucco” del metronomo), gli atti si rincorrono e i personaggi si rimpallano inseguendo le proprie smanie, tutti tranne uno: Alceste, che indossa una parrucca non cotonata e sciolta, quasi a voler rappresentare visivamente il rifiuto di quelle convenzioni da *boudoir*. La diversità di Alceste/Cecchi era già stata sfruttata in questo elaborato come esempio di quel *primo piano rovesciato*, di cui si è più volte parlato, ed in effetti ne rappresenta l'esemplificazione più completa. La recitazione del nostro misantropo si differenzia qui su tre ordini di livelli; attraverso un gioco che è prossemico, coreografico e gestuale, l'attore stravolge la percezione della presenza di questo personaggio – il quale sembra infatti osservare la scena da un angolo –, preparandone la fuga finale. Il procedimento è graduale, Cecchi è evidenziato rispetto al resto della compagnia in quanto costituisce l'elemento “estraneo” sia a livello linguistico sia per il suo particolare portamento.

Il Cecchi regista ha chiesto agli attori una recitazione impeccabilmente tradizionale, un registro controllatissimo da grande commedia. E alla loro dizione curata, rapida e senza alcun cedimento retorico, ma, per così dire, programmaticamente neutra, ha contrapposto la sua inconfondibile parlata, in cui echeggiano i suoni di quella tradizione teatrale napoletana che Cecchi ha sempre opposto al birignao della tradizione “italiana”. Il suo personalissimo registro, le sue parole masticate, le sue vocali nasali, di per sé contrappongono il suo Misantropo a tutti gli altri personaggi. Prima ancora che per le cose che dice, il suo Alceste è “altro” rispetto a coloro che lo circondano per il modo di dirle.⁷⁷⁰

Disegno registico globale, ancora una volta, come per *Il Borghese* e per *Don Giovanni*, che contrappone Cecchi al resto degli attori in scena. Dal piano linguistico l'evidenziazione diventa coreografica: il ritmo sostenuto dalla recitazione di Cecchi implode differenziandosi da quello del resto della compagnia (solitamente al fermento degli altri corrisponde una sua andatura lenta); lo sguardo dello spettatore che dal volto era passato al corpo dell'attore lo vede come smaterializzarsi in movimenti appena accennati. «Ho visto Cecchi ingobbirsi, curvarsi sotto i colpi di sferze inesistenti;» – racconta Garboli – «e l'ho visto perfino impegnato, al centro del palcoscenico, nello sforzo meno appropriato per un attore, lo sforzo di rendersi “immateriali»

⁷⁶⁸ *Ibidem*.

⁷⁶⁹ Cfr. Aggeo Savioli, *Misantropo e nevrotico*, in «L'Unità», Firenze, 20 dicembre 1986.

⁷⁷⁰ Roberto Bertinetti, *Un “Misantropo” perfetto*, cit.

le»⁷⁷¹. Ma è un tempo studiato, presto Alceste/Cecchi riappare, getta sul palcoscenico la parrucca, simbolo di quella società che rifiuta e penosamente a testa bassa, fugge, mentre sulla scena cala la tela.

Il partito preso di evitare qualsiasi spettacolarizzazione che non emani direttamente dal testo [...] si spinge a cancellare addirittura le pause del discorso, in una specie di rincorsa ansiosa verso il tempo delle soluzioni e delle delusioni. Anche in questa denuncia ad ogni lenocinio del teatro si esprime la totale adesione di Cecchi al suo Alceste, che per una volta non figura in scena solo come personaggio, ma metaforicamente anche in qualità di regista di questo autentico spettacolo-manifesto⁷⁷².

Con questo fortunato *Misanthropo* si apre un'altra fase di intensa collaborazione tra Garboli e Cecchi con la messinscena, nella stagione successiva, 1988, di *George Dandin*⁷⁷³, «che avevamo messo là» – ricorda Cecchi a testimoniare le necessità teatrali – «a tappare il buco di un *Amleto* programmato e poi annullato»; ancora una volta una commedia di Molière nella traduzione di Garboli, purtroppo ancora inedita.

Nello stesso periodo, sul fronte letterario, il duo è anche impegnato, a tre anni dalla morte della Morante che aveva designato Cecchi quale erede, nella curatela dei volumi delle *Opere* della scrittrice e amica romana per i Meridiani di Mondadori. È interessante, a questo proposito, riportare adesso un aneddoto che allaccia i fili dei rimandi tra questi amici di lungo corso e che dà contezza di quella allegria intellettuale, di cui parlava Garboli, che connette instancabilmente queste figure, in continui inseguimenti tra la scena, il libro, le traduzioni, la letteratura.

Qualche mese dopo, da Lucca dove la sera stavo recitando [con molta probabilità il *George Dandin*], andai a casa di Cesare a Vado di Camaione. Ci eravamo dati quell'appuntamento per lavorare. Dovevamo curare insieme per Mondadori i due «Meridiani» che avrebbero raccolto le *Opere* di Elsa Morante e cominciammo a stendere un promemoria della biografia di Elsa, che poi sarebbe cresciuto, fino a diventare le novanta pagine della *Cronologia* in apertura del primo volume. Poi passammo ad *Amleto*⁷⁷⁴.

Il 30 giugno 1989, dopo una gestazione durata più di un biennio e dopo continui annunci e smentite, va in scena per il trentaduesimo Festival dei Due Mondi di Spoleto l'*Amleto*⁷⁷⁵ di Carlo Cecchi nella traduzione di Cesare Garboli. Spettacolo que-

⁷⁷¹ Cesare Garboli, *Falbalas*, cit., p. 139.

⁷⁷² Franco Quadri, *Cecchi e il suo Alceste*, cit.

⁷⁷³ *George Dandin*, di Molière, traduzione di Cesare Garboli, Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Attori: Dorotea Ausenda (*Madame de Sottenville*), Carlo Cecchi (*Lubin*), Francesco Origo (*Monsieur de Sottenville*), Patrizia Zappa Mulas (*Angelica*), Aldo Sassi (*Clitandro*), Elia Schilton (*George Dandin*), Scene: Tobia Ercolino, Firenze, Teatro Niccolini, 1988.

⁷⁷⁴ Carlo Cecchi, *Premessa*, in Carlo Cecchi, Laura Desideri (a cura di), *Amleto: nella traduzione di Cesare Garboli*, cit., p.VI.

⁷⁷⁵ *Amleto*, di William Shakespeare, traduzione di Cesare Garboli, Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Scene e costumi: Titina Maselli, Musiche: Franco Piersanti, Attori: Toni Bertorelli (*Spettro*, *Becchino*, *Capocominco*), Valerio Binasco (*Marcello* - tournée invernale), Carlo

sto dalla vita rocambolesca: ad una travagliata nascita corrisponde una vita tormentata, fatta di battute d'arresto e successi. Tormentato così come è stato per il regista il rapporto con Shakespeare, che, si ricorderà era stato stimolato dalla Morante e che, fattivamente, comincia con la messinscena di una *Tempesta*, non completamente risolta, nel 1984. Il principe di Danimarca è lo spettro di Cecchi e costituisce il suo primo incontro col tragico. Per ricostruire la vicenda di questo nuovo allestimento firmato Niccolini bisogna partire, ancora una volta, dall'affinità intellettuale entro la quale avvenivano le conversazioni di Garboli e Cecchi, e da un aneddoto che riporta al 1987.

Un giorno di parecchi anni fa, nella primavera del 1987, Cesare ed io, alla fine di una mattinata faticosa, [...] stanchi e un po' depressi, ci siamo fermati ad un caffè di via Veneto. In quel periodo io leggevo molto *Amleto*; lo leggevo in inglese perché le traduzioni in italiano mi parevano illeggibili. Di punto in bianco mi sono messo a recitare l'inizio del secondo monologo di Amleto: *It is not monstrous that this player here [...]*. Vidi Cesare molto turbato; mi chiese di recitarlo ancora. Poi mi disse: «Caro Carlo, ti confesso una cosa: *Amleto* è stato così importante nella mia giovinezza, che quasi ho paura di rileggerlo». «E non lo tradurresti?», dissi io. «Si potrebbe fare», rispose. Così nacque *Amleto* nella traduzione di Cesare Garboli⁷⁷⁶.

Dal proposito di quella primavera passeranno due anni prima che Garboli, spinto dall'urgenza della scena, inizi il lavoro di traduzione. Se il rapporto tra Cecchi e *Amleto* è stato definito travagliato, non meno tortuoso è il sentiero sul quale Garboli insegue, per una vita, una traduzione compiuta «con un margine di soddisfacente e ragionevole precisione». Dopo molti rinvii i lavori di messinscena cominciano senza il copione di Garboli, che, incalzato dall'amico, mette mano alla traduzione nell'aprile del 1989. Per far fronte alla mancanza del copione definitivo ne viene usato uno provvisorio, man mano sostituito dalle pagine che Garboli traduceva e passava al regista. Ricorda Cecchi: «La traduzione fu fatta di corsa e di getto; l'ultima pagina del copione porta la data 17 giugno 1989»⁷⁷⁷, a pochissimi giorni dal debutto.

Garboli, dunque, produce per quella occasione un copione provvisorio, «una riduzione della tragedia in funzione di Carlo Cecchi e i suoi attori» specifica la Desideri, sul quale tornerà più e più volte, apportando modifiche rese necessarie da nuovi allestimenti o da scrupoli di carattere filologico. La pubblicazione di questa leggendaria traduzione, concordata, Garboli vivente, con Einaudi, uscirà postuma nell'edizione a cui facciamo riferimento, curata dallo stesso Cecchi e da Laura Desideri. *Amleto* viene tradotto in poco più di due mesi; va sottolineata la singolarità di questa vicenda: l'inglese infatti non è una lingua che Garboli conosce a fondo, o comunque non a livello tecnico della lingua francese – e probabilmente questa è tra

Cecchi (*Amleto*), Graziano Giusti (*Polonio*), Paolo Graziosi (*Claudio*), Lorenzo Loris poi Rinaldo Clementi (*Laerte*), Ivano Marescotti (*Spettro, Becchino, Capocominco* - tournée invernale), Anna Nogara (*Regina*), Francesco Origo, Aldo Sassi, Elia Schilton (*Orazio*), Rino Sudano (*Claudio* - tournée invernale) Patrizia Zappa Mulas (*Ofelia*), Spoleto, Festival dei Due Mondi, Chiesa di S. Simone, 30 giugno 1989.

⁷⁷⁶Carlo Cecchi, *Premessa*, in Carlo Cecchi, Laura Desideri (a cura di), *Amleto: nella traduzione di Cesare Garboli*, cit., p. V.

⁷⁷⁷Ivi, p. VII.

le concause, insieme alle questioni filologiche, della riluttanza alla pubblicazione – eppure sembra essere il testo stesso a infondergli una certa euforia.

Quando Cesare mi leggeva al telefono i pezzi che andava via via traducendo, c'era nella sua voce la vibrazione di un'euforia da adolescente che esaltava anche me. Mi diceva: «Sai, è strano, è come se qualcuno traducesse per me». La traduzione che mi leggeva – poi quella che gli attori ed io leggevamo durante le prove – era qualche cosa di straordinario, un *Amleto* che non avevo mai sentito nella mia lingua, immediatamente comprensibile ma alto di tono, dove gli endecasillabi restituivano senza alcuno sforzo il respiro e il ritmo della lingua italiana, dove i giochi di parole che riempiono le parti in prosa erano finalmente risolti in maniera immediata ed efficace [...] ⁷⁷⁸.

Non v'è dubbio, come sottolineano i curatori della traduzione, che Garboli abbia dato priorità alla struttura e all'azione del dramma. Il suo primo intento è stato quello di conferire quanto più fosse possibile velocità e accelerazione all'endecasillabo della lingua italiana in modo da non appesantire il ritmo del verso e senza rallentare la scorrevolezza del metro giambico shakespeariano. L'obiettivo è «che tutto risulti pieno di cose» dice Garboli, così come un'azione in Shakespeare scalza, in una corsa vorticosa, la precedente. Per raggiungere un tale scopo si rende necessaria anche una scelta di campo che prevede dei tagli.

La sicurezza con cui Cesare interveniva sul testo mi rivelava una conoscenza stupefacente di *Amleto*. Agendo da *dramaturg* prima che da traduttore, cominciò ad abbozzare, attraverso i tagli, quella che sarebbe stata la struttura della tragedia, secondo un'idea drammaturgica che nasceva dalla profondità del suo rapporto con *Amleto* e del suo grande istinto teatrale ⁷⁷⁹.

Liberato il testo dalla stratificazione polverosa di secoli di cultura e di critica su *Amleto*, l'idea drammaturgica che struttura, attraverso tagli e sfoltimenti, il profilo della traduzione di Garboli fa perno su due linee guida: il protagonista e il binomio teatralità-quotidianità.

Per quanto riguarda il primo punto, il traduttore agisce spinto da un'intuizione: «l'intuizione di un *Amleto* poco amletico, certo analitico, ma risoluto», un personaggio di cui il romanticismo ha esaltato gli aspetti dubbiosi, in qualche modo più sentimentali, ma che invece è saldamente inserito dentro un sistema barbarico, il sistema della tragedia ⁷⁸⁰. In un suo saggio dedicato ad *Amleto*, *Amleto in famiglia*, del 1997 torna sul concetto che ha guidato le scelte di campo del 1989 e specifica che tra quelle di Shakespeare questa tragedia è «la più barbarica e la più borghese. I forti valori familiari vi coesistono indifferentemente insieme al fratricidio e

⁷⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁷⁹ *Ivi*, p. VI.

⁷⁸⁰ Cfr. Cesare Garboli cit. in Renato Minore, *Amleto poco amletico: Cesare Garboli parla della sua traduzione del capolavoro shakespeariano*, in «Il Messaggero», 30 giugno 1989 riportato in Carlo Cecchi, Laura Desideri (a cura di), *Amleto: nella traduzione di Cesare Garboli*, cit., pp. 211-213.

all'incesto»⁷⁸¹. Ripercorrendo questioni di carattere filologico, legate alla ricerca dell'originale shakespeareano, Garboli ha potuto constatare come, a seconda delle caratteristiche sottolineate nel protagonista, certe battute o scene erano state rimosse o reinserite. All'interno delle letture critiche sul personaggio si oscilla da un Amleto dubbioso ad uno estremamente consapevole, in nessun caso, tuttavia questo protagonista cessa di portare avanti il progetto di vendetta paterno, all'interno di quello che Garboli definisce sistema barbarico, chiuso in se stesso che nega la dialettica con ogni ulteriore realtà e che forse per questo è sempre attuale.

Amleto, dentro questo sistema antico è un personaggio prigioniero di un elemento più primordiale dell'acqua e del fuoco: la famiglia. La sua appartenenza a un sistema familiare corrotto gli regala tutta l'ambiguità e la negatività necessarie a farcelo apparire fraterno⁷⁸².

Per sciogliere invece il binomio che costituisce la seconda via di attenzione da parte di Garboli bisogna far riferimento allo statuto stesso della scrittura shakespeareana e in generale elisabettiana, estremamente teatrale e nata su convenzioni differenti rispetto a quelle che regolano la rappresentazione nel teatro cosiddetto all'italiana (inteso come spazio scenico e coerente alle convenzioni teatrali che tradizionalmente lo caratterizzano).

«Amleto» – dice Cecchi – «in certe parti è proprio un “copionaccio” di teatro»⁷⁸³; sradicate allora le stratificazioni critico-letterarie-psicanalitiche, fondamentali letture, ma superflue per la scena, Garboli asseconda Cecchi sulla linea della ricerca delle strutture di base del testo in modo da offrire con la sua traduzione «un Amleto nuovo e odierno, nel senso di pronto per l'uso teatrale e per la rimessa in atto di fronte al pubblico»⁷⁸⁴, un *Amleto* restituito alla sua «sostanza di macchina scenica» così come il suo autore lo aveva concepito per le scene e per i pubblici londinesi. La lingua scelta da Garboli si stabilizza su un eloquio contemporaneo, non disdegnando modi di dire o colloquialismi, in modo da consentire agli attori una recitazione «dai gesti minimi, quotidiani e insieme però convenzionalmente teatrali»⁷⁸⁵. Attraverso questo recupero del teatrale e del quotidiano all'interno di una tragedia “bestseller” del teatro occidentale, si giunge a quel risultato, per altro già raggiunto con i grandi personaggi molieriani, di restituire un personaggio, un testo, una storia alla propria lingua, alla nostra contemporaneità, a quella universalità che è propria dei grandi testi e che non si presta alla esteriore attualizzazione. Cecchi lo spiega nella sua postfazione alla traduzione di *Tartufo* ma il discorso include tutti i grandi personaggi “classici” che un'attenta traduzione è in grado di restituire all'attore contemporaneo.

⁷⁸¹ Cesare Garboli, *Amleto in famiglia*, in Cesare Garboli, *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002 riportato in Carlo Cecchi, Laura Desideri (a cura di), *Amleto: nella traduzione di Cesare Garboli*, cit., pp. 215-223.

⁷⁸² Ivi, p. 220.

⁷⁸³ Carlo Cecchi in Lauretta Colonnelli, *Il principe Carlo*, in «Europeo», 16 giugno 1989.

⁷⁸⁴ Lia Lapini, *L'Amleto di Carlo Cecchi*, in «Il castello di Elsinore», anno III, n. 8, 1990, p. 113.

⁷⁸⁵ Ivi, p. 115.

«Perché l'idea che Cesare aveva di *Tartufo* non era rimasta lettera morta: la sua idea era diventata teatro immediato e questo teatro diventava il piacere e la gioia che provavano gli attori quando recitavano una grande commedia, un grande personaggio restituito alla propria lingua, come se fossero stati scritti proprio nella loro lingua»⁷⁸⁶.

Tanto da far esclamare al filosofo francese Philippe Lacoue-Labarthe: «On dirait que Shakespeare a écrit sa pièce en italien»⁷⁸⁷.

Passando adesso ad una veloce analisi della messinscena, bisogna partire da un antefatto. L'antefatto è il debutto di *Amleto* al Festival di Spoleto (30 giugno – 2 luglio 1989). Le recite spoletine rappresentano infatti un capitolo a parte nella storia della vita scenica di questo spettacolo, e invero, un capitolo poco felice per una serie di circostanze imprevedute e scelte sbagliate. Il principale nemico dell'*Amleto* a Spoleto è di certo stato il tempo. Tempo troppo breve che non ha consentito di portare lo spettacolo ad un grado di soddisfacente maturità: dal punto di vista registico, attoriale, scenografico; insomma lo spettacolo andato in scena a Spoleto, *a posteriori*, acquisisce valore di prova, *Prova d'Amleto*, acerba, approssimativa, ma utile, in quanto *prova*, alla presa di coscienza delle problematiche sulle quali agire.

Lo spettacolo sarà ripensato per la stagione 89-90 e per lo spazio del Teatro Niccolini, nell'occasione appositamente stravolto. Se a Spoleto si era scelto di rappresentare *Amleto* nello spazio non convenzionale della chiesa sconsecrata di San Simone, nella cornice del teatro, al chiuso, si tenta allora di azzerare i condizionamenti dello spazio, di riqualificarlo. L'obiettivo è creare uno spazio consono alla tragedia shakespeariana, che potesse favorire il coinvolgimento, anche fisico, dello spettatore.

«Non potevo fare Amleto in un palcoscenico di sette metri per sette, o quanto sia, dentro un atroce arco scenico del cosiddetto teatro all'italiana. Non è per fare l'originale a tutti i costi» – chiarisce Cecchi – «si trattava di ricostruire quelle che erano le condizioni per cui questo testo fu pensato e scritto, per uno spazio d'azione cioè che penetra in mezzo al pubblico, che è tutto proiettato verso di esso, con una funzione epica oltre che drammatica. Non ci può essere qui frattura tra attore e spettatore. Non è un teatro di immagini, è un teatro da stare a vedere per il *play*, per ciò che accade. Risulta fondamentale quindi avere il pubblico che avvolge gli attori»⁷⁸⁸.

Al Niccolini questo avvolgimento si ottiene attraverso una riduzione, per il mercato teatrale di oggi impensabile, dei posti disponibili:

Fu svuotata la platea, fu messo un praticabile sul palcoscenico, il pubblico stava solo sui palchetti, insomma un'esperienza molto affascinante che a quell'epoca si poteva

⁷⁸⁶ Carlo Cecchi, *Postfazione* in Cesare Garboli, *Tartufo*, cit., p. 155.

⁷⁸⁷ *Ibidem*. L'aneddoto raccontato da Cecchi si riferisce ad una rappresentazione dell'*Amleto* a Strasburgo; si tratta dell'edizione al Garibaldi di Palermo del 1999, ma la traduzione è sempre quella di Garboli.

⁷⁸⁸ Carlo Cecchi in Lia Lapini, *L'Amleto di Carlo Cecchi*, cit., p. 114.

ancora fare, essendoci soldi da buttare via. Oggi nessuno butterebbe via una platea di paganti, con una compagnia così numerosa, ovviamente⁷⁸⁹.

Le poltroncine della platea vengono dunque quasi completamente rimosse, rimangono solo le ultime due file sotto il primo ordine di palchi e appunto palchi e gallerie (ottanta posti circa). *Amleto* può dunque appropriarsi di almeno due piani, il palco e la platea-orchestra⁷⁹⁰. In verticale si aggiunge un altro piano d'azione costituito da una impalcatura in legno con passerella, che la scenografa e pittrice Titina Maselli idea come segno del castello di Elsinore. La tragedia si apre dall'alto di quelli spalti, e ciclicamente vi si chiude, a seguito di una scelta, concordata tra il *dramaturg* e il regista, che prevede l'eliminazione delle due battute finali di Fortebraccio e dell'ultima di Orazio.

Il copione che fino a quella lontana mattina a Vado di Camaiore, finiva con la battuta di Orazio: Udrete allora di torbide passioni | e di storie cruento, storie innaturali, | di giudizi del cielo rimpiazzati | negli eventi, stoccate micidiali | date per caso, morti progettate | e istigate a distanza, per finire, | per tutto scioglimento, proprio adesso | propositi sviati che ricascano | sul capo di colui che li ha ideati. | Tutto questo, io lo riferirò | con grande fedeltà, da testimone. Con il taglio delle battute successive, la tragedia acquistava una struttura circolare, poteva ricominciare dall'inizio. Il mio primo *Amleto* si chiudeva proprio così: dopo la battuta di Orazio, venivano riprese le prime battute della tragedia: Chi è là? | No, rispondi tu. Fermo! La parola⁷⁹¹.

Battute pronunciate da Bernardo arroccato sugli spalti bui, illuminato solo dal fascio di un riflettore. Dunque tre livelli degradanti di piani scenici, tra il palco e la platea un grande bigliardo sghembo funge quasi da scivolo per poi subire metamorfosi funzionali alle diverse esigenze (alcova, palcoscenico rialzato, catafalco di quella finale montagna di morti che chiude la tragedia). Un grande tappeto steso a volte sotto i piedi dei cortigiani, rimanda a «Peter Brook e al suo teatro parigino, dal clima ugualmente fatiscente, delle Bouffes Du Nord»⁷⁹². Questo particolare tipo di assetto scenografico, fortemente legato alla disponibilità di un teatro “di casa” viene ridimensionato durante la *tournee*, con un certo disorientamento da parte degli attori, forzati ad adattarsi alle diverse configurazioni spaziali.

Apro un'altra parentesi su questo *Amleto* incredibile, passato per tutta l'Italia e dove non c'era alcuna indicazione da parte di Cecchi, se non di recitazione, non avevamo neppure scenografia, andavamo nei teatri e lui diceva: «Questo è lo spazio, fate voi, fate come volete!». A volte c'erano delle intuizioni, a volte era un pasticcio non credibile, però divertentissimo⁷⁹³.

⁷⁸⁹ Valerio Binasco, *Il mio vento. Conversazione con Valerio Binasco*, a cura di Chiara Schepis, in Appendice.

⁷⁹⁰ Cfr Lia Lapini, *L'Amleto di Carlo Cecchi*, cit., pp.111-118.

⁷⁹¹ Carlo Cecchi, Laura Desideri (a cura di), *Amleto: nella traduzione di Cesare Garboli*, cit., p. IX.

⁷⁹² Franco Quadri, *Infedeli a Shakespeare*, in «la Repubblica», Spoleto, 2-3 luglio 1989.

⁷⁹³ Valerio Binasco, *Il mio vento*, cit., pp. 490-508.

I costumi, sempre della Maselli, perfezionati rispetto a quelli di Spoleto, sono particolarmente interessanti – e stravaganti – perché veicolano una possibile chiave di lettura dello spettacolo. Costumi chiaramente anacronistici, fantasiosi, e che volevano stimolare, è probabile, una lettura critica sulla società e la cultura consumistica degli anni Ottanta, non colta a pieno.

Cecchi ha per esempio ottenuto dalla costumista Titina Maselli, in un'atmosfera di generale squallore, che i personaggi fossero vestiti a seconda della loro qualità morale, in modo semplice e moderno i «buoni», in modo assurdo, ridicolo i «cattivi». Perciò mentre Amleto è sobriamente in nero, e i suoi amici, attori compresi, sono in *casual* (ma Orazio aspetta la venuta dello spettro con un impermeabiluccio da frequentatore di sale a luci rosse), Rosencrantz e Guildenstern indossano tutine da personaggi di «Star Trek», [...] Claudio [indossa] un paio di calzoncini da pigiama alla caviglia e una casacchetta arancione con spalle di gommapiuma⁷⁹⁴.

Il giudizio di Masolino D'Amico è dichiaratamente negativo e si riferisce al debutto di Spoleto; nei fatti, al Niccolini l'euforia di questi costumi viene ridimensionata e uniformata al progetto scenografico che, complice il biliardo sbilenco, conferisce alla scena un'aria «fortuita e polverosa, trasformando la corte di Elsinore in una sorta di bisca clandestina abbandonata»⁷⁹⁵ in cui gli interpreti sembrano indossare costumi di «finto trovarobato teatrale un po' naïf»⁷⁹⁶.

La ripresa dello spettacolo nella stagione invernale si presenta dunque con un grado di maturità maggiore, continuando tuttavia a dividere vertiginosamente le opinioni. Per Cecchi Amleto costituisce una prova d'attore molto impegnativa, diventa il suo spettro e uno dei personaggi da lui più amati. Rinuncerà, nella ripresa al Garibaldi di Palermo (di cui si parlerà), ad interpretarlo, affidando il ruolo del principe al giovane Binasco, senza tuttavia smettere di pensarci:

Amleto fu molto vivace come esperienza, andò malissimo, però lui [Cecchi] se ne fece carico lo stesso. Le aspettative erano enormi, sarebbe dovuta essere una grande *tournee*, nei grandi teatri, con Amleto che si sarebbe rivelato attraverso le parole di Garboli e attraverso un attore come lui, così connesso con una elevazione spirituale molto profonda con la sua idea di Amleto. Io credo che lui dentro di sé avesse un amore particolare per Amleto, nonostante fosse stato fino a qualche giorno prima un attore comico, però “Amleto *c'est moi*”, cioè credo che per lui fosse un pensiero molto forte⁷⁹⁷.

E ancora:

Ritornando a Palermo: Carlo non voleva fare *Amleto* all'inizio. Non ci avevamo mai pensato, *Amleto* era un periodo archiviato della sua vita. Anche perché lui era così tanto Amleto che mai avrebbe pensato di trasferire a qualcun'altro il personaggio.

⁷⁹⁴ Masolino D'Amico, *Con antipatia, dal vostro Amleto*, in «La Stampa», Spoleto, 2 luglio 1989.

⁷⁹⁵ Giovanni Raboni, *Amleto? Un grigio antieroe*, in «Corriere della Sera», Milano, 12 dicembre 1989.

⁷⁹⁶ Lia Lapini, *L'Amleto di Carlo Cecchi*, cit., p. 115.

⁷⁹⁷ Valerio Binasco, *Il mio vento*, cit., pp. 490-508.

Fino all'ultimo gli ho sentito dire: «Prima o poi lo rifarò, anche da vecchio. Farò Amleto che si truca da giovanone»; spesso tornava a galla questa idea di Amleto⁷⁹⁸.

Valerio Binasco debutta nel teatro di quello che considera il suo maestro, proprio in occasione di questo spettacolo, nel ruolo di Marcello. Dal ricordo di Binasco sulla vicenda è possibile impostare un'ipotesi sul rapporto tra Cecchi e il personaggio di Amleto che comincia appunto da un effetto intimidatorio del tragico e si risolve in un amore praticamente costante nel tempo verso il principe di Danimarca.

Cecchi alla fine degli anni Ottanta è un attore-regista-direttore nel pieno della sua maturità artistica, ha frequentato un repertorio vastissimo, spaziando dal classico (comico), al dramma contemporaneo, ma non si è mai tuttavia confrontato con un testo tragico di matrice classica. Il senso di inadeguatezza che lo attanaglia e lo spinge ad accostarsi ad Amleto, inizialmente, in modo tiepido e tentennante, non è causato da insicurezza sulle proprie capacità d'attore, ma da una personale autocritica sul proprio genere d'appartenenza. Cecchi si sente inadeguato al tragico perché convinto che la specificità dell'attore italiano sia per tradizione quella comica.

Racconta di aver riconsiderato questo suo modo di pensare con una certa sorpresa anche da parte di se stesso, ma soprattutto accostandosi al testo dal punto di vista del «teatro teatrale». *Amleto* doveva essere affrontato da un'altra prospettiva, per prima cosa non andava considerato come il mito, il monumento di Amleto, l'archetipo che intimidisce ma come una «macchina scenica», un copionaccio. O, per meglio dire, la considerazione per *Amleto* rimane quella del mito-monumento-archetipo, ma l'approccio dell'attore al personaggio, della regia al testo, diventa tecnico e scopre l'infinita adattabilità e tenuta (scenica e di contenuti) della drammaturgia shakespeariana.

Hanno probabilmente ragione i critici a parlare di smitizzazione o di antieroe, è l'operazione stessa che prevede questo movimento, per portare alla luce altri aspetti della tragedia che non fossero solo l'apologia del dubbio, del vittimismo e della vendetta. Sulla base di questi presupposti Cecchi costruisce, come ebbero a dire in molti, un Amleto antipatico e annoiato.

Assolutamente antienfatico, anzi spesso sottotono, eduardiano in quell'offrirsi allo spettatore in maniera defilata e talora di spalle, è l'Amleto di Cecchi, personaggio tolto ad ogni precostituito *cliché* e rituffato nell'*hic et nunc* della rappresentazione teatrale. Un Amleto, cioè, che momento per momento si interroga e interroga la realtà che gli sta attorno, nel volgersi stesso delle vicende sceniche. Più che mosso da folle e cupa ossessione egli appare tutto intento a condurre, tramite i suoi giochi istrionici, l'analisi serrata, ludica e spietata, fino alla messa in ridicolo delle meschine ipocrisie dei personaggi-pupazzi o «buffoni» che lo fronteggiano, smontati pezzo per pezzo nella loro stessa vuota retorica verbale⁷⁹⁹.

Amleto/Cecchi è dunque regista al quadrato di macchinazioni all'interno di un dramma ricco in partenza di spunti metateatrali. È Amleto/Cecchi a prendere deci-

⁷⁹⁸ *Ibidem*.

⁷⁹⁹ Lia Lapini, *L'Amleto di Carlo Cecchi*, cit., p. 116.

sioni, a impostare la struttura, anche dall'interno della rappresentazione, di interazioni basate sull'inganno e sul perseguimento del suo disegno, della sua regia. Non a caso è stato notato uno scatto interpretativo molto felice nella scena in cui Amleto si rivolge agli attori:

Il grande monologo sul teatro come motore della realtà e sullo spettacolo come potere, che Cecchi dice solo nel vuoto, strisciando lungo i muri (come del resto nel successivo «Essere o non essere») è il momento più alto e emozionante della serata, e la chiave di una rappresentazione anteposta all'intervento, nel segno della parola, perché «gli attori sono il sunto, l'essenza, l'estratto di un'epoca»⁸⁰⁰.

Giovanni Raboni, spettatore non convinto di entrambe le edizioni di questo *Amleto*, sottolinea i miglioramenti dell'edizione invernale e dice: «Ciò cui Cecchi ci fa assistere non è una tragedia, ma lo stillicidio di atti dovuti e mancati d'un livido *day after*»⁸⁰¹. Rappresentazione anteposta all'intervento, laddove gli attori sono il sunto di un'epoca, diceva Quadri; si potrebbe azzardare che l'intera operazione compiuta da Cecchi-Garboli fosse nei fatti la rappresentazione del *day after* di un'epoca di interventi mancati. Il sospetto di questo significato sotteso è suscitato dall'insieme degli elementi costitutivi dello spettacolo: la particolare traduzione, quella scenografia e quei costumi e infine la recitazione, slegata e tendente a sottolineare rapporti non autentici. Tali rapporti sono infatti evidentemente esteriori, sono convenzioni, sono rapporti recitati e tenuti insieme dalla regia ludica di Amleto, che sembra interloquire davvero solo con Orazio e con lo spettro del padre (Toni Bertorelli in armatura bianca).

Dal punto di vista ritmico, *Amleto* nella sua nuova edizione al chiuso risulta più coeso; senza tagli, il tempo della rappresentazione passa da quasi quattro ore a due ore e tre quarti, segno di una padronanza maggiore e di un allenamento di cui gli attori avevano bisogno per mettere in scena uno spettacolo per cui il regista aveva progettato un intero laboratorio al Niccolini, avulso da scadenze di tipo produttivo, progetto sfumato a causa dell'imminente debutto estivo ma che Cecchi concretizzerà al Garibaldi di Palermo con risultati sorprendenti.

Sul lavoro di prova per l'*Amleto* del 1989 torneremo nel corso del discorso dedicato al magistero di Cecchi e alla sua evoluzione nella cornice stabile del teatro Niccolini; intanto, conclusosi l'intenso terzo atto della commedia garboliana, entriamo nel quarto anomalo atto di questa struttura.

3.4 Quarto atto. Una riflessione

Come in ogni storia si arriva al punto di sentire l'esigenza di rallentare il passo e riflettere, in questa commedia si vuole offrire un quarto atto "meditativo", che chiarisce l'accostamento di Cecchi al "funambolo" proposto nel titolo dell'elaborato e

⁸⁰⁰ Franco Quadri, *Infedeli a Shakespeare*, in «la Repubblica», Spoleto, 2-3 luglio 1989.

⁸⁰¹ Giovanni Raboni, *Amleto? Un grigio antieroe*, cit.

che si concentra sulla pubblicazione nel 1990 di *Falbalas*, testo di Garboli cui più volte si è accennato, nel quale il critico dedica a Cecchi l'immagine dell'*attore*. Cecchi è il suo attore, e in *Falbalas* Garboli lo racconta come mai aveva fatto nel corso del ventennio di stretta collaborazione. Rispetto a quanto già è stato detto a proposito di questo ritratto, la novità, l'urgenza che spinge a ritornare sull'argomento ha il profilo della comparazione e trova giustificazione in rimandi e innamoramenti di vecchia data.

La curiosità nasce dal fatto di aver riscontrato uno straordinario parallelismo tra questo ritratto dell'*attore*, e quello che Jean Genet, nel 1957, dipinge del suo funambolo⁸⁰² (da qui la suggestione del titolo). L'accostamento non è affatto peregrino se messo in relazione all'intensa passione di Carlo Cecchi nei confronti dello scrittore e drammaturgo francese. Bisogna ricordare che i testi di Genet accompagnano la formazione teatrale di Cecchi, in particolare nel periodo delle prime regie; tra il *Woyzeck* del 1968 e *L'uomo la bestia e la virtù* del 1976 i riferimenti al teatro di Genet sono costanti. Cecchi avrebbe voluto mettere in scena il *Balcon*, testo complesso ed estremamente provocatorio, senza mai trovare le condizioni per poterlo fare.

Tale adesione a Genet è stata sottolineata, è già evidenziata nel primo capitolo di questo elaborato, da Franca Angelini; la studiosa attribuisce alle caratteristiche di quella drammaturgia la cifra stilistica della "teatralità" che tanto ha condizionato il teatro di Cecchi, al punto da collocarla come sottotesto, linea-guida dei suoi allestimenti: «La drammaturgia di Genet, mai messo in scena da Cecchi, funziona invece come grande testo assente [...]. Genet significa l'incontro con una grande macchina di rappresentazione, dunque di regia»⁸⁰³.

Lo stesso Cecchi dichiara:

Le vestizioni nascono da una necessità interna al lavoro dell'attore; sono segni, momenti quasi di sintesi, caricati da una straordinaria forza di lettura, che rendono immediata, come atto rituale, la situazione... la consapevolezza del valore teatrale di certi gesti teatrali, oltre anche le intenzioni dell'attore, mi viene dal mio amore adolescenziale per il *Balcon* di Genet⁸⁰⁴.

Questa riflessione, tratta da una intervista inedita raccolta a Siena dalla Angelini nel 1978, mette in connessione tre tempi, e permette di generalizzare: il tempo adolescenziale, il tempo del discorso, il tempo dell'*Amleto* e, si può aggiungere, quello successivo, se ancora a proposito di questo allestimento si è più volte fatto riferimento alla chiave teatrale di approccio al testo, alla tragedia considerata nel suo essere macchina teatrale, macchina scenica. In fondo per cogliere il grado di adesione di Cecchi al "manifesto genettiano" basterebbe dare uno sguardo alla concezione di trucco, finzione, teatralità ostentata che espone molto chiaramente l'autore francese consigliando il suo amico-artista nel già citato *Funambule*.

⁸⁰² Jean Genet, *Il funambolo e altri scritti*, cit., pp. 107-126.

⁸⁰³ Franca Angelini, *Su un teatro «teatrale»: L'Uomo, la Bestia e la Virtù di Carlo Cecchi*, in «Rivista di studi pirandelliani», n. 1, marzo 1984, p. 108.

⁸⁰⁴ Ivi, p. 109.

Il trucco? Eccessivo. Sfacciato. Gli occhi allungati, fino ai capelli. Le unghie dipinte. C'è forse qualcuno di normale e ragionevole che cammini su un filo o si esprima in versi? È davvero da pazzi. Uomo o donna? Mostro, decisamente. Anziché sottolineare la singolarità di un simile esercizio, il trucco l'attenuerà. [...] È senz'altro questa sua particolarità, si diranno tutti, a portarlo sul filo, è quell'occhio allungato, sono le guance dipinte, le unghie dorate a costringerlo là dove noi – Dio ce ne scampi – non ci avventureremo mai⁸⁰⁵.

Sembra già di sentire parlare Garboli dello spazio della scena, di quel luogo in cui l'uomo comune si sentirebbe schiacciato tra due realtà troppo minacciose, in bilico sulla schizofrenia. Uno spazio abitato da mostri – e già Amleto ce lo diceva: «*It is not monstrous that this player here ...*», in cui all'artista è chiesto di ostentare l'estraneità nei confronti dell'uomo comune, perché agendo su di lui forze non quotidiane, proprie alla particolarità di quel contesto, l'ostentazione causerà il risultato opposto di rendere il soggetto coerente alla situazione.

Posti allora questi indizi e testato il grado di un riferimento estetico tanto significativo del regista fiorentino nei confronti di Genet, è senza grosso margine di dubbio che si può ipotizzare che le opere dell'autore francese siano state quanto meno argomento di conversazione in un rapporto, come quello di Garboli e Cecchi, vissuto sotto il segno letterario.

L'Attore (1982)⁸⁰⁶ di Garboli e *Le Funambule* di Genet, sono due testi strutturalmente differenti, per la loro forma e per lo statuto dei loro autori, eppure estremamente affini: epidermicamente e superficialmente vicini nella terminologia comune adottata, intimamente prossimi per i temi analoghi affrontati. In entrambi i casi si parla di un artista in rapporto alla propria arte: Attore-recitazione-teatro, Funambolo-danza-circo; a parlarne sono rispettivamente un critico atipico-uomo di cultura, un poeta-scrittore-drammaturgo. La posizione di nessuno di loro è neutra, Garboli amico e *dramaturg* dell'attore Carlo Cecchi, Jean Genet amico/compagno del funambolo Abdallah; eppure in entrambi i casi è impersonale il titolo che decidono di dare ai loro ritratti.

Di ritratti in fin dei conti si tratta, sotto forma di recensione-saggio breve il primo, inno-poesia il secondo. Garboli e Genet parlano con trasporto dei loro soggetti – Genet vi si rivolge direttamente – ma dal punto di vista di chi conosce a fondo la materia di cui si occupa, le tecniche che vi soggiacciono. Cercheremo allora di inquadrare queste due figure accerchiandole dal di fuori (dichiarati i testi di riferimento d'ora in avanti si indicherà solo l'autore, le ripetizioni di alcune citazioni già utilizzate saranno giustificate dal fine comparativo); partiremo allora dallo spazio-tempo in cui agiscono e di cui subiscono forze, tensioni, caratteristiche: il palcoscenico, il filo. Il teatro, il circo.

⁸⁰⁵ Jean Genet, *Il funambolo*, cit., 116.

⁸⁰⁶ Cesare Garboli, *L'attore* in Cesare Garboli, *Falbalas. Immagini del Novecento*, cit., pp. 134-141. Si precisa che se *Falbalas* viene pubblicato nel 1990, le immagini che lo compongono hanno datazione differente: *L'attore* è datato 1982.

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

(Garboli) Il palcoscenico non ritaglia uno spazio *dentro* la realtà; esso non è un recinto oltre il quale si estendono le vie del mondo. Il palcoscenico (lo spettacolo) è solo il momento e il luogo dove un sistema illimitato d'ipocrisia riesce a manifestarsi nel suo fulgore e nella sua oscenità.

(Genet) Puoi anche, su quello stretto sentiero [il filo] che non viene da nessun luogo e vi ritorna – i suoi sei metri di lunghezza sono una linea infinita e una gabbia –, offrire la rappresentazione di un dramma.

Il luogo dell'azione tende a connotarsi di una valenza ulteriore; né il funambolo né l'attore escono dallo spazio fisico (filo o tavole del palcoscenico) ma la finzione, creata dal cortocircuito innescato dall'arte, espande quello spazio rinviando a superfici non contenibili, tendenti all'infinito. Il palcoscenico non è un recinto ma crea le condizioni (il momento e il luogo) per lo spettacolo; il filo è una linea infinita ma al tempo stesso una gabbia. Questi spazi, osceni, non protetti, esposti rimandano in entrambi i casi a tempi altri all'interno di un sistema di misurazione del tempo estraneo, sembrerebbe, alla legge di realtà. Proiezione verso un'età d'oro dello specifico artistico.

(Garboli) Si apriva uno spazio teatrale più antico del Novecento. Si poteva misurare lo spessore della recitazione, penetrarne il grado di scandalo carnale, sentirne il fiato; più o meno come testimoniano certi fossili d'avanspettacolo (dove la finzione è assoluta, ma visibile).

(Genet) Voi siete ciò che resta di un'era favolosa. Tornate a noi da molto lontano. I vostri antenati mangiavano vetro sminuzzato e fuoco, incantavano serpenti e colombi, si esibivano in giochi di destrezza con le uova, facevano conversare un consesso di cavalli.

Caratteristica ulteriore che accumuna i due spazi e i due tempi è la solitudine, una solitudine estrema, costitutiva, eterna, che influenza il modo in cui l'artista organizza il proprio rapporto con il mondo, reale o immaginario, vero o finto. «Solitudine desertica» del performance solista, il funambolo, ma anche dell'attore, capocomico in mezzo agli altri attori. La realtà apparirà all'artista, frequentatore delle infinite possibilità dell'arte e del mondo della finzione, come un territorio poco stimolante, come una dimensione mutilata, funzionale a sottolineare lo scarto e evidenziare quelle «infinite possibilità» precluse all'uomo comune, raggiunte a patto di uno strappo, di una perdita, di un sacrificio, di una ferita.

(Genet) E la tua ferita dov'è? Mi chiedo dove risieda, dove si celi la ferita segreta in cui ogni uomo corre a rifugiarsi se qualcuno attenta al suo orgoglio, quando qualcuno lo ferisce. La gonfierà questa ferita, la riempirà – sarà così il suo foro interiore. [...] Quanto al funambolo di cui vi parlo, la vedrete nello sguardo triste [...]. In questa ferita – che non si rimarginerà perché è lui stesso –, in questa solitudine dovrà gettarsi a capofitto per attingere la forza, l'audacia e la destrezza necessarie alla sua arte.

(Garboli) Al centro di una compagnia gli attori lo guardano come uno di loro e, nello stesso tempo, lo riconoscono come il portatore, *dentro* il teatro, di una diversità. Questa diversità è una consapevolezza, ma anche una ferita, una sofferenza. Ciò che

gli attori spiano sul volto del loro capo carismatico, mentre egli sta recitando in mezzo a loro, è il dolore perché si è compiuto qualcosa di irrimediabile, è qualcosa di simile a una nostalgia.

Stabilito un personale rapporto con il reale, sulla base della sua diversità e della sua differenza l'artista vivrà come naturale lo strappo e supererà la paura del salto e del vuoto; il funambolo come l'attore, l'attore come il funambolo.

(Garboli) Ciò che nella mia immaginazione di non-attore si presentava, se avessi dimenticato la battuta, come una voragine nella quale sarebbe sprofondata la mia persona scissa e annientata, si presenta alla psicologia di un attore vero come il primo e più semplice dei salti necessari a passare da un mondo insipido di realtà ad un altro emozionante e infinito d'ipocrisia.

In mezzo un precipizio, un baratro sul quale anche l'attore è costretto a trovare quell'equilibrio che permette al funambolo di non cadere.

(Garboli) Con mia grande sorpresa vedevo alle spalle di Cecchi, e sotto i passi di Cecchi, aprirsi un precipizio, e crescere fra gli attori una tensione imprecisabile, come se la finzione fosse sul punto di rompersi; l'insicurezza, l'imprevedibilità di Cecchi era tale da diventare assoluta dominatrice e da far convergere su di sé ogni attenzione; la sua azione di attore si trasformava, per la sua vulnerabilità, in un'acrobazia oscura.

(Genet) Se il tuo amore, e insieme la tua destrezza, sono abbastanza grandi per scoprire le segrete possibilità del filo, se la precisione di ogni tuo gesto è perfetta, si precipiterà incontro al tuo piede (calzato di cuoio): non sarai tu a danzare, sarà il filo. Ma se è lui che danza immobile, e se è la tua immagine che fa volteggiare, tu, allora dove sarai?

Una condizione di morte, *prima* del salto, rovescia la consequenzialità del sentimento di pericolo. Il rischio della morte non sta nella caduta in quanto il danzatore deve essere morto ancor prima di cominciare l'acrobazia. Il senso di pericolo suscitato nel pubblico è manifestazione di riguardo nei confronti della perfezione della danza e non preoccupazione per il rischio corso dal funambolo.

(Genet) La Morte – la Morte di cui ti parlo – non è quella che seguirà la tua caduta, ma quella che precede la tua apparizione sul filo. È prima di scolarlo che muori. Colui che danzerà sarà morto – deciso a tutte le bellezze, capace di tutte. [...] Allora la tua precisione sarà perfetta. Quando nulla ti terrà più legato al suolo, potrai danzare senza cadere. Ma bada di morire prima di apparire, e che sia un morto a danzare sul filo.

Garboli parla di un gioco che è come una tortura, di recitazione perseguita come mezzo di autodistruzione e di perdita di vita. Dalla vitalità, dalla perfezione, alla morte. E, dice Genet, che affinché la morte irrompa in tutta la sua esattezza, compito dell'artista è quello di mantenersi in buona salute. È qui che il sentimento cambia di segno, non si danza per felicità, non si recita per amore. L'uno eseguirà una coreografia «carica di odio», l'altro, compiuto lo strappo, non sarà più un attore,

un grande attore perché ama il teatro ma perché lo odia, il teatro diventa una «totalità che non dà più gioia, una totalità mutilata, sanguinante».

(Garboli) Si può usare una metafora. Se la professione dell'attore è simile a una dannazione e a un esilio, l'attore/capo è colui che porta su di sé tutto il castigo, il peso del delitto e del sacrificio; è il re *pharmakòs*, colui al quale si guarda con sacro rispetto perché è giunto là da dove non si può più fare ritorno. [...] Se per un attore/suddito il teatro è una totalità, per l'attore/capo il teatro è una totalità che non dà più gioia, una totalità mutilata, sanguinante. A questo punto, il viaggio che fa di un attore un attore è ritornato su se stesso; il ciclo si compie; la recitazione (la vocazione) cambia di segno: non si è più attori perché si ama il teatro; si è attori, grandi attori, perché lo si odia.

(Genet) Sappi su chi trionfi. Su di noi, ma... la tua danza sarà carica odio. Non si è artisti senza che una grande sventura vi abbia parte. Odio contro quale dio? E perché sconfiggerlo? La caccia sul filo, l'inseguimento della tua immagine e le frecce con cui la crivelli senza colpirla, e la ferisci, e la fai sfavillare, è dunque una festa. Se la raggiungi, quell'immagine, è una Festa. Ho come una strana sete, voglia di bere, cioè di soffrire, cioè di bere ma in modo che l'ebbrezza scaturisca da una sofferenza che sia una festa. La malattia, la fame, la prigione non possono renderti infelice, nulla ha potere su di te – se non la tua arte. [...] Non so cosa l'accenda, ti illumini e consumi, ma è una terribile afflizione a farti danzare.

«L'inseguimento della tua immagine e le frecce con cui la crivelli senza colpirla»; «Ho visto Cecchi ingobbirsi, curvarsi sotto i colpi di sferze inesistenti». Attraverso la tortura – o la carne si direbbe con Artaud – l'artista giunge al un grado superiore di consapevolezza della propria arte. Asceso a questo stadio è come se egli riuscisse a vedersi dall'esterno o attraverso un sogno.

(Garboli) Ciò che fa il carisma di un attore e lo fa diventare punto di riferimento obbligato, la guida, la coscienza degli altri attori, non è una *overdose* di talento; è il sospetto di una disappartenenza al teatro, la misteriosa capacità, da parte di un attore, di trascendere il teatro proprio nel momento in cui ne è il testimone assoluto. [...] Il sadomasochismo, che è lo strumento del suo carisma, gli permette di straniarsi dallo spettacolo e quindi di «vederlo» mentre lo fa.

(Genet) Se fa dei sogni, quando è solo, e fa dei sogni su di sé, probabilmente si vede in una luce di gloria, e cento, mille volte, deve essersi accanito a cogliere la propria immagine futura: lui, sul filo, in una sera di trionfo. Si sforza dunque di raffigurarsi esattamente come vorrebbe essere. Ed è per diventare esattamente come vorrebbe essere, com'è nei suoi sogni, che si adopera. [...] È questo che cerca: assomigliare un giorno all'immagine di sé che oggi si inventa.

Ma la realtà dell'esibizione non ha nulla dell'intimità del sogno, e, a conti fatti ed in ultima analisi, questa immensa solitudine e questo sacrificio si realizza ed esiste in presenza del pubblico; entità imprescindibile per attore e funambolo, né

l'attore né il funambolo, gli si rivolgono direttamente, o meglio, per poterlo includere nella loro realtà hanno prima bisogno di negarlo. Solo quando per l'artista il pubblico scompare, può far effetto la magia.

(Garboli) La presenza del pubblico, per un attore di vocazione autentica, non è portatrice di realtà. Il pubblico fa parte della finzione, contagiato dalla totalità del teatro che aspira e risucchia la totalità del mondo.

(Genet) La solitudine, te l'ho detto, solo la presenza del pubblico potrà concedertela. [...] Ma tu entri. Se danzi per il pubblico, lo saprà e sarai perduto. Sarai come un amico di famiglia. Mai più potrai ammaliarlo: tornerà a sprofondarsi, pesantemente in se stesso, e da lì non lo strapperai più. [...] Il pubblico – che ti fa esistere, giacché senza di lui non avresti mai la solitudine di cui ti parlavo –, il pubblico è la bestia che in fondo vieni a pugnalarlo. La tua perfezione e la tua audacia lo annienteranno, per tutto il tempo della tua apparizione.

Ripercorrendo a ritroso il sentiero di questa comparazione l'analogia più evidente, e significativamente caratterizzante, è quella terminologica. Da un testo all'altro, da un autore all'altro, rimbalzano gli stessi sostantivi, gli stessi verbi: morte, ferita, pericolo, sacrificio, dolore, disappartenenza, precipitare, soffrire, sogno, solitudine, guardare-guardarsi-essere guardato, odio, tortura, crudeltà. Un teatro della crudeltà, e senza dubbio il riferimento ad Artaud è evidente in entrambi i ritratti, il suo lavoro certamente ben conosciuto sia da Garboli, sia da Genet.

Come il teatro, il Circo ha luogo di sera, al calar della notte, ma può anche svolgersi in pieno giorno. Se andiamo a teatro è per entrare nel vestibolo, nell'anticamera di quella morte provvisoria che sarà il sonno. Perché è una Festa che avrà luogo al tramonto, la più solenne, l'ultima, qualcosa di assai prossimo al nostro funerale. Quando si alza il sipario, entriamo in un luogo dove si preparano i simulacri infernali. È di sera affinché sia pura (la festa), affinché non corra il rischio di essere interrotta da un pensiero, da un'esigenza pratica che potrebbe guastarla. Ma il Circo! Esige un'attenzione intensa, assoluta. Quella che vi si svolge non è la nostra festa. Ma una prova di abilità che ci impone di essere vigili⁸⁰⁷.

2.5 Quinto atto.

Il quinto atto di questa commedia conduce all'epilogo e lo scavalca. È un testamento e insieme una testimonianza delle leggi altre che regolano il mondo del teatro o dell'arte in generale, per cui l'opera sopravvive all'artista e rimane vivente e suscettibile di infinite riattivazioni. Ma andiamo per ordine; nel 1992 Garboli traduce per Luca Ronconi *Misura per misura* di Shakespeare⁸⁰⁸. Per tutto il corso degli anni

⁸⁰⁷ Jean Genet, *Il funambolo*, cit. 124.

⁸⁰⁸ Cesare Garboli, *Misura per misura di William Shakespeare nella traduzione di Cesare Garboli*, Torino, Einaudi, 1992.

novanta produrrà traduzioni con vivace disposizione ma la collaborazione con Cecchi, causa contingenze lavorative, si smaglia per riprendere il filo nel 1996, quando Cecchi si appresta a cominciare l'esperienza di magistero per lui maggiormente significativa del lavoro più recente, *post* scuola Niccolini: la residenza al Teatro Garibaldi di Palermo.

Deciso a mettere in scena una *Trilogia shakespeariana*, il regista parte da *Amleto*, rispolverando la leggendaria traduzione del 1989. L'idea originaria di Cecchi era in realtà quella di mettere in scena un testo per lui inedito, *Re Lear*, sempre nella traduzione di Garboli (1995 per Luca Ronconi), poi, affidato il ruolo del principe a Valerio Binasco, "l'Amletino", decide di optare per *Amleto*. Ancora da *dramaturg* Garboli sostiene Cecchi in questa nuova prova, torna a lavorare sul copione adattandolo al nuovo spazio e ai nuovi attori senza sostanziali modifiche e seguendo parte delle prove.

Ho ripreso *Amleto* al Teatro Garibaldi di Palermo nel 1996, e lo abbiamo recitato per i cinque anni successivi, oltre che a Palermo, in molte città europee. Io non recitavo più Amleto; il mio ruolo di attore era diventato quello del *generico utilité* delle vecchie compagnie napoletane di varietà e di sceneggiate [...]. Al copione del 1989 avevo aggiunto la scena fra Polonio e Reynaldo, oltre a due battute dello Spettro, secondo le indicazioni di Cesare. Ma sostanzialmente ho continuato a recitare il vecchio copione, il copione che fino a quella lontana mattina a Vado di Camaio, finiva con la battuta di Orazio⁸⁰⁹.

Amleto debutta nel 1996, il secondo momento della trilogia, l'anno successivo, 1997, prevedeva *Sogno di una notte d'estate*, nella traduzione di Patrizia Cavalli, mentre il 1998 è l'anno di quel *Misura per misura* che Garboli aveva tradotto per Ronconi nel 1992. Nelle note al testo il traduttore sottolinea lo statuto di copione di questa sua traduzione, sempre nel segno del *dramaturg* più che dell'uomo di lettere.

Questa traduzione di *Measure for measure* non ha ambizioni né origini letterarie. È stata commissionata dal Teatro Stabile di Torino per lo spettacolo diretto da Luca Ronconi che andrà in scena il 18 maggio 1992. È dunque un copione destinato a degli attori e a un regista: non va letto, ma ascoltato dalla bocca degli attori⁸¹⁰.

Cecchi sceglie questo testo per la traduzione dell'amico che diventa tramite fra gli attori e il pubblico, «un tramite reale, non letterario, un tramite vivente»⁸¹¹.

Riprenderemo il discorso sulla *Trilogia Shakespeariana a Palermo* nel corso dell'ultimo capitolo, in questa sede se ne preannuncia il grande successo di pubblico e di critica, atto finale appropriato all'ultima collaborazione in scena tra Cesare Garboli e Carlo Cecchi.

⁸⁰⁹ Carlo Cecchi, Laura Desideri (a cura di), *Amleto: nella traduzione di Cesare Garboli*, cit., pp. VII-IX.

⁸¹⁰ Cesare Garboli, *Nota del traduttore* in Cesare Garboli, *Misura per misura di William Shakespeare nella traduzione di Cesare Garboli*, cit., p. 163.

⁸¹¹ Carlo Cecchi in Franco Quadri, *Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, in «Il Patalogo», n. 21, Milano, Ubulibri, 1998, p. 57.

Se *Misura per misura* segna l'ultimo debutto effettivo della coppia, così non può dirsi per quella allegria intellettuale, costante nel tempo e compagna di viaggio fino all'ultimo progetto cui Garboli, stanco il fisico, mai la mente, comincia a pensare nella primavera del 2003, coinvolgendo ancora una volta nel progetto l'amico, che lo assisterà con indefessa dedizione, fino alla morte, avvenuta nella notte tra il 10 e l'11 aprile 2004⁸¹².

L'idea è quella di tradurre e mettere in scena *Monsieur de Pourcegnac* di Molière. Non è solo un'idea: il teatro Mercadante di Napoli aveva già accettato di produrre lo spettacolo. Il disegno drammaturgico di Garboli, racconta Cecchi⁸¹³, agisce su Molière avvicinandolo alla cultura nostrana, sovvertendo le geografie e suggerendo una comicità che avrebbe prodotto di certo un sagace stimolo critico-epico; il personaggio di Pourcegnac in Molière è un borghese di Limoges che va a sposarsi a Parigi, in Garboli la sua provenienza diventa l'Alta-Italia, la Padania, e questo borghesotto va a cercar moglie a Napoli. «Una festa del teatro napoletano, senza perdere qual bagliore livido e sinistro che c'è nel testo»⁸¹⁴. I lavori di traduzione cominciano solo alla fine di gennaio del 2004, intanto le condizioni di salute di Garboli sono di molto peggiorate.

Garboli è ricoverato a Roma, alla clinica Quisisana. Detta la traduzione a Cecchi, che lo va a trovare tutti i giorni e così continueranno a fare anche nella casa di Trastevere, davanti all'isola Tiberina, dove erano andati ad abitare insieme, all'uscita di Garboli dalla clinica⁸¹⁵.

La traduzione si interrompe alla fine del secondo atto. A Garboli viene proposta un'edizione critica della Divina Commedia, la sua grande passione giovanile; dunque, sempre col sostegno di Cecchi vi si dedica fino al Sabato Santo, ormai di nuovo in clinica, «il giorno dopo, Pasqua, per fare una pausa con Dante, avremmo dovuto riprendere la traduzione di Molière»⁸¹⁶. Era arrivato al canto XIX del Purgatorio, quella notte morì, senza che la voglia di lavorare si fosse mai spenta.

Il ritratto che, questa volta, Cecchi dipinge di Cesare Garboli non è di un uomo malato o stanco ma del suo *dramaturg*, alle prese con una nuova prova.

Insieme alla traduzione, che Cesare faceva con grande rapidità e sicurezza, continuammo il lavoro per la distribuzione delle parti (spesso era lui che telefonava a qualche attore che ci era venuto in mente) e per definire la produzione. Cesare immaginava le prove a Napoli come un tempo leggero, come una festa. «Prenderemo una casa non lontana dalla Biblioteca Nazionale», diceva⁸¹⁷.

⁸¹² Laura Desideri, *L'esordio di Garboli*, intervento inedito per il convegno *Cesare Garboli nel decennale dalla morte*, Lucca, 17 maggio 2014.

⁸¹³ Cfr Carlo Cecchi, a cura di, *Molière: Monsieur de Pourcegnac. Traduzione di Cesare Garboli*, in «Paragone Letteratura», Anno LV, terza serie, n. 51-52-53, Febbraio-Giugno 2004.

⁸¹⁴ Cesare Garboli in Carlo Cecchi (a cura di), *Molière: Monsieur de Pourcegnac*, cit., p. 3.

⁸¹⁵ Laura Desideri, *L'esordio di Garboli*, cit.

⁸¹⁶ Carlo Cecchi (a cura di), *Molière: Monsieur de Pourcegnac*, cit., p. 3.

⁸¹⁷ Ivi.

Monsieur de Pourcegnac, traduzione incompiuta (due atti su tre) non vedrà la luce, ma nel febbraio del 2007 Cecchi rende omaggio all'amico scomparso, da Napoli e dal Mercadante, con uno dei personaggi da Garboli più amato, Tartufo, nella traduzione sulla quale più volte, nel corso della vita il traduttore era tornato.

Il *Tartufo*⁸¹⁸ di Garboli per la regia di Carlo Cecchi debutta il 14 febbraio 2007, Cecchi nei panni di Orgone, e Valerio Binasco in quelli di Tartufo. Dice il regista parlando di Binasco: «aveva come attore l'ambiguità e l'inafferrabilità adatte al personaggio, proprio come Cesare negli anni lo aveva inventato nella sua traduzione e spiegato nei suoi interventi»⁸¹⁹.

Tartufo, dunque, si insinua a questo punto con carattere di epilogo, che rimanda ad un *modus operandi* appreso, eredità che si assorbe accompagnando un amico per un tratto di strada lungo una vita. Carlo Cecchi, nel momento in cui decide di mettere in scena questo testo, compie un lavoro di ricostruzione filologica non sul testo di Molière, ma sulla traduzione di Garboli. Cosciente dei continui ritocchi che l'amico aveva apportato nel tempo alla versione del 1974, si reca nella casa lungo la Fossa dell'Abate a Viareggio, dove Garboli si era trasferito nel 1998, e recupera una copia del *Tartufo* del 1974 con leggibili e chiare correzioni in rosso sui versi già tradotti: unico modo possibile di chiedere ancora il parere al poeta di compagnia.

Mi ricordai di quando, qualche anno prima, in una delle sue numerose riprese del tema di Tartufo, mi aveva chiesto insistentemente di mettere su una compagnia in cui lui stesso avrebbe potuto finalmente recitarlo, per mostrare sulla scena che cosa voleva dire nei suoi saggi, cosa fosse concretamente in atto sul teatro, l'idea del personaggio⁸²⁰.

In questo ricordo postumo di Cecchi si delinea il profilo di un Garboli *uomo di scena* che ha trascorso il teatro realizzandolo, avvicinandosi pericolosamente al baratro del palcoscenico. Taviani in *Un po' prima del piombo* denuncia l'esistenza di un'allarmante tendenza di Garboli alla sociopatia tenuta a bada dalla socialità del lavoro di critico teatrale. «Con quanta comica diligenza recitavo la parte di critico drammatico! Con quanto zelo me ne investivo»⁸²¹ scrive il critico viareggino.

Da sociopatico Garboli ha frequentato il teatro tanto da vicino da confondere o miscelare con la scena gli ulteriori e i vari altri interessi della propria vita; tanto da filtrare se stesso, la letteratura, i comportamenti sociali e i travestimenti politici attraverso la grande metafora teatrale.

⁸¹⁸ *Tartufo*, di Molière, traduzione di Cesare Garboli, Teatro Stabile delle Marche e Teatro Stabile di Napoli, Regia: Carlo Cecchi, Scene: Francesco Calcagnini, Costumi: Sandra Cardini, Musiche: Michele Dall'Ongaro, Luci: Giampaolo De Maria, Attori: Alessandro Baldinotti (*Cleante*), Valerio Binasco (*Tartufo*), Carlo Cecchi (*Orgone*), Vincenzo Ferrera (*Un ufficiale*), Francesco Ferrieri (*Valerio*), Iaia Forte (*Dorina*), Viola Graziosi (*Marianna*), Angelica Ippolito (*Madama Pernelle*), Francesca Leone (*Filippina*), Licia Maglietta (*Elmira*), Rino Marino (*Il Signor Leale*), Diego Sepe (*Damide*), Napoli, Teatro Mercadante, 14 febbraio 2007.

⁸¹⁹ Carlo Cecchi, *Postfazione* in Cesare Garboli, *Tartufo*, cit., p. 154.

⁸²⁰ Ivi, p. 155.

⁸²¹ Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo*, cit., p. 346.

Contraffarmi, travestirmi era alla base della gioia che provavo nell'esercitare un mestiere improvvisato. Ricordo la luce del mattino rischiarare la mia casa imbucata in via Borgognona, e il piacere così *pétillant* che avevo nel raccontare i lazzi, le voci, le luci artificiali che mi avevano circondato la sera prima. Oggi quella gioia mi sembra inesplicabile. Un alibi, credo. Uno spiritello fatuo. La nostra persona è l'ombra delle cose che abbiamo vissuto, e la sua durata – la sua identità nel tempo, l'anima – è una concavità negativa, non un materiale sporgente⁸²².

⁸²² Ivi, p. 347.

Parte seconda

Tempo di magistero

Capitolo 4

La prima rottura e il primo tempo di magistero 1980 – 1995

1. Il senso della rottura

Dopo aver scardinato l'andamento cronologico dell'elaborato con le anticipazioni e i balzi all'indietro costituiti dalla ricognizione sulla formazione letteraria e sul ruolo che Morante e Garboli hanno assunto nel teatro di Cecchi, è necessario riprendere il filo cronologico del discorso e specificare i motivi per i quali a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta si è scelto di collocare quella definita nel nostro "sistema" di riferimento "Prima rottura" (1979 – 1980). Rottura nel senso di momento di riflessione e di presa di coscienza di modalità poco a poco esperite. Garboli stesso, dopo l'esperienza del *Borghese gentiluomo*, avverte una sensazione di cambiamento, di passaggio verso un grado di più consapevole maturità:

Penso che la lettura sadomasochista del *Borghese gentiluomo* sia stata per Cecchi un incontro rivelatore, la svolta che gli ha fatto prendere coscienza di sé (facendo di lui l'attore che è oggi). Non si entra in Molière senza conseguenze⁸²³

La fine degli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo si configurano nel percorso artistico di Carlo Cecchi come anni cruciali di acquisizione di consapevolezza del proprio "modo di stare" all'interno del panorama teatrale italiano, nonché come momento di presa di coscienza diretta dell'onere che un attore-regista-capocomico non può fare a meno di accollarsi in un contesto in cui il problema della formazione dei giovani attori si faceva percepire come un'urgenza. «Non si entra in Molière senza conseguenze», diceva Garboli, e per Cecchi una conseguenza immediata, suscitata soprattutto dall'esperienza del *Borghese*, è uno stadio di maturità artistica che si configura attraverso l'assunzione di una responsabilità didattica, di una funzione.

⁸²³ Cesare Garboli, *Falbalas*, cit., p. 140.

Nell'alveo del lungo processo di autoformazione di questo attore-regista i tempi sembrano ora maturi. Il passaggio non è immediato, bensì ponderato, graduale, frutto di sperimentazione sul campo e certamente non costituisce variazioni sostanziali in merito alla prassi operativa. Caratteristica endemica del nostro attore, che da sempre ha sviluppato una personale autodidattica espansa e aperta alla dimensione del gruppo (il Granteatro), negli anni a cavallo tra questi due decenni, la funzione di guida e *leadership* si delinea con maggior nitidezza assumendo le fattezze del maestro d'attori. Il banco di prova pare essere allora proprio Molière e nello specifico il laboratorio allargato nato in seno all'esperienza di decentramento genovese, di cui si sottolineava l'importanza nel capitolo precedente.

La necessità di lavoro liberata dai forti condizionamenti del 'mercato', un tentativo di seria ricerca delle qualità attraverso l'approfondimento del proprio lavoro di attori: le prove utilizzate anche per lo studio della espressività del proprio corpo, per una ricerca di ritmi, dei rapporti tra chi recita in palcoscenico; la convinzione che tutto ciò è impossibile senza la stabilità, queste e altre convinzioni hanno spinto le due cooperative Il Granteatro e Il Teatro Aperto '74 a unirsi nella compagnia Il Globo⁸²⁴.

La prassi di fondo non sembra essere molto differente da quella sempre riproposta da Cecchi fin dai primi studi per le messinscene; la lunghissima gestazione del *Woyzeck*, iniziata nel 1965, ne è un esempio, si potrebbe dire, embrionale. Tuttavia i tempi di lavoro del teatro professionale, le leggi del mercato, impongono ritmi più serrati e allora uno dei primi risultati del Globo è quello di ottenere un periodo più lungo di prove: «per sottrarre lo spettacolo alla normativa del teatro commerciale sono stati fatti sessantadue giorni di prove e molte prove aperte»⁸²⁵, laddove la norma ne prevedeva quaranta.

Altro aspetto da non sottovalutare è quello relativo ad una prima accettazione delle proprie capacità didattiche manifestata dal fatto che, nel periodo di allestimento del *Borghese*, Cecchi fosse impegnato anche nella Scuola del Teatro Stabile di Genova come insegnante per un seminario. A partire dal *Borghese gentiluomo* dunque, anche sulla base di interviste e dichiarazioni di intenti dell'attore-regista, le preoccupazioni del lavoro di scena si concentrano in percentuale preponderante sul lavoro dell'attore, sulla sua formazione. La messinscena dello spettacolo diviene occasione per l'allenamento attoriale; si arriva al prodotto ma ciò che più conta è il processo. Anzi, il prodotto stesso, la prima, le recite successive, la *tournee*, sono considerate dal *Borghese* in poi "prove alla presenza del pubblico". Dice Cecchi nel 1978:

Il mio interesse è oggi approfondire la scena, e non tanto in rapporto al pubblico. Prima la tensione verso il pubblico era una tensione politica, di trasformazione, eravamo dalla stessa parte, oggi non più. Mi interessa di più quello che è nello specifico

⁸²⁴ Eugenio Buonaccorsi, "*Il Borghese*" *teatralmente istrionesco. Cecchi punta il dito sull'attore*, cit., p. 18.

⁸²⁵ *Ibidem*.

del recitare. [...] Fare un lavoro reale di ricerca, al di là dei velleitarismi laboratorie-schi, un lavoro concreto che affronta problemi che esistono e non problematizza il nulla, diventa ogni giorno più difficile. [...] Oggi si va in scena al punto in cui si è, fottendosene nel modo più assoluto del risultato; perché se si comincia a pensare al risultato si smette di lavorare. L'unica possibilità è far conto che l'andata in scena non esiste e sfruttare quello spazio che ti è concesso⁸²⁶.

Un tale modo di pensare e di agire va letto come una provocazione nei confronti di un mercato che esercitava una pressione silente nei confronti degli attori, costretti in poche decine di giorni a preparare uno spettacolo, marginalizzando così quella funzione didattica che la compagnia potrebbe invece avere e che in molti casi ha avuto. Il valore didattico era del resto caratteristica di base delle compagnie o dei gruppi ai quali Cecchi ha sempre fatto riferimento, come il Living, la compagnia di Eduardo; esperienze di artigianato teatrale, che, preoccupate della qualità della materia prima del "fare teatro", l'attore, avevano messo al centro la questione formativa.

L'attore, e la sua formazione, sono problemi fondamentali del teatro italiano, poiché non esistono tradizioni, non sono mai esistite scuole. La vera tradizione dell'attore italiano, che viene dalla Commedia dell'Arte, si è perduta, rimane ancora qualcosa nel teatro in dialetto e in certe forme del teatro popolare. [...] La nostra tradizione vive soltanto in alcuni grossi attori come Eduardo. E oggi, esiste una scuola seria che affronti il problema tecnico e culturale del recitare?⁸²⁷

Cecchi conclude con una domanda la sua considerazione, una domanda quanto mai retorica se si pensa all'opinione da lui sempre espressa nei confronti di istituzioni quali l'Accademia d'Arte Drammatica di Roma o di alcuni contesti registici in cui si "problematizza il nulla". Eppure, proprio a partire da quel seminario per lo Stabile di Genova, la categoricità di alcune sue convinzioni si smorza e accoglie la possibilità di un dialogo con le istituzioni o le scuole.

Nel 1980 infatti è coinvolto come insegnante per la preparazione del saggio degli allievi-attori del terzo anno della Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. Da sempre, in verità, il rapporto di Cecchi con gli istituti di formazione è stato ambiguo: aveva frequentato in prima persona l'Accademia di Roma e ne conservava un ricordo negativo, nel contempo però è da sempre stato consapevole della necessità di fare i conti con l'esigenza formativa del giovane attore che le compagnie non garantivano più. Alla domanda dell'Angelini sul consiglio da dare a un giovane che gli dicesse di voler fare l'attore, Cecchi risponde:

Dico: fallo. Due sono le possibilità: o andare in una scuola o in una compagnia. In una compagnia c'è poco tempo per formare attori; le scuole sono quelle che sono. Di solito mi domandano: «in quale scuola vado?». Io non so mai che dire. L'accademia

⁸²⁶ Carlo Cecchi in Elisabetta Agostini, *1968-1978: esperienze d'attore*, in «Quaderni di teatro», n. 2, 1978, p. 68.

⁸²⁷ Ivi, p. 69.

d'Arte Drammatica e il Piccolo. Certe volte dico informati su certe scuole straniere [...] Se ci fossero vere scuole in Italia...⁸²⁸

Ci parla di questa contraddittoria tendenza, che, seppure con qualche riserva, leghittima la funzione delle Accademie, Arturo Cirillo, attore e regista "ri-formatosi" dopo il passaggio in Accademia alla bottega di Cecchi.

Io in quel periodo [parla del *Misanthropo* al Niccolini nel 1986] mi sono solo avvicinato alla compagnia e ho cominciato a seguire le prove. Mi ricordo che ero un ragazzino affascinato dalla platea del Niccolini dove Carlo passeggiava, a volte si sdraiava, un pò saltava, urlava, si sgolava. Stava spesso giù e faceva fare la sua parte all'assistente o ad un attore non impegnato in quella scena. In quella occasione chiese a me di salire sul palco e di fare la sua parte, quella di Alceste. [...] Poi in un momento di pausa mi disse che secondo lui potevo farlo, l'attore; «C'è forse qualche problema con le "esse"» – mi disse – «un pochino sibilanti; però... io qui comunque non ti posso tenere, ti consiglio di fare una scuola, io ho fatto l'Accademia, fa l'Accademia»⁸²⁹.

Una volta uscito d'Accademia Cirillo va incontro ad un difficilissimo provino con Cecchi per essere preso in compagnia in occasione dell'allestimento di *Leonce e Lena*⁸³⁰ del 1993, e, una volta accolto, l'attore viene sottoposto a un lavoro di totale decostruzione, di azzeramento di quelle nozioni apprese in Accademia o, meglio, di sovrastrutture poco autentiche ed esteriori.

Tornando però a Milano e al 1980, l'esperienza al Piccolo portò ad un interessante allestimento: *Le nozze, tre farse*⁸³¹ da Cechov, Majakovskij e Brecht. Parlando degli allievi Cecchi dice:

Esprimevano una forte richiesta di *pratica* teatrale. Quello che chiedevano, e che io volevo, era di recitare; nel senso della tecnica, ma soprattutto di uno stimolo generale, di un'idea di teatro, dove l'interpretazione e la tecnica si fondono. In realtà la loro richiesta era delle più sostanziali, ma anche la mia offerta era sostanziale. Sia chiaro: non si insegna a recitare. Si possono insegnare semplicemente le regole del gioco: ma il gioco lo fanno gli attori. Ecco quello che secondo me è l'insegnamento della recitazione⁸³².

⁸²⁸ Carlo Cecchi in Franca Angelini, *Cecchi. Le regole del gioco*, in «Scena», n. 11-12, dic 1980, pp. 31-32.

⁸²⁹ Arturo Cirillo, *Un naturale artificio. Conversazione con Arturo Cirillo*, a cura di Chiara Schepis in Appendice.

⁸³⁰ *Leonce e Lena*, di George Büchner, Crt di Milano e Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Scene e costumi: Titina Maselli, Musiche: Franco Piersanti, Attori: Raffaella Azim (Lena - poi Licia Maglietta), Paola Bechis (Rosetta), Carlo Cecchi (Valerio), Francesco Migliaccio (Re), Arturo Cirillo (Precettore, Cerimoniere) Tommaso Ragno (Leonce), Paola Roman (Governante), Milano, Crt Salone, 2 marzo 1993.

⁸³¹ *Le nozze, tre farse*, di Carlo Cecchi e Giampiero Solari, da *Le nozze* di A. Cechov, *La cimice* di V. Majakovskij, *Le nozze piccolo-borghesi* di B. Brecht, Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro, Civica Scuola d'Arte Drammatica del "Piccolo Teatro" di Milano, Regia: Carlo Cecchi, Giampiero Solari, Attori: Carlo Cecchi e gli allievi della Civica Scuola d'Arte Drammatica del "Piccolo Teatro" di Milano, Milano, giugno 1980.

⁸³² Carlo Cecchi in Franca Angelini, *Cecchi. Le regole del gioco*, cit., p. 32.

Muoversi verso la sostanza delle cose, verso una regia non esteriore, non basata sulle interpretazioni possibili (esegetiche o “a tavolino”) ma sull’interpretazione attoriale. Una regia che non è disegno ma è lavoro di scena. In fondo si tratta di un aggiornamento di quel lavoro artigianale da vecchia compagnia capocomicale: posto l’assunto che “ogni attore è un apprendista”⁸³³, attraverso una condizione di stabilità e un gruppo di giovani attori, la compagnia può ancora configurarsi come scuola.

Questo è l’opposto della regia, però è il mio modo di fare regia. Infatti gli allievi mi sono andati bene perché finalmente ho fatto una regia come l’intendo io; una cosa che non sempre si riesce a fare, non tanto per gli attori, quanto per il modo in cui ci si trova a lavorare. Non mi sono dovuto preoccupare delle scene, dei costumi, ma solo degli attori, di farli recitare. Ho fatto quella parte di regia, il lavoro con l’attore, che per me è la regia⁸³⁴.

Da questa prospettiva si può comprendere la sua ritrosia nel definirsi regista, categoria alla quale preferisce quella di “direttore d’attori”, essendo il suo un teatro d’attore in cui la “regia”, l’idea registica, nasce dalla recitazione, dal rapporto tra il testo e l’attore, tra l’attore e l’altro attore, tra gli attori e i personaggi. Il testo si configura quale elemento centrale nel teatro d’attore di Cecchi, come un mezzo, uno strumento di lavoro. Se nella prima esperienza didattica relativa al seminario presso il Teatro Stabile di Genova il testo di riferimento era il *Borghese*, dunque Molière, al Piccolo il maestro parte da Cechov per poi arrivare ad una operazione drammaturgica, suscitata da necessità di scena, che accosta tre diverse fonti legate insieme dal tema delle nozze.

Ho pensato che lavorando su dei frammenti di alcune commedie di Cechov, che hanno a che fare con la costruzione del personaggio attraverso però azioni semplici, elementari, quotidiane, e che dunque aiutano a buttar via tutte le commedie dell’arte, le gestualità, le intonazioni, avrei fatto la cosa più utile⁸³⁵.

Quindi, come diceva Cirillo, Cecchi parte in fondo dalla decostruzione delle “impostazioni”, e per raggiungere un tipo di costruzione del personaggio “elementare e quotidiana” in questo caso sceglie Cechov, salvo poi aggiustare il tiro:

I primi giorni questo [la scelta di Cechov] ha creato una specie di panico, perché avevamo preso le prime battute di *Tre sorelle* e io parlavo di *azioni*, di *situazioni*, di *realtà dell’azione*, di *ascoltarsi l’un l’altro* invece di pensare alla prossima battuta da dire... La cosa non funzionava affatto. Allora ho preso un pezzo della *Cimice*, di un teatro più di gesto, non dico più esteriore, ma dove si parte da un’idea del personaggio espressa in maniera violenta e anche elementare. Cercando naturalmente di far capire loro le stesse cose che pensavo si dovessero capire attraverso Cechov⁸³⁶.

833 *Ibidem*.

834 *Ibidem*.

835 *Ibidem*.

836 *Ibidem*.

Ciò che viene sottolineato da questo aneddoto relativo alla prassi operativa “di prova” dell’attore-regista in rapporto alla didattica – ma esempi di ciò sono già stati fatti a proposito della sua prassi operativa generale – è appunto la funzione pratica che acquisisce il testo. Il testo non è solo la traccia o l’elemento da interpretare, è anche lo strumento da utilizzare. Accompagnare il giovane attore in un percorso di avvicinamento di questo tipo a un testo, alla scena, a un allestimento, comporta chiaramente l’esigenza di un lungo periodo di gestazione, essendo una modalità di indagine da riattivare per ogni nuovo spettacolo.

Chiarita la posizione di Cecchi nei confronti dell’universo formativo, ciò che probabilmente gli ha impedito di mettere in piedi una sua scuola è stata la mancanza di stabilità. La stabilità, paradossalmente, considerato il percorso girovago del capocomico, è una condizione di cui egli ha sempre sofferto la mancanza. Il radicamento al quale l’attore-regista aspira è poi di tipo totale; la condizione ideale per la messa a punto di un teatro di repertorio dovrebbe prevedere anche l’assenza di *tournées*, in modo da costituire un dialogo tra determinati attori e un determinato pubblico.

Io potrei fare una scuola legata al mio teatro credo anzi che ogni scuola, in fondo, sia la scuola di *un* teatro. Stanislavskij faceva una scuola in rapporto al Teatro d’Arte. Prima di tutto dovrei avere la possibilità di lavorare in un teatro che non si muove, che non gira. Comunque, cercherei di impostare una scuola a partire da quello che è il mio teatro⁸³⁷.

Pur non trattandosi di una stabilità in senso definitivo, lo scorcio degli anni Settanta segna anche un passo in avanti verso l’ottenimento di una sede che per quindici anni troverà domicilio in via Ricasoli a Firenze: l’esperienza del Teatro Niccolini a cui sarà dedicato l’intero capitolo. La “rottura” allora, oltre che come assunzione del ruolo didattico, si configura anche come passaggio dal nomadismo alla stanzialità e permette a Cecchi di sviluppare più precipuamente le riflessioni sul repertorio e su un magistero il più possibile pratico.

Perché il problema è sempre uno: va bene la dizione, la lezione di mimo, ma queste cose andrebbero organizzate intorno a un centro, che è l’insegnamento e l’apprendimento del recitare. Dunque il discorso è: che cos’è il recitare e come si insegna. Posso dire che si possono insegnare solo le regole del gioco, perché si tratta di un gioco. Un attore può solo trasmettere le regole del gioco, se no che trasmette, le sue intonazioni? No. Naturalmente si trasmette anche un’eredità tradizionale. Allora, rispetto al mio teatro, io chiamerei piuttosto Beniamino Maggio a insegnare⁸³⁸.

2. La residenza al Niccolini: Una nuova drammaturgia della prova

⁸³⁷ *Ibidem.*

⁸³⁸ *Ibidem.*

Sul concetto di stabilità e di scuola si concentra la parte di questo elaborato dedicato in maniera sempre più preponderante al magistero di Carlo Cecchi; al periodo di raggiunta maturità e di residenza quindicennale nella città di Firenze, presso il Teatro Niccolini.

Il teatro del Cocomero, così si chiamava il teatro Niccolini di via Ricasoli, già via del Cocomero, costruito demolendo gli interni di un piano del palazzo Ughi, sopra alle “botteghe di calzolaio e legnaiolo”, fu inaugurato la sera del 28 febbraio 1658. Da quel momento il teatro ha subito continui sviluppi e cambiamenti fino al 1995, quando la sua attività si è interrotta⁸³⁹.

Lo splendido teatro, oggi nuovamente chiuso, di via Ricasoli, riapre i battenti, dopo essere stato utilizzato come sala cinematografica, sotto la direzione congiunta di Carlo Cecchi e di Roberto Toni, nella stagione 1980-81; chiuderà quindici anni dopo nel 1995 a causa di gravi dissesti finanziari. Nel 1992 aveva addirittura guadagnato lo statuto di Teatro Stabile⁸⁴⁰. L'approdo al Niccolini è una questione poco documentata, ma, da quanto si intuisce dai “quaderni” di Paolo Emilio Poesio⁸⁴¹, esso dovette essere conseguenza della stretta collaborazione di Cecchi con il Teatro Regionale Toscano, ente coproduttore di alcuni spettacoli ai quali si è fatto riferimento nel capitolo precedente: dal *Borghese gentiluomo* del 1977 fino al *Compleanno* di Pinter del 1980, passando per il *Don Giovanni* e *La mandragola*.

Dopo più di un decennio di nomadismo, dunque, il Granteatro trova “stabilità” (il Niccolini nel 1992 diventa Teatro Stabile) a Firenze; qui il regista-attore-direttore e maestro d'attori può dedicarsi alla formazione, da un lato, della sua idea di repertorio, dall'altro degli attori *tout court*.

La compagnia del Granteatro si ‘stabilizza’ proprio in quanto riesce a lavorare il più possibile a Firenze. Noi facciamo quello che ormai nessun altro Teatro Stabile fa più. Perché lo facciamo? Perché fa parte della nostra vocazione, del nostro destino di stare lungo tempo in un luogo piuttosto che cambiare piazza continuamente. Ho sempre puntato ad una compagnia che avesse il suo repertorio⁸⁴².

Una vocazione che ora, come durante gli «anni d'oro» del Granteatro, costruisce la propria struttura su stabilità e repertorio. In una intervista, rilasciata a Lorenzo Mango nel 2005 per la rivista del Teatro di Strasburgo, Cecchi – forte della parentesi al teatro Garibaldi di Palermo, dove si creeranno le condizioni necessarie per la mes-

⁸³⁹ Informazioni ricavate dal sito internet (www.teatronniccolini.it) dedicato alle *Nuove prospettive per il Teatro Niccolini di Firenze*, curato da Polistampa s.n.c. di Mauro Pagliai & Co, in *Breve profilo storico*, ultima consultazione 8 settembre 2015.

⁸⁴⁰ «Al Teatro Niccolini è stato presentato ieri il neonato Stabile, formato adesso dal Niccolini stesso e dal Variety, già riconosciuti come centri di produzione dal Ministero», in Wanda Lattes, Cecchi: dopo il set vincerò sulle scene, in «Corriere della sera», Firenze, 15 settembre 1992.

⁸⁴¹ Paolo Emilio Poesio, Un contributo importante alla cultura teatrale, cit.

⁸⁴² Carlo Cecchi in Giovanni Ciattini, “Il mio teatro non ha bisogno di divi”, in «La Stampa», Firenze, 2 novembre 1983.

sinscena di un'intera trilogia dedicata a Shakespeare – chiarisce cosa intenda per repertorio.

C'est un répertoire qui se forme par lui-même. J'aimerais faire un théâtre de répertoire et tant que j'étais à Palerme, j'ai pu le faire. Passer d'un personnage à l'autre, comme il m'arrivait, en alternant le Premier acteur et le Fosseyeur dans *Hamlet*, le Duc de *Mesure pour mesure* et Oberon dans *Le Songe d'une nuit d'été*, est un exercice extraordinaire. Pouvoir passer de Shakespeare à Bernhard, de Beckett à Molière rend le travail de l'acteur non seulement extraordinairement intéressant, mais aussi formateur⁸⁴³.

Cecchi parla certamente della sua idea di repertorio, ma è interessante notare che non lo fa dal punto di vista del regista o del direttore di teatro, neppure da quello del capocomico: egli parla da maestro d'attori. Il repertorio non gli interessa in senso estetico ma per il suo valore formativo; poter passare, ponderatamente, da un personaggio ad un altro, è per l'attore un «exercice extraordinaire».

La lunga parentesi al Teatro Niccolini si configura allora come momento di riflessione, raggiunta ormai la maturità artistica, sulle problematiche attoriali e sulla questione della formazione dell'attore italiano. Significativo è il fatto che proprio nel 1981 gli venga assegnato il Premio Armando Curcio per il Teatro, ed è interessante notare che della giuria, quell'anno, facevano parte Paolo Grassi e Giorgio Strehler, due figure lontane dal teatro di Cecchi e che però ne colgono il valore. Dice Grassi, presidente di giuria:

La giuria ha deciso di assegnare il Premio per l'anno 1981 *ex-aequo* a Tino Carraro [...] e a Carlo Cecchi, per l'insieme del suo lavoro d'attore, regista e animatore, che ha raggiunto in questi ultimi anni e in condizioni di non lieve difficoltà, risultati particolarmente significativi⁸⁴⁴.

La residenza al Niccolini è dunque significativo approdo stabile dopo lunghi anni di difficoltà organizzative «non lievi». Nell'alveo dei progetti tentati per mettere in piedi una vera e propria scuola da affiancare al teatro, tra laboratori e prove aperte, accanto a straordinarie produzioni, a Firenze Cecchi inaugura quello da noi definito “Primo tempo di magistero '80-'95”; la periodizzazione corrisponde precisamente alla direzione del Niccolini. Dopo il blocco costituito dagli «anni d'oro» del Grand-teatro, dove per la scelta dei testi da mettere in scena si era parlato di “drammaturgia della prova”, per questo periodo è possibile riconvertire la formula in “Nuova drammaturgia della prova”: nuova intanto per il suo porsi come riproposizione di una modalità già esperita e nuova soprattutto perché più consapevole. “Nuova”, infine, perché è qui che la “nuova drammaturgia” entra a far parte del repertorio dell'attore-regista.

843 Carlo Cecchi in Lorenzo Mango, Un match de tennis sans filet et sans balle, in «OutreScène», n. 3-4, Théâtre National de Strasbourg, juin 2004.

844 Paolo Grassi, Deliberazione della giuria, in Luciano Lucignani, a cura di, Carlo Cecchi, Armando Curcio Editore, Roma, 1982, cit., p. 5.

La prima stagione 1980-81 è infatti segnata dall'inserimento in cartellone di *Il compleanno*⁸⁴⁵ di Harold Pinter, drammaturgo inglese contemporaneo (Pinter muore nel 2008) di cui, nel corso del tempo, Cecchi si farà principale interprete italiano portando in scena ben sei titoli. *Il compleanno* è prodotto nel 1980, ma non ancora dal Niccolini, quanto dallo sforzo congiunto del TRT e del Comune di Firenze. A proposito della scoperta della nuova drammaturgia, si ricordano poi le fortunate operazioni su Thomas Bernhard: *Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me*⁸⁴⁶, e *Ritter, Dene, Voss*⁸⁴⁷, rispettivamente del 1990 e del 1992 (e più volte riproposti). Nel 1994 Cecchi cura la regia di *Nunzio*⁸⁴⁸, del giovane drammaturgo-attore siciliano Spiro Scimone, e infine giunge al Beckett di *Finale di partita*, messo in scena come commiato al teatro fiorentino nel 1995.

Altro dato comprovante l'etichetta di "Nuova drammaturgia della prova" è il fatto di proporre, a più riprese, testi diversi dello stesso autore, o riproposizioni ad anni di distanza della stessa *pièce*; più interessato alla qualità, che non alla quantità, con la parsimonia alla quale aveva abituato i suoi spettatori già nel decennio precedente, Cecchi cura la regia di ventitre⁸⁴⁹ nuovi spettacoli, più tre differenti riprese di *L'uomo, la bestia e la virtù* e una di *Il borghese gentiluomo*. Ricorrenti tra i nuovi allestimenti sono i nomi di Pinter, Bernhard, Molière e Shakespeare.

Dopo la ripresa dell'ormai famoso *L'uomo, la bestia e la virtù* il Granteatro ha allestito *Anfitrione* di Molière. Sono i primi segni positivi dell'esistenza di una compagnia che ha trovato una sua stabilità. La messa in scena di nuovi spettacoli sarà alternata alla ripresa di spettacoli già fatti. Contro lo spreco, contro la novità ad ogni costo, per un uso aperto e continuo del prodotto teatrale. Non sfugge un certo schema di ripetizione: il nuovo è rappresentato ancora da Molière⁸⁵⁰.

845 *Il compleanno*, di Harold Pinter, traduzione di Elio Nissim e Laura Del Bono, Teatro Regionale Toscano, Comune di Firenze, Regia: Carlo Cecchi, Assistenti alla regia: Giovanna Franchi, Italo Spinelli, Scene e costumi: Maurizio Balò, Attori: Toni Bertorelli (McCann), Dario Cantarelli (Petey), Carlo Cecchi (Stanley), Marina Confalone (Meg), Paolo Graziosi (Goldberg), Laura Tanziani (Lulu), Firenze, Rondò di Bacco, 4 febbraio 1980.

846 *Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me*, di Thomas Bernhard, Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Aiuto regista: Annalisa Scafi, Scene e costumi: Titina Maselli, Luci: Andrea Narese, Attori: Carlo Cecchi (Peymann), Gianfelice Imparato (Segretaria, Bernhard, Beil), Roma, Teatro Ateneo, 7 novembre 1990.

847 *Ritter, Dene, Voss*, di Thomas Bernhard, traduzione di Eugenio Bernardi, Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Scene e costumi: Titina Maselli, Luci: Andrea Narese, Attori: Anna Bonaiuto (Ritten, Sorella Minore), Carlo Cecchi (Ludwig/Voss), Marina Confalone (Dene, Sorella Maggiore), Ferrara, Teatro Comunale, 15 febbraio 1992.

848 *Nunzio*, di Spiro Scimone, Coproduzione Teatro Stabile di Firenze-Teatro Niccolini e Ente Teatro di Messina-IDI, Istituto Drama Italiano, Regia: Carlo Cecchi, Assistente di regia: Valerio Binasco, Scene: Sergio Tramonti, Luci: Domenico Maggiotti, Attori: Spiro Scimone (Pino), Francesco Sframelli (Nunzio), Taormina, Palazzo dei Congressi, 9 agosto 1994.

⁸⁴⁹ Per un quadro completo si rimanda alla Teatografia.

⁸⁵⁰ Franca Angelini, *Cecchi. Le regole del gioco*, cit., p. 30.

Costante, oltre al principio di iterazione-ripetizione, è anche quello dell'alternanza tra generi e tipologie di testi: classico-contemporaneo, tragico-comico e così via.

La pendolarità tra un teatro stringato, essenziale, crudele, poco allettante anche se ormai collaudato dal punto di vista dello stile, e un classico arioso, spettacolare, per noi costituisce un tema di riflessione generale. Per Cecchi no. Sostiene la logica "naturale" del passaggio dalla crudeltà al divertimento, dal teatro da camera allo spettacolo, da Pinter a Molière⁸⁵¹.

Tale riproposizione aggiornata di modalità collaudate, unita al persistere di un gruppo d'attori di base di comprovata fedeltà, aiuta da un lato a stendere un filo di continuità tra il Granteatro nomade e quello stabile; dall'altro lato però tempo e fatti intercorsi hanno modificato qualcosa dello spirito del gruppo e dell'atteggiamento degli spettacoli nei confronti della società. Il raggiungimento di maturità e consapevolezza, infatti, se dal punto di vista tecnico e organizzativo vuol dire condizioni di lavoro migliori, tempi meno soffocati, dall'altro causa però una sorta di perdita della carica ideologica che aveva influenzato lo spirito degli spettacoli "giovanili". Ricordando alla fine degli anni Settanta i lavori di quello straordinario decennio Cecchi dice:

Le condizioni di quelle rappresentazioni della *Morte dint'ò lietto* o del *Bagno* nelle case del popolo toscano non ci sono più; la tensione politica che c'era nel '72 nel mio teatro oggi non ci può più essere, perché è cambiata la situazione nella quale noi agiamo, quindi il mio rapporto con la storia. Non è cambiato invece il mio rapporto con il teatro; il mio metodo di lavoro con gli attori quando provo, è lo stesso, anzi direi che si è raffinato, è aumentato il grado di coesione e di affiatamento con alcuni attori che lavorano con me da tempo⁸⁵².

L'elemento di continuità, dunque, tra spettacoli intimamente diversissimi tra loro, come quelli degli anni Settanta e quelli del decennio successivo (ricordiamo i mutamenti di senso intercorsi nelle successive riprese di *L'uomo, la bestia e la virtù*), appare essere proprio il magistero, il lavoro pratico e artigianale nel tempo delle prove. Se positiva sembra essere la sua considerazione nei confronti del panorama teatrale italiano in generale, se più indulgente è anche l'opinione sugli attori giovani, ancora alta rimane la critica a proposito delle condizioni di formazione attoriale.

Mi pare in generale che gli attori siano migliori di quelli che erano. Mi sembrano più interessati a ciò che fanno e anche meno provinciali; perché è meno provinciale la situazione del teatro italiano in generale. Vent'anni fa il fermento teatrale di oggi era impensabile; esistevano compagnie private e Teatri Stabili, oggi sono nati centinaia di teatri nuovi. Direi che globalmente la situazione è migliorata. Per quanto riguarda,

⁸⁵¹ *Ibidem*.

⁸⁵² Carlo Cecchi in Franca Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., pp. 37-38.

in particolare, l'attore, ho l'impressione che ci siano stati dei cambiamenti solo superficiali, cioè che la questione del «recitare» non sia stata affrontata realmente⁸⁵³.

Durante la residenza al Niccolini allora l'attore-regista, godendo di stabilità, può «raffinare» la propria tecnica e quella dei compagni, i compagni di strada di lunga data e i giovanissimi apprendisti-attori che bussano alla porta di via Ricasoli; può cioè affrontare sul serio la «questione del recitare». La coesione del gruppo è un dato imprescindibile nel teatro di Carlo Cecchi.

La compagnia è sempre stata la mia famiglia. Da più di quarant'anni ho una compagnia aperta, attori che entrano ed escono, con presenze quasi costanti: Angelica Ippolito, Paolo Graziosi. E molti giovani; avere intorno i ragazzi dà molta energia⁸⁵⁴.

In seno alla compagnia-laboratorio, nella nuova sede fissa, Cecchi porta avanti un lavoro molto serio di formazione di nuove leve attoriali, laddove in tutta la fase d'esordio, anni Settanta compresi, per questioni biografiche si era sempre trovato a lavorare con attori-coetanei, o quasi coetanei, compagni di strada più che allievi. Si pensi a Paolo Graziosi, Toni Bertorelli, Gigio Morra, Dario Cantarelli o alla stessa Angelica Ippolito.

Il Niccolini si trasformerà invece in un polo d'attrazione per giovanissimi attori e attrici. È importante sottolineare che non si tratta mai di dilettanti in senso assoluto: questi giovani infatti sono tutti neo-diplomati di scuole o accademie o hanno già qualche esperienza alle spalle. Un esempio è il caso già riportato di Arturo Cirillo, al quale Cecchi consiglia di iscriversi all'Accademia di Roma. Valerio Binasco, dal canto suo, si rivolge al regista fiorentino chiedendo di poter fare un provino solo dopo aver frequentato la scuola per attori di Genova. In questi, come in numerosi altri casi, l'impatto con la prassi operativa di Cecchi è per questi giovani attori traumatico ma fondamentale. Il maestro chiede di dimenticare tutto ciò che si è appreso, sicuro del fatto che, eliminati gli orpelli e le sovrastrutture didattiche, rimane la tecnica, unico insegnamento pratico che l'esperienza in certe scuole può lasciare, insieme a qualche rudimento teorico-culturale.

In genere preferisco lavorare con gli stessi attori: con Paolo Graziosi, ad esempio, sono circa quindici anni che recitiamo insieme, perché se si deve giocare è bene che tutti conoscano già le regole. Se ciò non è possibile, allora preferisco i giovani, perché sono meno condizionati, più disponibili e vivi. In me non trovano il regista che dice fai questo, fai quello, e allora alcuni con esperienze diverse si trovano sconcertati⁸⁵⁵.

A conferma del ruolo di guida e maestro che Cecchi si ritrova a svolgere negli anni in questione è interessante valutare l'ampio spazio da lui riservato alla tematica formativa e al problema dell'attore nelle interviste e nelle dichiarazioni di questo periodo. Contemporaneamente continua ad indurirsi la sua critica nei confronti di quel-

853 Carlo Cecchi in Elisabetta Agostini, 1968-1978: esperienze d'attore, cit., p. 67.

854 Carlo Cecchi in Laura Putti, Maestro Cecchi, in «la Repubblica», Trevignano Romano, 23 ottobre 2010.

855 T. Ig., Cecchi: «Ritournerò al cominco», in «La Stampa», Torino, 4 marzo 1983.

la regia che vede nell'attore solo uno strumento tra gli altri, di «un teatro fortemente ideologizzato, che espropria l'attore»⁸⁵⁶. In un'intervista del 1981 per «L'Europeo» l'attore-regista dichiara:

Intendiamoci, io non ho fatto teatro “contro” i registi. Solamente che loro, i registi, non si sono mai occupati di quello che avveniva in scena. L'attore faceva parte degli strumenti necessari a un disegno espressivo che non lo riguardava. [...] La verità del teatro è invece il gioco delle parti. La vita dei personaggi in rapporto agli altri personaggi. Guai ad avere un'idea preconcepita di regia: il gioco viene soffocato sul nascere. Il regista è soltanto una levatrice che aiuta il personaggio a nascere. Ma chi lo partorisce è l'attore⁸⁵⁷.

Solo a partire da un'idea non preconcepita di regia si può salvaguardare il ruolo dell'attore, la sua libertà. Data questa condizione di non-rigidità l'attore può giocare attraverso le regole afferenti al contesto in cui sta operando, le regole della scena: «è lì dentro che si gioca il gioco, è da lì che vengono le regole»⁸⁵⁸. Come già si è avuto modo di constatare nel capitolo precedente, la fine degli anni Settanta e il 1980 vedono l'attore-regista alle prese con situazioni laboratoriali espanse, con seminari in scuole di teatro nonché con il costante lavoro di prova in compagnia. Dichiarerà in tempi più recenti:

La cosa più importante per me è trasmettere l'esperienza tecnico-artistica e una certa idea di teatro; nel tuo è scritto: il pesante è la radice del leggero. Vuol dire non dimenticare la tradizione, studiare sempre. I giovani ritrovino il repertorio⁸⁵⁹.

In questo processo di trasmissione di esperienza tecnico-artistica, che si limita all'apprendimento di quelle più vote definite regole del gioco (tutto il resto è legato allo stile del gioco che l'attore sera per sera ricrea), i testi sono banchi di prova fondamentali, scenari di gioco di volta in volta diversi, e anche attraverso essi è possibile stabilire un contatto con una certa tradizione, inglobarla e metterla nella cassetta degli attrezzi del proprio essere attori. Ma qual è nello specifico il gioco al quale Cecchi si riferisce? Intervistato da Mango il regista fiorentino prova ad esemplificare, legando subito la questione al rapporto con lo spettatore e al fatto che, come per lo sport, per il teatro si parla di *performance* dal vivo. Il tempo presente allora è il tempo fondamentale per il teatro.

L'échange avec le spectateur doit être “en acte”. Si vous allez voir un match de tennis, il y a d'abord les règles, mais le match ensuite doit être joué. Le théâtre est comme un match de tennis sans filet et sans balle. Tout est dans ce que arrive⁸⁶⁰.

856 Maria Giulia Minetti, Il regista? Meglio l'attore, in «Europeo», 7 dicembre 1981.

857 Carlo Cecchi in Maria Giulia Minetti, Il regista? Meglio l'attore, cit.

858 Ibidem.

859 Carlo Cecchi in Laura Putti, Maestro Cecchi, cit.

860 Carlo Cecchi in Lorenzo Mango, Un match de tennis sans filet et sans balle, cit., p. 214.

Cecchi adotta quindi la metafora del gioco: in questo caso parla di una partita di tennis senza rete e palla, in altre occasioni lo sport di riferimento sarà differente, in senso analogo. In fondo è già tutto inscritto nel vocabolo attraverso il quale in Francia o in Inghilterra è espresso il verbo recitare: *jouer e to play*: «Comment un acteur peut to play, s'il n'a pas le corps apte à to play? [...] Si j'utilise l'anglais, se n'est pas par snobisme mais parce que l'anglais est une langue équipée pour le théâtre, et pas l'italien»⁸⁶¹. In italiano infatti il verbo recitare dà l'idea del già fatto, di qualcosa che è già successo e che deve essere riproposto, “citato di nuovo”. Il verbo giocare invece è direttamente riferibile al tempo presente che è il tempo dell'azione, il tempo del reale, il tempo di ogni attività che, come una partita di calcio, si svolge davanti agli occhi dello spettatore, attraverso il corpo vivo degli atleti. Così il teatro.

Per me il teatro è accadimento, qui e ora, è il rapporto di tre elementi contemporaneamente basilari durante la rappresentazione: gli attori, il testo e il pubblico. È un gioco bello e terribile, un evento in atto. [...] Il lavoro con gli attori è complesso, faticoso, schizofrenico. Il tempo del teatro è il tempo presente. Un momento gli attori riescono a cogliere questo presente, altre volte ciò non accade⁸⁶².

Quindi compito dell'apprendista-attore e dell'attore professionista è il medesimo, cioè quello di non disabituarsi al gioco, di non cedere alla ripetitività, all'abitudine, all'automatismo. Le prove sono allora spazio importante di esercizio: «Saper stare in palcoscenico, saper essere attori significa imparare le regole del gioco. Le prove di uno spettacolo sono solo un esercizio, un allenamento per riappropriarsi ogni volta del gioco»⁸⁶³, dice il regista e dal suo punto di vista, dunque, anche l'atteggiamento del pubblico, e aggiungiamo il giudizio della critica, nei confronti degli attori dovrebbe rispondere ad uno sguardo di tipo diverso, più dinamico e interattivo, simile a quello che si dedica ad un evento sportivo; «secondo me il pubblico dovrebbe andare a teatro così come va a vedere una partita di calcio. Un attore va giudicato allo stesso modo in cui si giudica Maradona: un attore o gioca o non gioca»⁸⁶⁴.

Quando il gioco dell'attore è autentico, quando egli mette in pratica, sulla scena, le regole che padroneggia, solo in quel caso si può parlare di accadimento. Altrimenti si tratta solo di finzione. In una situazione di gioco autentico invece, non solo l'attore infonde verità al proprio personaggio, ma è anche nelle condizioni di creare relazioni: con gli altri attori, col testo, con il pubblico.

Un personaggio così inteso non è altro che la sintesi attiva di un certo numero di rapporti che entrano in gioco: quello fra l'attore e il personaggio; fra l'attore-personaggio e gli altri attori in rapporto ai loro personaggi; fra gli attori, i personaggi, il regista; e poi fra gli attori, i personaggi e il pubblico⁸⁶⁵.

⁸⁶¹ Ivi, p. 215.

⁸⁶² Carlo Cecchi in Valeria Paniccchia, *Matematico da palco*, in «Il Sabato», 20 marzo 1993.

⁸⁶³ Emilia Costantini, *L'evento crudele a tempo pieno*, cit.

⁸⁶⁴ Valeria Paniccchia, *Matematico da palco*, cit.

⁸⁶⁵ Carlo Cecchi in Concetta D'Angeli, *La triste comicità di Molière*, cit.

3. *Tra laboratorio e "sold out". Gl'Ingannati - La dodicesima notte e Finale di partita*

Per agganciare il dato teorico alla prassi operativa, saranno ora prese in esame due esperienze ritenute particolarmente utili a far emergere le modalità di allestimento degli spettacoli, in rapporto al lavoro sul testo, allo spazio delle prove, considerato come vero e proprio ambito di esercitazione-formazione (dunque al rapporto con gli attori) e, infine, interessanti al nostro scopo di sondare le scelte produttive-distributive e il rapporto con il pubblico. Gli spettacoli in questione presentano caratteristiche opposte e testimoniano la ricchezza del repertorio frequentato negli anni del Niccolini.

Il primo allestimento di cui si parlerà è particolarmente interessante dal punto di vista della formazione dei giovani attori: si tratta infatti di una esperienza pressoché dimenticata o, forse, volutamente insabbiata. Dell'esclusivo evento, grazie alle ricerche della Prof.ssa Marzia Pieri, si è recuperata una videoregistrazione prodotta dagli operatori dell'Università di Siena e per lungo tempo dimenticata. Nel 1991, infatti, in occasione delle Celebrazioni per i 750 anni di quell'Università, viene chiesto a Carlo Cecchi di mettere in scena *Gl'Ingannati*, una commedia senese del Cinquecento, alla quale si ispirarono nel corso dei secoli vari drammaturghi, tra cui Shakespeare per *La dodicesima Notte*.

La *pièce* shakespeariana infatti seguiva, nell'unica messinscena dello spettacolo di cui si ha notizia, ovvero quella del 28 aprile 1991 presso il Teatro dei Rinnovati di Siena, la riduzione degli *Ingannati*. Non v'è dubbio che si tratti di un dittico probabilmente allestito in pochissimo tempo, uno spettacolo non limato (in particolare per quanto riguarda *Gl'Ingannati*), ma significativo dal punto di vista del lavoro tecnico della compagnia, un momento laboratoriale, ancora al suo stato grezzo, una prova aperta.

Per il suo carattere di "esercitazione", è parso corretto parlare di "laboratorio" in opposizione al "sold out", al tutto-esaurito, costituito da *Finale di partita* di Beckett messo in scena da Carlo Cecchi, come atto finale della stagione Niccolini, nel 1995. Uno spettacolo fortunatissimo, «pietra miliare»⁸⁶⁶ del teatro italiano.

3.1 *Gl'Ingannati*

Nei fatti il comitato d'organizzazione delle celebrazioni suddette decide di affidare a Carlo Cecchi la messinscena di due spettacoli: *Gl'Ingannati* e *La dodicesima notte*⁸⁶⁷, testi affini per tematica (il primo è ormai unanimamente considerato fonte

866 Franco Quadri, Cecchi trova Beckett, in «la Repubblica», Firenze, 14 febbraio 1995

867 *Gl'Ingannati* dell'Accademia degli Intronati, Celebrazioni 750 anni dell'Università di Siena e Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Attori: Sonia Antinori (Pasquella), Paola Bruna (Isabella), Carlo Cecchi (suggeritore, pedante), Pierluigi Gorini (Crivello) Susanna Guerrini (Clemenzia), Gianfelice Imparato (Stragualcia), Pierre Lepori (Scatizza) Claudio Lizza (Fabrizio), Tommaso Ragno (Flamminio), Franco Piacentini (Virginio), Lorenzo Loris (Gherardo), Patrizia Zappa Mulas (Lelia, Fabio en travesti).

del secondo) che l'attore-regista decide di proporre, nel corso della stessa serata, come dittico. Così facendo, a seguito di una drastica ed efficace riduzione testuale *Gl'Ingannati*, ora molto breve e proposto con ritmo sostenutissimo, diventa prologo della più nota *pièce* di William Shakespeare.

Tuttavia, grazie all'aiuto del regista toscano Gianfranco Pedullà è stato possibile ricostruire il retroscena della vicenda, che chiarisce anche alcune discrepanze tra i due allestimenti. Fondamentale nella ricostruzione del cast è stato il contributo di Matteo Tamborrino⁸⁶⁸, autore di una tesi magistrale dedicata a questa esperienza senese. Inoltre, dall'analisi della videoregistrazione del dittico, una caratteristica immediatamente percepibile è che mentre *La dodicesima notte* risulta un prodotto "finito", tecnicamente compiuto e "raffinato", *Gl'Ingannati* mostra lo scheletro dell'abbozzo registico, del lavoro attoriale non ancora giunto a piena compiutezza e intelligentemente salvato dal ricorso al metateatro.

Se questa a prima vista potrebbe sembrare una scelta registica, i ricordi di Pedullà ci portano invece a rintracciare una motivazione legata a contingenze pratiche. Pare infatti che il comitato avesse in un primo momento pensato a due distinti spettacoli, affidati a due differenti compagnie: *La dodicesima notte* a Cecchi e al Granteatro del Teatro Niccolini, *Gl'Ingannati* a una giovane compagnia locale, di cui faceva parte lo stesso Pedullà. Quest'ultima, per svariate vicissitudini, non sappiamo se tecniche o economiche, rinunciò all'allestimento che così fu affidato al regista fiorentino. Cecchi decise quindi, e probabilmente per questioni di tempo, di risolvere in un prologo o cappello l'articolata *pièce* cinquecentesca.

Nel quadro dell'attività del Teatro Niccolini questa esperienza si posiziona in mezzo a due produzioni di drammaturgia contemporanea, due testi di Bernhard, *Claus Peymann e Ritter, Dene, Voss*, confermando quel principio d'alternanza che regola il repertorio del nostro attore-regista. Eppure risulta anomalo il fatto che Cecchi non abbia sfruttato l'allestimento inserendolo in cartellone o prevedendo di portarlo in *tournée*.

Il dittico godrà infatti di quell'unica rappresentazione senese e non sarà più ripreso; non disponiamo per questo di documentazione critica sullo spettacolo, all'infuori della videoregistrazione che si pone come documento utilissimo all'analisi dello spettacolo in sé e più in generale allo studio del teatro di Cecchi, del suo magistero.

La dodicesima notte di William Shakespeare, Celebrazioni 750 anni dell'Università di Siena e Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Attori: Paola Bruna (Olivia), Carlo Cecchi (Feste, buffone di Olivia - Capitano della nave naufragata - prima guardia), Pierluigi Gorini (Antonio), Susanna Guerrini (Maria, cameriera della contessa), Gianfelice Imparato (Malvolio, maggiordomo di Olivia), Pierre Lepori (Fabiano), Claudio Lizza (Sebastian), (Ufficiale al servizio del Duca - Prete), Tommaso Ragno (Orsino, Duca d'Illiria), Franco Piacentini (Sir Toby, zio di Olivia), Lorenzo Loris (Sir Andrew, protetto di Sir Toby), Patrizia Zappa Mulas (Viola, poi travestita da Cesario), Siena, Teatro dei Rinnovati, 28 aprile 1991.

868 Per approfondimenti si rimanda a Matteo Tamborrino, Giochi senesi: *Gl'Ingannati* tra il testo e la messinscena, tesi di laurea in Culture e Letterature del Mondo Moderno, relatrice Eva Marinai, Università degli studi di Torino, 2015-2016.

Veniamo a *Gl'Ingannati*: il testo⁸⁶⁹, dato alle stampe nel 1537, andò per la prima volta in scena a Siena «“L'ultimo di Carnevale” del 1532, e precisamente il 12 febbraio, nella Sala Grande del Consiglio del Palazzo Comunale»⁸⁷⁰. La compagnia era quella degli Accademici Intronati, anche autori della commedia; l'intricatissima trama, strutturata nei canonici cinque atti della commedia classica, in linea con le caratteristiche della commedia letteraria cinquecentesca, si fonda sul tema dei gemelli di plautina memoria.

L'intreccio della commedia contamina in modo assai originale i modelli drammaturgici dei *Menaechmi* plautini, della *Calandria* del Bibbiena e dei *Suppositi*, ma intreccia a questa linea del comico letterario una linea romanzesca e patetica di derivazione narrativa, attinta soprattutto da Boccaccio e da Ariosto⁸⁷¹.

La rocambolesca vicenda si svolge a Modena dove la giovanissima Lelia, innamorata di Flamminio e a lui promessa prima dei fatti del Sacco di Roma, per sfuggire al matrimonio combinato dal padre Virgilio con l'attempato Gherardo, si traveste da ragazzo ed entra, con il nome di Fabio, a sevizio dall'innamorato Flamminio, divenendo il messo del di lui infelice amore per la bella Isabella. Ma questa, credendo la uomo, si invaghisce di Lelia; l'intricata faccenda si complica ancora con l'arrivo in città del gemello perduto, Fabrizio, che finirà tra le braccia di Isabella. Tra agnizioni e colpi di scena il lieto fine sarà sancito da un doppio matrimonio.

Questa in grandi linee la trama che facilmente è stata poi riassorbita, sfruttata e saccheggata dai canovacci dei comici dell'arte, soprattutto per quanto riguarda i personaggi. Sono infatti presenti tutti quei tipi fissi che la Commedia dell'arte eleggerà a protagonisti della propria scena: vecchi, servi, innamorati (questo costituisce un dettaglio importante per la chiave di interpretazione registica di Cecchi). L'eros, eterosessuale e omosessuale, è tematica portante di una *pièce* ricca di doppi sensi licenziosi e riferimenti boccaceschi; le donne vi rivestono un ruolo attivo e centrale. La commedia poté godere fin da subito di una vastissima circolazione e si impose come modello drammaturgico anche all'estero.

Gl'Ingannati fanno storia a sé, perché riuscirono ad essere uno spettacolo vivo e attuale riferito a un concretissimo pubblico cittadino, “a text for performance” audace e irriverente, e a diventare, insieme, un modello drammaturgico di irradiazione europea, parallelo, e alla fine prevalente, su quello plautino di riferimento⁸⁷².

La sua fortuna fu enorme e se ne colgono le tracce in particolare in *La dodicesima notte* di Shakespeare che ne riprende pedissequamente l'intreccio.

Carlo Cecchi spreme il succo dell'opera e lo concentra in trentacinque minuti di rappresentazione scenica, grazie al ritmo sostenutissimo imposto all'azione degli at-

869 I dati relativi al testo fanno riferimento all'introduzione di Marzia Pieri, in Marzia Pieri, a cura di, *Gl'Ingannati*, Corazzano (PI), Teatrino di Fondi – Mostre Editoria Titivillus, 2009.

870 Marzia Pieri, *Gl'Ingannati*, cit., p. 11.

871 Ivi, p. 19.

872 Ivi, p. 14.

tori. La spietata operazione di riduzione prosciuga la trama e ne salva solo lo scheletro. L'edizione critica presa a riferimento per approntare il copione pare essere quella curata da Florindo Cerreta nel 1980⁸⁷³ (la verifica è stata fatta da chi scrive confrontando il testo con le battute recitate dagli attori nella videoregistrazione).

Dall'analisi della videoregistrazione è possibile risalire ai tagli rintracciando così anche la chiave di interpretazione testuale che li ha determinati. Della divisione in cinque atti non rimane alcun indizio, il passaggio dall'uno all'altro, così come quello tra una scena e un'altra, nello spettacolo è determinato solo dalle entrate e dalle uscite dei personaggi, non prevede pause particolari e non risulta determinante. Delle trentasette scene più un prologo della versione originale Cecchi salva solo venti scene, di cui alcune di molto sfrondate.

Causa o conseguenza di questo sistema di scarnificazione testuale è la scomparsa di alcuni personaggi secondari: Spela, servo di Gherardo, Giglio lo spagnolo, l'oste Frulla e l'oste Agiato e di Cittina figlia della balia Clemenzia. Tale riduzione elimina completamente anche il prologo, sostituito da una battuta di Cecchi stesso che nello spettacolo interpreta il personaggio del suggeritore, inesistente nel testo. L'annuncio del titolo «Gl'Ingannati», da parte del suggeritore/Cecchi, sostituisce il lungo prologo che nel 1532 aveva il compito di accattivarsi in particolare il favore delle donne⁸⁷⁴.

Lo spettacolo comincia dunque dalla prima battuta di Gherardo (I,1) impegnato con Virgilio a stabilire i dettagli del matrimonio con Lelia. Del primo atto vengono poi completamente tagliate le scene due, quattro e cinque; si tratta, in questo caso, delle scene che contemplano la presenza di servi e balie non in dialogo con i personaggi principali della vicenda. Del secondo atto Cecchi elimina la scena tre (il lungo dialogo tra Pasquella, fante di Gherardo, e lo Spagnolo Giglio) e la cinque (monologo di Spela servo di Gherardo, la cui presenza Cecchi non prevede).

Anche l'atto terzo, quello dell'arrivo in città di Fabrizio è profondamente modificato: dopo l'entrata in scena del gemello con il proprio seguito (III,1), saltando le scene due, tre e quattro – pranzo in osteria e preamboli con vari servi e servette – si giunge direttamente alla divertente scena cinque, nella quale Pasquella prega Fabrizio, scambiandolo per Fabio-Lelia, di raggiungere la vogliosa padrona. Della scena sesta è recuperato solo lo scambio finale di battute tra Virginio e Gherardo, dove il primo chiede rassicurazione sul fatto che, nonostante la fuga e il travestimento, il secondo sia ancora disposto a sposare la figlia; nella settima esilarante scena Fabrizio scambiato per Lelia *en travesti*, viene rinchiuso proprio nella camera di Isabella.

L'atto quarto, in cui si concentrano tutti i *quiproquo* della vicenda, è quello ad essere maggiormente ridotto; ciò che preme al regista è concentrare l'azione sulla furia di Flamminio (IV,5) che scopre il tradimento di Isabella e sulla disperazione di Gherardo (IV,8), padre di lei, che la coglie nella flagranza di un rapporto sessuale con Fabrizio. Gherardo sfida allora ad un divertentissimo duello il vecchio Virginio

873 Si tratta dell'edizione che Marzia Pieri include nello studio da lei curato e più volte citato, edito in occasione della riapertura del Teatro dei Rinnovati nel 2009; Accademici Intronati di Siena, La Commedia degli Ingannati, edizione critica con introduzione e note di Florindo Cerreta, Firenze Olschki, 1980.

874 Cfr. Marzia Pieri, Gl'Ingannati, cit., p. 18.

(IV,9). L'atto quinto è quello dello scioglimento e del lieto fine, Cecchi taglia le scene quattro (dialogo tra Pasquella e Giglio), cinque (monologo di Cittina) e sette (brevissimo scambio di battute tra Clemenzia e Virginio) e trascina la doppia coppia Fabrizio e Isabella, Lelia e Flamminio, al matrimonio risolutore, mentre Stragualcia, servo di Fabrizio, dà commiato al pubblico (V,8).

Se dal punto di vista testuale i cinque atti sono condensati in un originale montaggio di scene che racconta la sola trama principale, quella relativa ai due gemelli, sacrificando le secondarie e le scene di raccordo, il ritmo e lo stile che l'attore-regista impone al materiale drammaturgico sopravvissuto si pone nel solco della velocità, della citazione e della teatralità. La chiave di lettura adottata da Cecchi è infatti quella di una rappresentazione metateatrale, cui principale segnale è la presenza dello stesso regista, direttore d'orchestra, che si inserisce al centro del palcoscenico sbucando a mezzo busto da una botola.

Cecchi è il suggeritore delle vecchie compagnie di giro, personaggio non previsto dalla commedia, che si appropria di una posizione di protagonismo assoluto. Di spalle o di tre-quarti rispetto al pubblico, non lascerà mai il suo posto. Tutti gli attori vi si rivolgono direttamente per ricevere la battuta o per avere dei chiarimenti in quanto la sua presenza è parte integrante dello spettacolo, assolutamente antillusio-nistico e smaccatamente teatrale fin dalla scenografia, quasi del tutto assente.

Spazio per l'azione è infatti il proscenio del teatro, che, peraltro, presenta già la battigia e il mare, elementi scenografici per *La dodicesima notte*, di cui il breve spettacolo è prologo. Il grande sipario rosso chiuso funge da fondale e schiaccia il gioco degli attori sul proscenio, creando così una piattaforma larga ma poco profonda che rappresenta una strada di Modena. Entrate ed uscite degli attori avvengono facendo uso del taglio centrale del sipario e dei laterali. Unici elementi scenografici, che permangono anche nello spettacolo successivo, sono due finte e grosse colonne dagli alti piedistalli, collocate in modo da tripartire il sipario. Come quest'ultimo anche i palchetti laterali di destra e di sinistra vanno incontro ad un'operazione di funzionalizzazione scenica: il palchetto in alto a destra diventa il balcone della stanza di Isabella, quello in basso a sinistra, luogo appartato in cui suole riposare Flamminio.

Anche le luci sono teatrali, si tratta di fari puntati in scena: luci, calde e gialle, il cui disegno non prevede particolari mutamenti, creando un'illuminazione diffusa tendente al soffuso e alla penombra. Possono aumentare o diminuire di intensità, mostrando spaccati più ampi o più ristretti di spazio scenico.

In questo spazio antillusio-nistico, con buca del suggeritore in primo piano, gli attori più che rappresentare la commedia, sembrano rappresentare una sessione di prove sulla commedia da mettere in scena. L'impressione generale che deriva dal loro atteggiamento attento ma impreciso, consapevole ma acerbo, è quello di un *work in progress* nel quale le linee di fondo sono chiaramente tracciate ma non si è ancora giunti al risultato finale. La caratteristica *in fieri* dell'allestimento è proprio quella che lo rende interessante ai fini di questo studio, come testimonianza delle modalità di messa in prova di uno spettacolo da parte di Carlo Cecchi.

Gl'Ingannati mostra senza vergogna i suoi ingranaggi, quelli della Commedia dell'arte al vaglio dei meccanismi dello straniamento brechtiano; arbitrariamente, in modo originale ma non a caso, Cecchi fa ricorso a questa chiave interpretativa. Si è già detto, infatti, di come i personaggi della commedia anticipassero quelli dei comi-

ci dell'arte e in fondo lo stile stesso degli Intronati doveva essere per i tempi assai innovatore. A tal proposito, parlando della compagnia senese, scrive Marzia Pieri:

La loro è una recitazione dinamica molto agita, non solo verbale e oratoria; gli attori si muovono sul palco in una girandola di travestimenti, di trovate, di zuffe; prevalgono le controcene e gli 'a parte'. [...] La verosimiglianza è garantita da un patto con gli spettatori ispirato a una sorta di "mimesi idealizzatrice"⁸⁷⁵.

Cecchi non si preoccupa di fare alcun patto con gli spettatori: errori, intoppi, non si sa se reali o calcolati, conquistano l'ilarità del pubblico in sala, attento e partecipe. La compagnia sembra essere composta da nomi noti del Ganteatro, collaboratori assidui degli allestimenti del regista fiorentino, e da nuovi giovani attori e attrici⁸⁷⁶.

Quella di Riccardo Putti si presenta come una regia televisiva discreta ed estremamente rispettosa del linguaggio teatrale. Le riprese sono infatti sempre frontali, la telecamera inquadra per la maggior parte del tempo l'intero palcoscenico e solo a volte si avvicina agli attori per inquadrare scene di dialogo tra due o tre personaggi. Non si ha la presenza di primi piani (salvo che in un unico caso) o soggettive e ciò consente di procedere ad un'analisi abbastanza neutrale dello spettacolo.

Una musicchetta dai toni medievali e cortigiani, quasi una fanfara, introduce l'inizio del *divertissement* (lo stesso stacchetto musicale segnerà sempre il passaggio da una scena alla successiva). Il suggeritore/Cecchi sbuca al centro del proscenio, cappello di paglia con nastro scuro in testa e copione alla mano, annuncia il titolo della commedia: «*Gl'Ingannati*». Con un ampio deittico del braccio destro, cui segue l'innaturale torsione del busto, veicola l'attenzione del pubblico verso il sipario.

Da questo, dopo un momento di buio, ecco apparire i personaggi della prima scena, Gherardo, affidato ad un giovanissimo Lorenzo Loris, e Virginio, interpretato da Franco Piacentini. I due personaggi indossano costumi metaforici che nella foggia rimandano, senza preoccuparsi della precisione storica, ai comici dell'arte. Virginio/Sassi sfoggia una lunga giacca verdastra in velluto e rifiniture dorate su un camicione bianco e pantalone morbido grigio, la sua postura, mani incrociate dietro la schiena e bacino in avanti, ricorda quella del vecchio Pantalone. Gherardo/Loris indossa un pantalone morbido marrone con casacca lunga *en pendant* e camicia arricciata al collo color panna, e ricorda nelle movenze la maschera del Dottore.

I due si stanno accordando per l'imminente matrimonio dell'attempato Gherardo con Lelia, alla quale Patrizia Zappa Mulas assegna un piglio risoluto e brioso; la dizione delle battute è colorita da inflessioni dialettali venete, per il primo, pugliesi, per il secondo, ed è accompagnata da un gesticolare abbondante. Le dita dei due attori sono infatti molto spesso puntate in interrogativi deittici, mentre il discorso, soprattutto quando si dilunga nella spiegazione di fatti accaduti, assume il ritmo della citazione, della ripetizione meccanica, della filastrocca imparata a memoria. Cecchi,

875 Marzia Pieri, *Gl'Ingannati*, cit., p. 25.

876 Per la ricostruzione del cast si rimanda alle puntuali ricerche di Matteo Tamborrino, *Giochi senesi*, cit.

da parte sua, segue l'azione con gesti ideografici della mano destra, un po' si annoia, un po' si sventola col cappello.

Il dialogo dei vecchi genitori comincia a farsi sospettoso e farsescamente "apartato" proprio all'arrivo di Lelia/Zappa Mulas *en travesti*; l'attrice in panni maschili, camicia morbida rosso fragola stretta in vita da un pantalone morbido e grigio chiaro, fazzoletto giallo al collo, entra in scena celando il volto dietro un cappello di paglia, e quatta quatta va a nascondersi dietro una colonna⁸⁷⁷. Fin dal primo ingresso i suoi movimenti si assestano su di un antinaturalismo ostentato, testimoniato da quei passetti da pantera rosa con i quali raggiunge il proprio nascondiglio.

Usciti di scena il padre e il promesso sposo, Lelia guardinga indica Flamminio, «cagion di ogni mio malanno», addormentato sul parapetto del palchetto in basso a sinistra. L'innamorato è interpretato da Tommaso Ragno e nella penombra ne intravediamo solo la *silhouette* allungata con un cappello a riparare il viso. Lelia/Zappa Mulas è impaziente di incontrare la propria balia Clemenzia (Susanna Guerrini) per testare l'efficacia del proprio travestimento; questa non si fa attendere ed entra in scena con larghe falcate, le mani sui fianchi. Tale postura insieme al costume, camicia bianca dalle maniche molto larghe e gonna *bordeaux* larga e lunga stretta in vita, cappellino in testa, ne svela il riconoscibile modello, Colombina della Commedia dell'arte, solo meno licenziosa. Gesticola esageratamente e il suo eloquio è sguaiato, sottolineato da cadenze fiorentine molto marcate.

Intanto il quadro visivo si allarga, la luce aumenta di intensità e scorgiamo sul palchetto in alto a sinistra Isabella, Paola Bruna, in una singolare posa, ne vediamo solo la nuca e le braccia. L'attrice è infatti seduta di spalle, la schiena appoggiata al parapetto del palchetto sul quale stende le braccia ricordando l'immagine di un uccello con le ali spiegate.

Si inserisce in questa scena una divertente trovata, segnale di brechtiana memoria, dal gusto estremamente popolare: il suggeritore/Cecchi è momentaneamente scomparso nel sottopalco, la Zappa Mulas, impegnata nel lungo monologo che spiega gli antefatti della propria vicenda, ha però bisogno della battuta, così raccoglie il copione da terra e ne fa supporto per la propria *performance* sgangherata e elegiaca, cantilenante e affannata. Si è travestita per fuggire le nozze e ritrovare l'amore di Flamminio, entrando a suo servizio sotto le mentite spoglie di Fabio. L'attrice è solo convenzionalmente un ragazzo, in realtà la sua recitazione non muta né a livello paralinguistico, né dal punto di vista gestuale.

Flamminio/Ragno si presenta in scena impaziente di parlare proprio con lui, Fabio; novello Innamorato della Commedia dell'arte, appare subito più elegante degli altri personaggi. Casacca dal taglio asimmetrico sulle spalle, e pantalone retto, le *nuances* sono quelle dell'azzurro, anche Ragno in testa porta un cappello di paglia che gli copre gli occhi. Il suo eloquio veloce e irregolare si assesta su accenti dialettali misti con inflessioni bolognesi a volte, soprattutto nella prima parte dello spetta-

877 A proposito della rappresentazione degli Intronati scrive Marzia Pieri: «I personaggi entrano e escono dalle reciproche case, si incontrano, si nascondono gli uni agli occhi degli altri, monologano senza essere uditi, si spiano a vicenda in uno spazio relativamente ristretto, che allude a una via della città di Modena in cui si ambienta la vicenda», in Marzia Pieri, *Gl'Ingannati*, cit., p. 25.

colo, altre volte pugliesi; l'intensità aumenta nella parte finale della battuta, la cui ultima parola risulta sempre in levare. L'attore tiene di consueto la mano destra appoggiata sul fianco e le sue movenze sono eleganti.

Flamminio/Ragno tormenta il giovane Fabio/Zappa Mulas affinché gli porti notizie di Isabella di cui, dimenticata Lelia, è follemente innamorato. Bruscamente pone fine al loro dialogo con l'ordine per Fabio di recarsi dall'innamorata. Detto questo esce di scena con fare marionettistico ricalcando la camminata rigida di un pupo siciliano (anche gli altri attori, in entrata o in uscita di scena, spesso ricordano la meccanicità della marionetta).

Provvidenziale è allora l'entrata in scena di Pasquella (Sonia Antinori), serva di Isabella; anche questo personaggio di servetta veste in modo analogo a Clemenzia, varia solo il colore della gonna, questa volta sul verde. Il suo registro espressivo è caricato ma piuttosto fluido. Con fare bambinesco, in un inseguimento ravvicinato, supportata dalle imbeccate del suggeritore, convince il riluttante Fabio ad andare a trovare la padrona.

Intanto, sempre più impaziente, Flamminio si rivolge al servo Crivello (Pierluigi Gorini, giovane elegante in camicia e pantalone chiari) perché vada alla ricerca di Fabio. Questo fa il verso al personaggio dell'Innamorato geloso e stizzito, offeso dalle troppe attenzioni che il padrone – di cui forse è innamorato, considerate le raffinate movenze e l'eloquio affettato del nuovo personaggio, dall'accento fiorentino – riserva al giovanotto. La loro scena sembra proprio la schermaglia tra due amanti, l'amore omosessuale non è in fondo tematica estranea alla commedia. Controvoglia, in compagnia di Scatizza (Pierre Lepori), servo di Virginio, Crivello si apposta sotto casa di Isabella.

Nascosti entrambi dietro una colonna i due servi spiano la rocambolesca e piccante uscita del ragazzo dal balcone della donna. Si tratta di una scena esilarante e molto dinamica: Fabio/Zappa Mulas, appeso al cornicione del palchetto/balcone, tenta di sfuggire dalla presa di Isabella, biondissima ed elegante, che lo avvinghia e lo trascina verso di sé in un grottesco e marionettistico bacio. Tirata all'indietro dentro al palchetto, l'attrice *en travesti* poggia la schiena sul parapetto, tiene una gamba penzoloni, mentre l'altra, tesa verso l'alto, vibra espressivamente sotto la scarica dei baci di Isabella. L'attacco è ripetuto per due volte; la regia televisiva ce lo mostra in piano ravvicinato, mentre sullo sfondo il palcoscenico rimane in dissolvenza. Attraverso questo espediente tecnico, che sovrappone l'immagine ravvicinata al campo allargato, manteniamo la possibilità di valutare ciò che succede in scena, in questo caso la reazione dei due guardoni. Questi soddisfatti commentano con agitazione e dissenso lo spettacolo, pronti a riferirlo ai rispettivi padroni. Intanto con un salto atletico Lelia-Fabio/Zappa Mulas si libera dall'assalto e raggiunge il palcoscenico, contemporaneamente all'ingresso di Flamminio/Ragno, ancora ignaro e disperato per la ritrosia di Isabella.

A questo punto avviene un fatto singolare e significativo: una nuova scena sta per subentrare alla precedente senza il segnale costituito dalla breve fanfara. L'attrice, allora, blocca il proprio slancio verso il compagno di scena, indietreggia e si rivolge al suggeritore per sollecitare lo stacchetto musicale (altro segnale di straniamento), e su questo imposta la sua marcetta verso Tommaso Ragno, al quale continua clamorosamente a mentire.

Nuova fanfara, nuova scena: Crivello intercetta Flamminio e gli svela il tradimento di Fabio. La coppia d'attori offre qui una prova convincente di antinaturalismo risolto in farsa popolare nel siparietto che potremmo chiamare "delle pene d'amore": i gesti ampi e caricaturali tendono frequentemente alla posa, i corpi sono in disequilibrio e l'intenzione alla base delle battute varia in maniera repentina esprimendo ora dolore, ora rabbia e risentimento, ora incredulità. Flamminio, che non riesce a reggersi in piedi da solo, pretende le prove delle gravi accuse del servo ai danni del protetto; Crivello stizzito lo sorregge portandolo fuori scena.

Intanto un nuovo personaggio, uno straniero con il proprio seguito, fa ritorno in città: Fabrizio, interpretato dal giovane Francesco Origo, è vestito esattamente come Lelia, sua gemella. Sulle ultime note dello stacchetto musicale comincia la battuta di Messer Piero interpretato da Carlo Cecchi. Il regista-suggeritore-direttore d'orchestra e personaggio non si preoccupa di spostarsi dalla buca, non cambia abito e non si sforza di apparire credibile, anzi, tiene vicino alla bocca con la mano sinistra una barba grigia visibilmente finta e si volta addirittura in favore del pubblico per rendere il trucco ancora più evidente. La voce è profonda e calma, il tono di chi legge è tendente all'elegiaco, non lesina lazzi in duetto con Stragualcia, servo di Fabrizio interpretato da un comiccissimo Gianfelice Imparato in *gilet* rosso. Stragualcia/Imparato più che un Arlecchino ricorda un panciuto Pulcinella, con una forte inflessione partenopea, occhi strabuzzati e il pensiero fisso rivolto al cibo e al vino. Non a caso parte alla ricerca di un'osteria.

Fabrizio/Lizza rimasto solo si imbatte prima in Pasquella, che lo scambia per Fabio e gli offre le grazie di Isabella, e subito dopo nella coppia di vecchi. Non informato del ritorno del figlio, creduto morto, Virginio/Piacentini, e con lui Gherardo/Loris fanno invece del tranello di Lelia, dunque gli si rivolgono credendolo donna. A tutta prima il giovane canzona Virginio credendolo un vecchio matto, i toni di voce sono alti e concitati e gli attori gesticolano moltissimo. Esilarante la controparte di Gherardo confuso da questa strana sposa che non è più sicuro di voler prendere; una delle *gags* che anima consiste in una fuga nel palchetto in basso a sinistra, seguito di gran corsa da Virginio che lo convince a portare avanti il dialogo con quella che credono Lelia.

Pian piano lo spaesamento di Fabrizio si trasforma in nervosismo e le risposte alle domande dei due vecchi da ironiche diventano risentite, arrabbiate. Sul finire della scena i due, bloccando il malcapitato tra di loro, ed impedendogli la fuga da ambo i lati, lo spronano ad entrare nella stanza di Isabella; questa dal palchetto lo adesca, volgendo a proprio favore l'increscioso equivoco.

Così mentre Fabrizio e Isabella godono dell'intimità della stanza, la vicenda si avvia alla conclusione. Inizia infatti l'ultimo blocco di scene, le più divertenti e dinamiche. In un carosello di cui è perno la balia Pasquella, fanno il loro ingresso i disperati: Flamminio (che crede che Isabella si trovi con Fabio) e Gherardo che ha scoperto la figlia con un uomo mentre la sapeva con Lelia. Il gioco degli attori è risolto in una coreografia semicircolare, da *carillon*, con l'attrice al centro e gli altri attori che compiono singolarmente un breve tratto del semicerchio: Flamminio sparisce in quinta; Gherardo, trovando di fronte al suo tragitto Virginio, lo sfida a duello.

La scena del duello è tra quelle meno costruite e più improvvisate, per cui risulta divertentissima. La sfida si struttura come uno scambio di battute a tre con il suggeritore/Cecchi in mezzo impegnato, da regista, ad impostare l'azione, comica, antinaturalistica e smaccatamente farsesca. Il duello, con tanta enfasi fomentato, non avrà però mai luogo; il primo ad entrare in scena è Virginio in assetto da guerra, brandisce una spada, mentre i suoi servitori sono muniti di scudi. Il vecchio, intenzionato a combattere apprende però la notizia del ritrovamento del figlio Fabrizio e delle di lui nozze con Isabella. L'atteggiamento guerrafondaio del genitore offeso, alla fine, dal proprio figlio, è dunque motivo di ilarità. Fabrizio lo raggiunge e lo abbraccia creando un altro siparietto comico che strizza l'occhio al melodramma e al *feuilleton* naturalistico.

Rimane dunque da combinare la seconda coppia. Flamminio/Ragno ancora all'oscuro di tutto bussa alla porta di Virginio, qui trova Clemenzia che lo calma e gli svela il tranello. Ragno esprime il turbamento dell'animo attraverso un concitato balbettare: prima l'attore si fa dare la battuta dal suggeritore – con il quale dialoga anche –, poi il personaggio travolto dall'emozione la tartaglia, ammiccando ancora al *gestus* brechtiano e al *cabaret* di casa nostra. All'irrequietezza di Flamminio corrisponde la tranquillità di Clemenzia; questa, dondolando la gamba e appoggiandosi col braccio sinistro al piedistallo della grossa colonna, comincia a raccontare al cavaliere l'allusiva storia delle peripezie di una giovane travestita da uomo «eccetera eccetera».

Il ritmo del racconto, come per tutti i monologhi dello spettacolo, è velocissimo, l'attrice fa mostra di avere il fiato corto e incalza l'interlocutore con pungenti domande. Una delle risposte di Flamminio/Ragno, che ora ha definitivamente abbandonato l'accento nordico per il più colorito e comico pugliese, si fa spia dell'atteggiamento del regista nei confronti del testo. Infatti, alla domanda della balia relativa a cosa avrebbe fatto lui se fosse stato il motivo delle disavventure della giovane del racconto, risponde col solo *incipit* della battuta risolvendo poi le motivazioni in un cantilenante «eccetera, eccetera, eccetera» (V,2). La telecamera si avvicina al volto dell'attore nell'unico primo piano che la regia televisiva si concede.

Detto, fatto: Clemenzia chiama in scena Fabio, che si presenta per la prima volta nelle vesti femminili di Lelia. Patrizia Zappa Mulas, cappellino in testa e lunghe trecce sull'abito scollato di un rosa pallido, è un'innamorata risoluta e pacata, al contrario di quanto nelle vesti di Fabio era apparsa emotiva e focosa. Con l'innamorato ormai esageratamente ai suoi piedi, acconsente meccanicamente, scandendo il discorso, al matrimonio, poi, trascinata da Flamminio, esce di scena. Ennesima fanfara e dalla quinta opposta entrano Fabrizio e Isabella. Fabrizio ritrova la sua vecchia balia Clemenzia (l'attrice è invero giovanissima) e i due si salutano con un caloroso abbraccio.

Lo spettacolo è ormai giunto al termine: un altro stacchetto musicale, che persiste come accompagnamento al commiato, introduce Stragualcia/Imparato che, in linea con il costume delle compagnie dell'arte, saluta e ringrazia il pubblico invitandolo in osteria, dove con buona grazia la compagnia si farebbe volentieri offrire la cena. L'attore scompare dunque nel taglio del sipario, il suggeritore, regista, direttore d'orchestra e personaggio Carlo Cecchi, solo nella sua botola, ancora di spalle,

dirige con un movimento orizzontale di braccio e mano destra gli applausi del pubblico, prima di sparire definitivamente nel cavo del sottopalco.

3.2 La dodicesima notte

Anche *La dodicesima notte*, come *Gl'Ingannati* – che la introducevano –, ha goduto di un'unica rappresentazione; si tratta, tuttavia, di un prodotto artistico decisamente più definito rispetto al prologo poc'anzi analizzato. La mancanza di informazioni rispetto all'allestimento si fa però più significativa là dove nella stagione 2014-2015⁸⁷⁸ Carlo Cecchi, con una compagnia di giovanissimi attori, decide di rimettere in scena la commedia senza fare riferimento all'antefatto del 1991. Il volontario silenzio dell'attore-regista e il fatto che la nuova messinscena si ponga su una linea interpretativa diametralmente opposta rispetto a quella adottata per il primo spettacolo ci portano ad una serie di riflessioni utili ad inquadrare l'esperienza senese e a confermarne la natura laboratoriale.

Cecchi dovette considerare fin da subito quell'incarico come un saggio o poco di più, un *workshop*, ma, almeno nei risultati, non un lavoro professionale artisticamente soddisfacente. Altro indizio significativo è aver constatato che parte dell'arredo scenico verrà poi utilizzato dalla compagnia del Niccolini per la successiva produzione: *Leonce e Lena*⁸⁷⁹ di Büchner del 1993.

Per lo spettacolo il regista si avvale della traduzione mai pubblicata del testo shakespeariano di Patrizia Cavalli, la vicenda ricorda molto da vicino le vicissitudini dei personaggi del modello cinquecentesco (*Gl'Ingannati*) aggiornato però ai gusti di Shakespeare: la cornice è maggiormente articolata e non fa più riferimento al Sacco di Roma o ad avvenimenti reali, al nucleo centrale dello scambio di persona vengono aggiunti avventurosi antefatti e subitanei innamoramenti. Le trame secon-

878 *La dodicesima notte*, di William Shakespeare, traduzione di Patrizia Cavalli, Marche teatro in collaborazione con Estate Teatrale Veronese, Regia: Carlo Cecchi, Assistente alla regia: Dario Iubatti, Musiche di scena: Nicola Piovani, Scene: Sergio Tramonti, Costumi: Nanà Cecchi, Disegno luci: Paolo Manti, Attori: Andrea Bellesso (Sebastiano), Federico Brugnone (Antonio, capitano di mare, amico di Sebastiano), Carlo Cecchi (Malvolio, maggiordomo di Olivia), Eugenia Costantini (Viola, poi travestita da Cesario), Dario Iubatti (Feste, buffone di Olivia) Loris Fabiani (Sir Andrew, protetto di Sir Toby), Rino Marino (Ufficiale al servizio del Duca - Capitano della nave naufragata - Prete), Tommaso Ragno (Sir Toby, zio di Olivia), Barbara Ronchi (Olivia, contessa), Giuliano Scarpinato (Valentino - Gentiluomo al servizio del Duca - Fabian, al servizio di Olivia), Remo Stella (Orsino, Duca d'Illiria), Antonia Truppo (Maria, cameriera della contessa), Musicisti: Luigi Lombardi D'Aquino (tastiere e direzione musicale), Ivan Gambini (strumenti a percussione), Direttore tecnico dell'allestimento: Roberto Bivona, Sarta: Marianna Peruzzo, Amministratore di compagnia: Francesca Leone, Direttore di produzione: Marta Morico, Comunicazione e Ufficio stampa: Beatrice Giongo, Prima nazionale: Verona - Estate teatrale veronese, Teatro Romano, 19 luglio 2014.

879 *Leonce e Lena*, di George Büchner, Crt di Milano e Il Granteatro, Regia: Carlo Cecchi, Scene e costumi: Titina Maselli, Musiche: Franco Piersanti, Attori: Raffaella Azim (Lena - poi Licia Maglietta), Paola Bechis (Rosetta), Carlo Cecchi (Valerio), Francesco Migliaccio (Re), Arturo Cirillo (Precettore, Cerimoniere) Tommaso Ragno (Leonce), Paola Roman (Governante), Milano, Crt Salone, 2 marzo 1993.

darie abbondano e i personaggi si moltiplicano. Il riassunto dell'intricata commedia in cinque atti, di seguito proposto integralmente, è di pugno di Carlo Cecchi; il regista racconta schematicamente la trama nella *brochure* di presentazione della versione del 2014 e questa griglia ci sembra utile per cogliere analogie e differenze tra il testo degli Intronati e quello del drammaturgo elisabettiano. Cecchi comincia a narrare il «plot principale»:

Illiria. Il Duca e la Contessa hanno due tenaci fissazioni: il Duca si è fissato sulla Contessa perché lei non ne vuole sapere; la Contessa si è fissata sul fratello morto, al quale vuole restare fedele per sette anni. [...] Ma il destino – e Shakespeare – fanno scoppiare una tempesta: una nave fa naufragio, dal quale si salva una ragazzetta di nome Viola. Nel naufragio ha perduto un fratello. La ragazzetta si trova sperduta in Illiria; ma è piena di risorse (vecchiotte, a dir la verità: Plauto, gli Italiani, già Shakespeare in commedie precedenti) e decide di travestirsi da ragazzo e di diventare il paggio del Duca. Il Duca lo prende in grande simpatia (il paggio-ragazza si innamora tambur battente di lui) e decide di farlo diventare il suo messaggero d'amore con la Contessa. La Contessa si innamora subito del paggio e le cose si metterebbero male perché il paggio è una femmina [...]. Ma il Destino e Shakespeare hanno risparmiato il fratello del paggio-ragazza, il quale, essendo suo gemello, è tale e quale alla sorella-fratello. Così questo fratello scampato al naufragio e inseguito anche lui da un innamorato, si sistema volentieri con la Contessa, che lo prende per il paggio-ragazza di cui si era invaghita. Si sposano presto presto. Il Duca esplode di gelosia, ma poi chiarito l'equivoco si calma e si prende il paggio-ragazza come futura sposa. Questo è il plot principale⁸⁸⁰.

Poi il regista si sofferma sulla trama secondaria, quella più esilarante ma al contempo più «amara» delle pene d'amore. È questa seconda linea narrativa che permette a Cecchi di sciorinare un repertorio collaudato di comicità, nel 1991 come nel 2014, e di impostare un atteggiamento di distacco critico, caratteristiche care al suo personale profilo e congeniali alle corde delle compagnie che dirige.

Ma c'è un altro plot, forse più importante. È un plot comico e si svolge alla corte della Contessa: lo zio ubriacone e l'astuta dama di compagnia; il maggiordomo e un cretino di campagna che spasimano tutti e due per la Contessa e, non poteva mancare, il fool. Malgrado la sua funzione comica, questo plot ha uno svolgimento più amaro: la follia che percorre la commedia, come in un carnevale in cui tutti sono trascinati in un ballo volteggiante, trova il suo capro espiatorio nel più folle dei personaggi: il maggiordomo, un attore comico che aspirava a recitare una parte nobile, quella del Conte Consorte⁸⁸¹.

Il tono disinvolto che l'attore-regista utilizza nelle note di regia per riassumere Shakespeare è di certo frutto dell'intensa frequentazione dell'autore inglese inaugurata con rispettoso timore negli anni Ottanta, per intensificarsi durante la residenza al Teatro Garibaldi di Palermo a fine millennio.

880 Carlo Cecchi in *La dodicesima notte*, di W. Shakespeare, programma di sala, Teatro Stabile delle Marche, 16 luglio 2014.

881 Ibidem.

Per l'analisi di questo spettacolo ci si avvarrà della stessa videoregistrazione presentata a proposito di *Gl'Ingannati*; il testo degli Intronati, nella riduzione scenica di Cecchi, acquisisce funzione anticipatrice delle tematiche svolte più distesamente dal genio shakespeariano. La regia televisiva conferma l'atteggiamento discreto riservato al primo spettacolo ed anche in questo caso si fa materiale utile all'analisi scenica del fatto teatrale: pochissimi primi piani, campi molto lunghi, inquadrature allargate e frontali.

In misura maggiore che per *Gl'Ingannati* viene applicata la tecnica della dissolvenza per sovrapporre un'inquadratura ravvicinata a una allargata della stessa scenasoggetto; per esempio nella scena seconda del primo atto (Viola e il Capitano in riva al mare) all'immagine dell'intero palcoscenico viene sovrapposta in trasparenza la zoomata sugli attori. Si tratta di una soluzione a nostro avviso molto utile perché permettere allo studioso di cogliere la mimica degli attori senza penalizzare il quadro generale.

La durata dello spettacolo è di un'ora e quaranta minuti con intervallo tra il secondo e il terzo atto. I cinque atti sono integralmente riproposti (con lievissimi tagli) e il passaggio tra l'uno e l'altro è sempre segnalato dal buio in scena e accompagnato da accordi di pianoforte.

Fari posizionati in platea illuminano il proscenio rendendo visibile per qualche istante la teatralissima battaglia con mare già presente durante il "prologo". Non ci sarà nel corso della rappresentazione nessun momento in cui il mare acquisirà centralità, l'illuminazione per esempio lo rende visibile solo nel cambio luci tra un atto e l'altro. Eppure questa fintissima macchia azzurra con onde, se nella videoregistrazione non è particolarmente visibile, collocandosi come elemento di continuità tra il proscenio e la buca dell'orchestra rientrava nello spazio visivo degli spettatori in sala; come a farsi monito di finzione teatrale per tutta la durata dello spettacolo. Più che essere spazio agito il mare è infatti luogo evocato dalle battute degli attori.

«Una città dell'Illiria e la costa del suo mare», dice la didascalia introduttiva. Lentamente i fari si spengono e una luce soffusa, accompagnata dalla musica suonata dal vivo da un pianista, rende visibile lo spazio scenico: «Stanza nel palazzo del duca». Le stanze del duca, quelle della Contessa, e in generale tutte le scene d'interno, sono risolte attraverso un fondale e due quinte decorate con motivi orizzontali che richiamano la parete interna di un vecchio edificio, ma non in maniera realistica. Le pennellate di vernice, prevalentemente verde e blu con qualche tratto arancione, rendono riconoscibilissima la firma della pittrice Titina Maselli⁸⁸². Lo spazio appare schiacciato nel senso della verticalità da una cortina nera che nasconde, nelle scene d'interno, la porzione superiore di fondale e quinte all'altezza del capitello delle due colonne già presenti anche in *Gl'Ingannati*.

Nelle scene d'esterno, la cortina nera risulta sollevata in modo da mostrare la parte superiore della scena dipinta: questa propone un doppio ordine di finestre a rappresentare la facciata di un palazzo. L'attenzione dello spettatore è in quelle scene concentrata sulle file di finestre grazie all'ausilio delle luci che, questa volta,

⁸⁸² È infatti frequente nelle scenografie della pittrice il ricorso a pennellate ampie e violente di colore, basti pensare alla scena di *Finale di Partita* per la regia di Carlo Cecchi del 1995.

oscurano la parte inferiore evidenziando la superiore. Tornando alle scene d'interno, due grandi divani grigi (gli stessi del successivo *Leonce e Lena*) e un pianoforte sul fondo compongono l'arredo essenziale e moderno dello spazio.

La presenza del pianoforte non è casuale, secondo Cecchi: «L'amore è il tema della commedia; la musica, come dice il Duca nei primi versi, "è il cibo dell'amore", ha una funzione determinante. Non come commento ma come azione»⁸⁸³. La musica infatti ha in questo spettacolo funzione semantica ed espressiva. In alcuni casi introduce o prepara il clima di una particolare scena, in altri si fa espressione dei sentimenti nascosti dei personaggi: esprimendo amore, turbamento, rabbia, tristezza. Nella scena iniziale, per esempio, quando il Duca, interpretato da Tommaso Ragno, si strugge d'amore per la bella Olivia, Paola Bruna, parlando al suo seguito e la musica pare raccontare, insieme al portamento e alla mimica dell'attore, ciò che la bocca tace. Nella scena successiva, nella quale Viola/Zappa Mulas e il Capitano/Cecchi commentano il naufragio dal quale sono appena scampati, un breve ma acuto tintinnio ha la funzione di marcare il discorso, sottolineandone alcuni passaggi.

I costumi, così come le scene, sono di foggia contemporanea, vagamente *retro*: gli uomini della corte indossano abiti scuri da sera, camicia bianca, *gilet* e *papillon*; Tommaso Ragno, nei panni del Duca, completa il suo abbigliamento con una lunga ed elegante sciarpa bianca. Le donne, a parte la Contessa Olivia in abito lungo e nero con velo sul viso, vestono abiti di uso comune: Viola/Zappa Mulas, quando è in tenuta femminile, porta un abito giallo al polpaccio, *en travesti*, invece, indossa pantalone chiaro, polo azzurra e giacca marrone, tormenta tra le mani un cappello da uomo che cela la lunga capigliatura legata in una coda.

I personaggi che ricoprono una mansione, che svolgono un mestiere, vestono secondo le esigenze pratiche: il maggiordomo Malvolio/Imparato si presenta in *frak*, la cameriera Mary/Susanna Guerrini in divisa nera, il Capitano in abiti comodi da mare e così via. Solo Feste/Cecchi, il buffone di Olivia, probabilmente per la sua natura d'eccezione, fuoriesce dallo stile generale dei costumi. Indossa una camicia grigia con *gilet*, pantalone al polpaccio dal quale si intravede la calzamaglia *bordeaux* e scarpini quasi da menestrello. In testa porta un cappellino a punta di forma triangolare e completa la sua anomala figura con un paio di modernissimi e scuri occhiali da sole.

Il primo atto della commedia assolve il compito di delineare la rete dei rapporti e degli interessi amorosi, nonché quello di svelare gli antefatti. L'azione si svolge nel palazzo del Duca e in quello della Contessa – risolti dallo stesso ambiente scenografico – e sulla battaglia del mare. Il Duca è interpretato da Tommaso Ragno, elegante e longilineo, languido nell'innamoramento per la bella Olivia. Eppure i suoi gesti irrequieti e scattosi (espressivi), soprattutto per quanto riguarda gli arti inferiori, lasciano trasparire una certo turbamento interiore. Frequentemente pare bloccarsi in una posa che è anche un deittico: per esempio quando di tre quarti indica a Viola-Cesario, col braccio sinistro teso diagonalmente verso destra, la direzione del suo tormento, ovvero la strada per il palazzo di Olivia (I,4).

⁸⁸³ Carlo Cecchi in *La dodicesima notte*, di W. Shakespeare, programma di sala, cit.

Patrizia Zappa Mulas nel ruolo dell'”eunuco” pare seguire la stessa linea interpretativa fortemente straniante di Lelia-Fabio di *Gl'Ingannati*. Non muta tono di voce per fingersi uomo ma adatta lievemente la sua postura: portando il bacino in avanti con la mano nella tasca destra del pantalone. La sfasatura è già nel fatto di non preoccuparsi di mostrarsi uomo, a questo punto la sua recitazione può anche essere naturalistica senza scivolare nello stucchevole. Anzi, l'attrice pare giocare di esagerazione melodrammatica quando in casa della Contessa espone l'ambasciata del Duca (I,5).

Le scene tre e cinque ci introducono nelle stanze di Olivia, ma, prima dell'entrata della bella Contessa, la scena terza pare essere un concentrato di farsesca allegria giocata tra i personaggi secondari: Franco Piacentini è Sir Toby, zio di Olivia, Lorenzo Loris è invece Sir Andrew, il di lui protetto; ad arginare la loro ubriachezza permanente, una stizzosa Guerrini, la cameriera, anch'essa a lutto, Mary. Piacentini risulta assolutamente farsesco e convenzionale nella parte dell'ubriacone, che però personalizza con un'andatura controllata di tacco e punta; Loris, sveltante e disarticolato, imposta il suo personaggio come un burattino, e nei fatti le sue azioni, comiche perché non vanno mai a segno, sono controllate dal burattinaio ubriaco Sir Toby che lo illude di dargli in sposa la nipote. La coppia si scatenava in una divertentissima danza ritmata da percussioni che fa contrasto con gli ambienti lugubri intrisi di pene d'amore e di lutti.

La scena quinta presenta il resto dei componenti del seguito di Olivia, nonché la Contessa stessa che fa il suo primo ingresso coperta da un velo nero in quanto a lutto per la morte del fratello. Con lei il buffone Feste/Carlo Cecchi e il maggiordomo Malvolio/Gianfelice Imparato. La Contessa appare stizzosa, la sua recitazione è volutamente, e fintamente, naturalistica e strizza l'occhio al melodramma, con quei gesti ampi e plateali delle braccia che compie frequentemente. La parodia melodrammatica, per esempio, si esprime nel subitaneo innamoramento per Cesario/Zappa Mulas che trasforma la stizza in passionalità.

Carlo Cecchi nei panni del buffone sciorina un repertorio di tic consolidati e di trovate comiche, per non parlare di un gioco mimico ormai collaudato. Entra in scena portando in mano un doppio bongo che si limita a toccare ogni tanto con il dito medio, ricordando certi gesti di Totò. Del burattino napoletano sono anche i movimenti scattosi e meccanici del corpo e l'abbigliamento (in particolare il cappellino triangolare). Alla gestica risponde un eloquio fatto di pause e inceppi, di battute citate, dimenticate, volutamente o no, o lasciate a metà. L'espressione del suo volto alterna “viso mobile” e “mimica discreta”. Cecchi non si blocca mai in una vera e propria maschera ma sciorina una serie di smorfie perlopiù di disgusto. È la bocca ad essere maggiormente deformata. L'atteggiamento del suo buffone è sprezzante e irriverente, la sua arma è il deittico: l'indice della mano destra accusa e addita senza pietà.

Malvolio/Imparato è un maggiordomo estremamente cerimoniale. Indizio di una certa rigidità, anche questa poi comicamente sciolta in delirio amoroso, è la postura: schiena dritta, mani congiunte dietro la schiena, testa alta che si muove insieme allo sguardo. Il gioco mimico ricorda quello di Cecchi, in bilico tra “viso mobile” e “mimica discreta”; in fondo il volto del giovane Imparato pare possedere già la plasticità di una maschera: guance e bocca in curvatura verso il basso e occhi tondi e

sporgenti, contorno oblungo con le orecchie a sventola, sono tutti elementi che gli conferiscono un *aplomb* di composta ebetudine.

Ogni cambio d'atto è segnalato dal lento abbassarsi delle luci fino al buio con l'accompagnamento musicale costituito da accordi di pianoforte. Il secondo atto si apre ancora sull'azzurra riva del mare. Le luci di taglio provenienti dalle prime quinte illuminano una striscia stretta di proscenio (la stessa soluzione spaziale sarà di volta in volta funzionale all'identificazione di altri spazi esterni, strada, giardino eccetera). Questa volta ad approdare sulla battigia è la coppia Sebastian - Antonio. Claudio Lizza, prima Fabrizio fratello di Lelia, è ora Sebastian, fratello di Viola-Cesario, da lei creduto morto, di cui porta identico costume. Nel dialogo con il Capitano Antonio fa mostra di tranquillità e gratitudine, la sua recitazione è di un affettato naturalismo tradito dal portamento: l'attore si sposta infatti con passi lunghi e lenti, tendenti alla stilizzazione e al *rallenti*, tiene sovente le mani in tasca o muove le braccia con gesti ampi. Ripete senza apparente motivo, quasi fosse un tic, il gesto curvilineo di lisciare il bordo del cappello. All'uscita di scena di Sebastian corrisponde l'ingresso di Viola-Cesario.

La riva del mare, senza subire modifiche, è ora la strada sulla quale l'attrice in bicicletta – segno questo dell'anacronismo temporale che la regia di Cecchi imposta in collaborazione con Titina Maselli – pedala verso il palazzo del Duca e dove viene raggiunta da un ansimante Malvolio/Imparato (II,2). Coreograficamente questa scena pare rispecchiare una certa volontà di stilizzazione e di leggerezza: la Zappa Mulas non scende dalla bici, toccando terra solo con le punte dei piedi, indietreggia seguita da Imperato che invece avanza ricreando una sorta di strana danza col sottofondo lieve prodotto dal giro dei raggi delle ruote. Attraverso l'espedito dell'anello Olivia trova il modo di assicurarsi un nuovo appuntamento col paggio, che scopre così l'infatuazione della donna. La regia televisiva propone anche in questo caso il lungo soliloquio di Viola in dissolvenza ravvicinata.

Intanto in casa d'Olivia è scesa la notte (II,3) con la sua luce fredda e soffusa che culla i deliri alcolici della coppia costituita da Sassi e Schilton. I due attori, già dalla loro fisicità, rimandano al duo comico del cinema americano, ai *clowns* del circo (il bianco e l'augusto); Sassi piuttosto basso e Schilton che affiancandolo sembra uno spilungone. Si unisce al bivacco Feste/Cecchi i cui occhiali da sole scuri ricordano Buster Keaton. Tutto in questa scena è antinaturalistico e stilizzato, quasi una pantomima, i gesti assolutamente non coerenti esprimono la follia e la sbornia e il discorso è visionario e privo di senso.

Sax e percussioni dal vivo accompagnano l'intrattenimento sonoro del buffone, volutamente stonato. La seconda canzone causa il risveglio di Mary e Malvolio che intervengono, il secondo con petulanza, ad intimare silenzio. Totalmente irrispettosi del riposo del palazzo e non curanti dell'intimidazioni del solerte maggiordomo, dopo un'altra canzoncina, Sir Toby e il Buffone lo canzonano per giunta. Cecchi inserisce qui una battuta che si riferisce al contesto senese e che crea uno sfasamento accostando pietanze locali di Siena all'Illiria. Alla domanda retorica di Sassi rivolta a Malvolio: «Cosa credi, che non ci sarà più da mangiare in Illiria?», risponde Feste/Cecchi: «Vin santo e cantuccini!» mentre con una mano picchietta il sottomento di Imperato, schernendolo, e subito esce di scena. Uscito anche il povero maggiordomo, i due ubriachi trascinati da Mary/Ausenda – che rivela la propria insoddisfazione

nei confronti del collega – prendono la risoluzione di organizzare una brutta beffa ai danni di quest'ultimo. Attraverso una finta lettera convinceranno Malvolio di essere nelle grazie più intime della bella Olivia, di lui segretamente innamorata.

L'uscita del terzetto e una leggera modifica delle luci, ora più calde, determinano il cambio di scena: l'ambiente è ancora lo stesso, ma ci troviamo adesso nelle stanze di Orsino. Il Duca non riesce a dormire e vuole ascoltare della musica, il pianoforte suonato dal vivo intona un motivo a lui caro. Nell'attesa dell'arrivo di Feste/Cecchi "servitore di due padroni" (il buffone riesce a spillare denaro a tutti in tutte le situazioni), Orsino/Ragno parla a Cesario dei tormenti d'amore. Il tono del discorso è allusivo e in un gioco prossemico di avanzare-arretrare Viola tenta di sedurre il Duca. L'arrivo del buffone interrompe il loro dialogo e seduti sul grande divano entrambi ascoltano la canzonetta di Feste. Cecchi accompagnato dal pianoforte prende a cantare, ma più che un'interpretazione canora la sua è la pantomima del menestrello. Rare parole e molti gesti suadenti.

Ma la musica, "cibo dell'amore", acuisce il languore del Duca. Orsino/Ragno prega dunque Cesario/Zappa Mulas di compiere una seconda ambasciata, ma colora il discorso con ambigui ammiccamenti al giovane paggio. Per esempio Ragno mette la propria sciarpa al collo della Zappa Mulas e le si avvicina pericolosamente. Il paggio, con coraggio, cercando di dissuaderlo dall'innamoramento per Lady Olivia, comincia allora a raccontare la finta storia della sorella perduta. L'amore del Duca è inossidabile e Viola si rassegna al nuovo attacco.

Intanto *chez* Olivia la beffa è ormai apprestata: il giardino del palazzo è scenicamente reso attraverso la solita striscia di luce gialla che crea una linea d'azione schiacciata in proscenio. Il trio comico composto da Sir Toby, Mary e Sir Andrew, posizionano per terra (lato sinistro del proscenio) la lettera scritta dalla cameriera imitando la scrittura della padrona, si nascondono dietro una siepe, che è teatralmente la quinta di sinistra, e attendono che il malcapitato Malvolio abocchi alla loro esca. Da destra, parlando tra sé, entra Imparato e continua a camminare avanti e indietro vaneggiando di divenire il Conte Malvolio.

L'attore alterna la deambulazione a momenti di stasi che sottolineano passaggi significativi del discorso. Per esempio, la battuta «Che devo pensare? Essere il Conte Malvolio!» (II,5) viene pronunciata da fermo al centro del proscenio, il viso rivolto al pubblico, mano sinistra in tasca, la destra esegue un gesto che simboleggia "vittoria!": l'attore porta la mano chiusa in un pugno alla bocca, poi, con un veloce scatto compie un breve movimento portando il pugno verso l'alto; poi riprende a passeggiare. Un altro esempio è costituito da un'ulteriore battuta d'arresto, nello stesso luogo deputato, che segna l'inizio di un numero assolutamente comico di teatro nel teatro: il personaggio finge di essere Conte e ne interpreta la parte.

La scenetta si concentra proprio sulla vendetta che il maggiordomo vorrebbe prendersi sul trio comico, il quale, a sua insaputa, lo sta ascoltando. Imparato costruisce un'interpretazione giocata su entrate e uscite repentine da un personaggio della storia inventata ad un altro: in particolare il se stesso "Conte" è una figura dal profilo disgustato e dai movimenti meccanici, rigidi e solenni. La voce è impostata e fiera e le battute sono accompagnate da gesti paralleli, che ne acuiscono l'incisività. Preso da tali farneticazioni si imbatte nella lettera di Mary. Comincia il numero della lettura della lettera (II 5).

Imparato guadagna il centro del palcoscenico, la regia televisiva si concede un primo piano in dissolvenza ed è dunque possibile apprezzare al contempo postura e gestica della *performance* solista di questo straordinario attore e i suoi giochi mimici.

Il lungo monologo della lettera può essere diviso in tre parti: lettura del testo della lettera, autoconvincimento e *post* scritto. Nella prima parte Malvolio/Imparato, riconoscendo la scrittura della Contessa, comincia a leggere; la sua recitazione è trappuntata di *gags*, errori di senso, di ritmo, inceppi. L'esposizione da distesa e chiara man mano si fa convulsa, insieme ai movimenti del corpo e all'ansimare della voce. «MOAI», alla lettura di questo acronimo, che nasconde colui al quale la scrivente si rivolge, l'agitazione aumenta: ansimante, come se gli mancasse il respiro, si regge con la mano sinistra al bavero della giacca, poi tartagliando finisce di leggere. La mimica alterna stupore a sorrisini isterici, il tono del discorso comincia a farsi interrogativo.

Entriamo già nella seconda parte del monologo, quella dell'autoconvincimento. Malvolio comincia a farsi domande per autoconvincersi di essere il destinatario di quella missiva: cerca e trova delle prove. Anzitutto «MOAI» è di certo un chiaro riferimento al suo nome privo di consonanti, la descrizione poi gli calza a pennello. Prende dunque coraggio, il volume della voce si alza, il corpo è teso e vibrante, il sorriso esasperato, la sudorazione aumenta e con la mano destra tenta di allargare il colletto della camicia. Ormai sicuro ringrazia ripetutamente Giove.

Così sconvolto si accorge del *post* scritto, ultima parte del monologo. È in questa ultima parte che si concentrano i consigli relativi all'abbigliamento: in particolare Malvolio è spronato ad indossare calze gialle e giarrettiere incrociate, indumenti che effettivamente possiede e che lo confermano nel suo convincimento. Inoltre gli viene chiesto di sorridere sempre. L'attore propone allora il più falso e affettato dei sorrisi e tra risatine soffocate e suoni paralinguistici di giubilo/follia, tormentando il fazzoletto che stringe nel pugno, si dirige verso la quinta di destra per uscire di scena: la sua camminata è frammentaria, costruita su piccoli pezzettini di percorso intervallati da brevissime pause, la postura è rigida, la testa alta col naso in su si muove durante le pause. Il pubblico per tutta la durata della micro-scena – senza dubbio la più divertente dell'intero spettacolo – ride rumorosamente.

Cecchi-regista decide di tagliare le ultime battute della scena, quelle relative al commento dell'impresa da parte del trio che ha architettato la beffa; gli attori semplicemente riappaiono dalla quinta di sinistra e tra trattenuti risolini, con una breve e stilizzata corsetta – resa pantomimica dall'abbassarsi delle luci – scompaiono nella quinta di destra. La beffa è riuscita; buio e accordi di pianoforte.

Ragionevolmente, constatata la durata degli applausi e del buio e considerato che anche l'edizione più attuale lo prevede, Cecchi ha collocato l'intervallo tra primo e secondo tempo dello spettacolo tra il secondo e il terzo atto. Inoltre, al nuovo aumentare della visibilità, accade un fatto anomalo: la luce soffusa proveniente dalla platea illumina le onde del mare in proscenio, la musica non c'è. Presto però la scena ripiomba nel buio e gli accordi di pianoforte riprendono. L'accendersi successivo delle luci si concentra su quella linea di proscenio, stretta e lunga, che, a seconda dei casi, rappresenta la riva del mare, la strada o il giardino di casa di Olivia.

All'inizio del terzo atto ci troviamo proprio in quest'ultima *location* e assistiamo all'arrivo di Cesario in bicicletta; il paggio sfoggia al collo la lunga sciarpa-dono del Duca e incontra il buffone/Cecchi, o «corruttore di parole» perché Lady Olivia è a lutto e preferisce non chiamarlo buffone. Cecchi è appoggiato, col solito atteggiamento «sfastidiato»⁸⁸⁴ – si direbbe più dell'attore che del personaggio – al pilastro di marmo del boccascena. Entrambi gli attori siedono a terra sul lato destro del quadro scenico, la recitazione di Feste/Cecchi è lenta, grazie all'abbondanza di pause, e risolve la richiesta di ulteriore denaro attraverso la sola gestualità; le sue movenze sono lente e artefatte, farsesche: tenendo nella mano sinistra le prime due banconote, con la destra, attraverso un gesto autosemantico richiama il paggio e fa intendere di volerne delle altre con un movimento cinetografico della mano.

Tutto in assenza di discorso verbale, senza giri di parole e senza cerimonie; in fondo il dialogo tra Cesario *en travesti* e l'attore-buffone (III,1) si incentra sul tema dell'ipocrisia ostentata e della vera natura del *fool*. Cecchi estrae dalla tasca una pallina rossa da clown e la incastra sul proprio naso. Dice Cesario/Zappa Mulas riflettendo tra sé – l'attrice è seduta per terra e sembra cercare le parole passandosi il cappello tra le mani –: «questo del buffone è un mestiere faticoso almeno quanto l'arte più saggia; perché lui saggiamente rivela la follia, mentre i saggi impazzendo infettano l'ingegno»⁸⁸⁵.

Questi pensieri sono però interrotti dall'ingresso di Sir Toby/Piacentini e Sir Andrew/Loris, seguiti a poca distanza da Lady Olivia. La particolarità del gioco scenico che il regista struttura, e dal quale deriva la carica comica, è l'andamento per controcene che ricorda la Commedia dell'arte. Al registro aulico e forbito della coppia di “innamorati”, risponde il commento comico dei due “zanni”. Le due coppie si pongono al centro del palcoscenico e gli attori si fronteggiano a due a due dando le spalle all'altra coppia. Mandato via il duo comico, Lady Olivia rivela il suo amore a Viola-Cesario che al contrario esprime il suo rifiuto. Le due attrici siedono per terra leggermente a sinistra, prima di alzarsi sul ticchettio di un orologio che batte il tempo di un amore male assortito.

Al dialogo sentimentale, risolto con piano naturalismo, risponde l'attacco della scena successiva: frizzante e movimentata. Sir Andrew vuole lasciare il palazzo perché offeso dalle attenzioni che Lady Olivia riserva al paggio – l'attore si agita con piccoli passetti spostandosi da destra a sinistra a gambe larghe, alla maniera di un granchio –, Sir Toby cerca di trattenerlo; intanto Mary/Ausenda apparendo dal buio del fondale richiama l'attenzione sui progressi della beffa ai danni di Malvolio e trascina all'indietro (in direzione del buio del palcoscenico) i compagni.

L'amore male indirizzato – vengono in mente i giochetti del bosco del *Sogno* shakespeariano – pare intanto propagarsi: Sebastian ancora alla ricerca della sorella riceve l'aiuto, evidentemente interessato, dell'amico Antonio, troppo amorevole e apprensivo nei suoi confronti.

884 Così lo definisce Daniela Piperno, *L'attore "sfastidiato"*. *Conversazione con Daniela Piperno*, a cura di Chiara Schepis, in Appendice.

885 In mancanza dell'edizione della traduzione di Patrizia Cavalli la trascrizione è di chi scrive e si riferisce alla battuta di Viola, scena uno - atto terzo, all'uscita del buffone.

La scena quarta di questo atto è tutta giocata ai danni di Malvolio, si tratta del compimento dello scherzo di Mary, Sir Toby e Sir Andrew, che nei fatti sfuggirà di mano agli stessi autori. Imparato, chiamato dalla Contessa affranta, si presenta a lei sfoggiando un teatrale ampio sorriso. Malvolio/Imparato interpreta “alla lettera” le indicazioni fornitegli, la *performance* di questo attore è ancora una volta sopra il livello generale dello spettacolo. Imparato, bretelle incrociate e fazzoletto giallo nel taschino, sciiorina una serie di espressioni che implicano un’estrema mobilità del viso ma in modo affatto naturalistico. La bocca si deforma, le sopracciglia si inarcano per favorire sguardi ammiccanti, e senza dimenticare mai di sorridere incalza Lady Olivia con allusive citazioni tratte dalla lettera che indispettiscono la padrona. Le risposte stizzite che riserva alla cameriera/Ausenda, poi, completano il profilo del pazzo. Rimasto solo, il maggiordomo continua a non dubitare di nulla e piega ogni evento a suo favore, passeggiando calmo da un lato all’altro della stanza, l’attore ripropone il pezzo dell’autoconvincimento e dei ringraziamenti divini. Il monologo di Imparato si sostanzia di domande retoriche fatte a se stesso e di inossidabili conferme. «Tutto concorda!», esclama e tra le risate del pubblico in sala, intimando minacce ai danni di Sir Toby, esce di scena.

A questo “plot comico”, che rivelerà presto risvolti amari, se ne sovrappone un altro: Sir Andrew vuole sfidare a duello Cesario e scrive un cartello di sfida. Ad essere sbeffeggiati sono adesso in due: Malvolio/Imparato e Andrew/Schilton. Aguzzini sono sempre Sir Toby e Mary (con la connivenza del servo Fabiano), la loro modalità d’azione è collaudata: fare leva sulle frivolezze altrui. La recitazione di tutti gli attori è in questa micro-scena esageratamente sopra le righe, i movimenti sono ampi e la dizione delle battute eccessivamente scandita. Identica cifra stilistica caratterizza l’incontro con l’ignaro Cesario al quale lo zio Toby porta l’ambasciata della sfida. Viola/Cesario con la bicicletta accanto sta per partire dal palazzo, quando viene fermato da Sassi. I gesti degli attori sono ostentatamente finti, come inventata è la storia che il personaggio racconta. Cesario/Zappa Mulas alterna diversi registri espressivi (naturalistico, melodrammatico, farsesco) e a tratti imita quello dell’interlocutore, creando così un effetto comico.

Decisamente comico e assolutamente farsesco è anche il “numero della paura” di Lorenzo Loris. Sir Andrew viene informato dal compare che Cesario ha accettato la sfida e che si tratta di un condottiero temibile. Il personaggio vuole sottrarsi, dunque l’attore dà vita ad una scena di gioco con Franco Piacentini; è possibile che Cecchi nella costruzione di questa scena, com’è solito fare, abbia funzionalizzato ad uso scenico un esercizio che è solito proporre in prova, in questo caso quello della vittima e del carnefice⁸⁸⁶. Gli attori in scena infatti si rincorrono: Loris tenta di fuggire, con movimenti disarticolati di gambe e braccia, Sassi, più lento e tarchiato, lo rincorre. A momenti i ruoli si invertono e il primo dimentica di scappare: Loris, più al-

886 Da un colloquio, già citato, con l’attrice Licia Maglietta è stato possibile inventariare una serie di esercizi teatrali proposti da maestro-regista durante le prove degli spettacoli. Si rimanda all’intervista contenuta in appendice Licia Maglietta, *Un maestro difficile. Conversazione con Licia Maglietta*, a cura di Chiara Schepis, in Appendice.

to di Piacentini, lo fronteggia, lo acchiappa con i pugni per il bavero della giacca e come fosse una pallina lo fa rimbalzare più volte creando un effetto estremamente divertente. Sono gli antichi lazzi dei comici dell'arte, la finzione è in questo caso al massimo grado. L'arrivo di Cesario, rassicurato da Fabiano, crea l'occasione per nuove controcene. Per esempio, mentre la coppia Toby-Andrew confabula da un lato, dall'altro la Zappa Mulas lotta con la fondina della spada per estrarla.

Comincia il duello e subito viene interrotto (altro meccanismo del comico) dall'arrivo di Antonio che scambia Cesario per il suo amico Sebastian. Comincia la lunga serie di *quiproquo* causata dallo scambio di persona, che accompagna la fine del terzo atto con l'arresto di Antonio. Cecchi risolve la micro-sequenza dell'arresto mettendo in scena solo la seconda guardia, muta, mentre la prima è voce fuori campo del regista, che dà ordini e determina la fine dell'atto scandendo lo scorrere del tempo con schiocchi di dita.

Il buio e gli accordi di pianoforte introducono il penultimo movimento, quello che mette i personaggi sull'attenti pronti a sciogliere i nodi della matassa di questa intricata commedia; commedia strana che gioca sulle pene d'amore e che si tinge di nero proprio al quarto atto, quando uno scherzo diviene la causa, per il personaggio di Malvolio, di sofferenze effettive. È l'atto, inoltre, in cui si concentrano maggiormente errori, fraintendimenti e scambi di persona, tutto a causa della centralità narrativa di Sebastian/Lizza, fratello di Viola.

Le luci si accendono creando il consueto spazio scenico che rappresenta strada, giardino o riva del mare; in questo caso per la strada Sebastian/Origo viene scambiato ripetutamente per Cesario. Il primo a incontrarlo è il Buffone/Cecchi; nello stesso errore cade Sir Andrew, il quale, senza dargli modo di parlare, lo schiaffeggia. L'attore colpisce platealmente per finta il compagno di scena che a sua volta propone una reazione di molto sproporzionata alla forza del colpo ricevuto; indietreggia tenendosi la guancia dolorante e poco prima di cadere prende slancio per sferrare il suo attacco, rumoroso e scomposto. Sopraggiungono a dividere i litiganti Sir Toby e Fabian che bloccano il riottoso Sebastian. Il buffone, incurante dei fatti, guadagna con calma l'uscita. Infine a scambiarlo per Cesario, salvandolo dal duello con Sir Toby, è la stessa Contessa.

La scena seconda, quella che mette il pubblico al corrente dello stato della beffa al maggiordomo, è collocata da Cecchi in un luogo di passaggio non meglio precisato. Si parte da una condizione di semi-oscurità, poi le luci, sempre di taglio, rischiarano la solita lunga striscia di proscenio: al centro di essa vi è una botola dalla quale proviene la voce lamentosa di Malvolio. Malvolio/Imparato, fatto credere pazzo, è stato rinchiuso nei sotterranei del palazzo. La scena è registicamente costruita attraverso due differenti *sketchs* o numeri: nel primo Feste/Cecchi, su richiesta di Mary e Sir Toby, si traveste da prete e va a parlare col detenuto; nella seconda gli si presenta ancora, ma sotto le reali sembianze.

È lo spazio d'azione di Cecchi. L'attore caratterizza il curato, come poi il buffone, attraverso cadenze meridionali; il linguaggio del buffone, che presentava fin dall'inizio leggerissime inflessioni dialettali, ora si rivela più precisamente napoletano. Per recitare la parte del prete Cecchi indossa una giacca da casa lunga sino alle caviglie, tiene in mano una barba posticcia che non indosserà (segnale di finzione nella finzione); solleva dunque la botola e apostrofa il detenuto chiamandolo «Mal-

volio 'O pazzo» (l'attore usa qui il dialetto napoletano). Intanto i due mandatari osservano nascosti la scena, proponendo misurate controcene. Cecchi non altera la propria voce, semplicemente, per differenziarla da quella del buffone, allunga le parole in code sonore sibilanti o squillanti, emette suoni gutturali e paralinguistici, tossisce e si inceppa. Sottopone il malcapitato Malvolio, che continua a chiedere aiuto, al "test di Pitagora", per provarne la sanità mentale.

Se questo è il discorso verbale, quello gestuale viaggia invece su un binario diverso: da un lato fa da commento ironico al dialogo col maggiordomo, dall'altro informa e rassicura i due spioni, appena visibili dietro la botola, sulla tenuta dell'inganno. Per far ciò propone un'alternanza di gesti deittici (rivolti ora ai due compagni di scena ora alla botola) e gesti ideografici: questi ultimi tracciano paesaggi nell'aria inseguendo il discorso onirico del prete: sono gesti ampi, sinuosi e circolari. Lo schiocco a bacchetta delle dita, col tonfo della botola che si chiude, conclude acusticamente il primo numero di cui la scena si compone.

Il secondo numero, usciti gli altri due attori, è più intimo: un dialogo tra il buffone e Malvolio, due uomini sani presi per pazzi, uno per sua scelta, l'altro *malgre lui*. Feste/Cecchi passeggia vicino alla botola e per attirare l'attenzione di Malvolio canticchia una canzonetta napoletana. La sua cifra stilistica è quella estremamente popolaresca dello scugnizzo partenopeo. Apre la botola e riprende il dialogo col maggiordomo, fingendo che sia presente anche il curato. È singolare notare come l'attore passi da un personaggio all'altro, senza preoccuparsi troppo di essere credibile, giocando con le impostazioni vocali. Una volta da solo (all'oscuro cioè di Mary e Sir Toby), decide di aiutare il malcapitato portandogli il necessario per scrivere una lettera alla Contessa.

La scena quarta, che conclude il breve atto, secondo didascalia è ambientata nel giardino di Olivia, il regista però la colloca nelle stanze del palazzo, rendendola così più appartata. C'è infatti qualcuno che, tra tutti questi avvenimenti, ha avuto la sua parte di godimento: questo è Sebastian/Origo, e di riflesso la Contessa. Troppa grazia ricevuta gli fa dubitare di esser pazzo, eppure, nel monologo del quarto atto il personaggio di Origo, parlando tra sé, si convince della realtà dei fatti. L'attore si muove come dentro una bolla d'aria, è leggero e fluttua, allo stesso modo il suo personaggio è stato finora spostato dal fato. Il suo registro è naturalistico, il viso, perlopiù "mobile", rivela lo stupore e l'appagamento del personaggio. Ha sentore che qualcosa di bizzarro sia accaduto ma l'ingresso di Olivia, non più a lutto, in un elegante abito color salmone con stola di pelliccia e cappello, lo rassicura. Olivia, incredula ma felice della risoluzione di colui che crede Cesario, vuol subito sposarlo. Con la Contessa entra il prete in abito talare nero e i tre personaggi guadagnano l'uscita sugli accordi del pianoforte che sanciscono l'ultimo passaggio d'atto.

Il quinto atto, composto da un'unica articolata scena, è breve ma molto dinamico, chiarisce gli equivoci e ristabilisce una tranquilla e felice vita di palazzo passando attraverso l'*acme* del fraintendimento. Le luci di taglio ripropongono l'esterno allungato nel quale molte scene hanno già trovato collocazione: per la via la coppia formata da Feste/Cecchi e Fabian – il buffone tiene in mano la lettera di Malvolio e si rifiuta di farla leggere al servo – incontra quella composta da Orsino/Ragno e Cesario/Zappa Mulas. Il buffone riesce, come in ogni situazione, a ricavare dalle vicissitudini altrui denaro per sé e prima di andare a chiamare la padrona ottiene dal Du-

ca ben due monete d'oro, che soppesa con la mano che cinetograficamente ripropone il movimento della bilancia. La recitazione sorniona di Cecchi, strutturata com'è su inciampi e parole a mezze labbra, dissimula con disinvoltura evidenti errori di memoria. L'intero atto è caratterizzato da dinamismo e velocità: le micro-sequenze che compongono la scena sono fatte di brevi e ritmati dialoghi che sembrano continuamente disturbati, stimolati o risolti, da entrate e uscite frequenti di nuovi personaggi.

Per la strada, pagato il pedaggio, la marcia del Duca verso Olivia è bloccata dal sopraggiungere di Antonio con la guardia; Orsino lo riconosce come l'uomo che in precedenti circostanze gli era stato d'aiuto e prende a cuore la sua situazione. Le luci di taglio si fanno intanto molto basse e fredde, mentre lentamente diventa visibile la parte centrale del palcoscenico: la stanza di Olivia. La scena si popola di una moltitudine di personaggi: i fraintendimenti raggiungono l'apice. Olivia, fresca di nozze, si scontra con un inconsapevole e ingrato sposo, il Duca incredulo la fronteggia; il paggio da oggetto del contendere diventa bersaglio delle ire di entrambi.

L'attrice è stratonata da una parte e dell'altra dai due innamorati. Visivamente l'azione è resa comica dalla statura degli attori, molto alti Tommaso Ragno e l'attrice che interpreta Olivia, piuttosto minuta la Zappa Mulas. Il loro litigio è tuttavia interrotto da una nuova micro-sequenza: con un salto piomba in scena dal palchetto di sinistra Sir Andrew/Loris. Non ha la giacca, ha la testa fasciata e invoca un chirurgo per Sir Toby. La cifra stilistica della sua recitazione, come già nel quarto atto, è quella della paura: l'attore si muove in modo disarticolato e tremante. Nella sarabanda generale entra in scena anche Sir Toby, sostenuto dal buffone; Aldo Sassi è malconco, non porta il cappello mostrando una vasta calvizie che acuisce il risvolto comico della vicenda.

L'ambiente è stracolmo e confusionario, sul fondo Mery e Fabian sono spettatori muti dell'azione. Alla parete destra troviamo Antonio e la seconda guardia; al centro della scena Duca, Contessa e paggio. Sir Andrew e il buffone trasportano Sir Toby fuori scena, seguiti da Mery e alla loro uscita corrisponde l'entrata di Sebastian/Lizza, cui segue un silenzio glaciale.

Anche in questo caso Cecchi ricorre alla funzionalizzazione scenica di uno tra i più comuni esercizi teatrali, invero efficace per risolvere scenicamente la situazione dei due gemelli. Cesario-Viola e Sebastian sono ai lati opposti del quadro scenico e vestono in modo speculare. Di profilo rispetto al pubblico, si fronteggiano a distanza eseguendo l'esercizio dello specchio che consiste nel riproporre le azioni identiche compiute dal compagno di scena: i due fanno un cenno di saluto col cappello, portano le mani sui fianchi, si voltano verso la platea. Intanto comincia lo scambio di battute chiarificatore. Increduli gli altri attori assistono immobili e muti al loro dialogo. Solo Feste/Cecchi, appena rientrato, si muove intorno al pianoforte, non curante di ciò che sta succedendo, indossa il cappellino a punta, si versa da bere e brinda con Fabian.

Le carte sono state svelate: i conti in fondo tornano bene e due coppie possono comunque formarsi. Il matrimonio tra Olivia e Sebastian, già celebrato, è regolare mentre il Duca, una volta incontrata Viola in abiti da donna, la prenderà in sposa.

Rimane irrisolta la questione del povero Malvolio, da tutti creduto pazzo. Solo adesso il buffone rammenta la lettera e la consegna alla Contessa. La lettura della

missiva è causa di una divertente *gag*: la Contessa chiede al buffone di leggerla, Cecchi comincia a impostare toni elegiaci da grande attore. Bloccato procede ad un secondo tentativo, ma viene interrotto ancora, e con impazienza dalla padrona, che passa il foglio a Fabian. Il maggiordomo viene fatto chiamare ed entra in scena sottotono, discinto e offeso. Imparato non sorride più; la sua accusa nei confronti della Contessa è durissima e la lettera della beffa dà ragione al povero maggiordomo. Giustizia sarà fatta, anche se alla felicità dei grandi paiono interessare poco le ragioni dei sottoposti.

Tutti abbandonano la scena. L'attore che interpreta la parte di Antonio siede al pianoforte e comincia a suonare la melodia cara al Duca; il buffone, rimasto solo, comincia ad intonare, improbabile menestrello, alcune strofe della canzonetta. Cecchi più che cantare segue la melodia con parole quasi non udibili, volteggia tra i divani e si distende su quello di sinistra. Il pianoforte continua a suonare e il buio lo avvolge mentre lui immotivatamente mette gli occhiali da sole e si addormenta, senza aver terminato la sua canzonetta. Sipario.

3.3 Finale di Partita

Finale di Partita è uno dei capolavori del Novecento europeo, composto da Samuel Beckett tra il 1955 e 1957; Cecchi lo sceglie nel 1995, in una fase molto particolare della propria carriera e non certo per caso. L'atto unico beckettiano privo com'è, nemmeno nelle dichiarazioni d'intenti dell'autore, di un senso logico, di un significato, è compendio critico-emotivo di un secolo – forse già finito a fine anni Cinquanta ma ancora oggi non-finito –, di cui si attende, senza discernimento o movente, una fine che probabilmente arriverà ma di cui non si ha certezza, potendo anche presupporre l'insopportabilità ciclica delle azioni. Ancora nel 1953 Estragone e Vladimiro, i *clochards* di *Aspettando Godot*, vaneggiavano, o giocavano, forse, per ingannare un'attesa, in *Finale di partita* le pedine giocano una fine infinita e includente. Centrale risulta essere quindi la dialettica tra una situazione rappresentata, umana, o post-umana, e il suo rapporto contraddittorio con il metafisico, con l'assoluto. La Cascetta parla non a caso di «esistenza in attesa», di «soglia, confine tra esserci e non esserci»⁸⁸⁷.

To play in inglese vuol dire giocare, ma il suo significato in situazione di rappresentazione è anche recitare. Pare dunque appropriato accostarsi all'analisi di questo testo e all'adattamento scenico che ne fa Carlo Cecchi, muovendo da due linee guida concrete: il gioco, in questo caso quello degli scacchi, e il teatro, ovvero la metateatralità attraverso cui il testo si autorigenera nella sua angosciosa impossibilità a finire.

Lotman, semiologo russo, nel 1981 definisce la categoria di gioco ricollegandola al teatro. Dice il semiologo che vi è somiglianza tra il gioco infantile e il

⁸⁸⁷ Annamaria Cascetta, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2000

teatro: vi è nel gioco un rapporto reciproco tra comportamento pratico e comportamento “convenzionale”, chi gioca ricorda di essere nella finzione ma prova emozioni “come se” vivesse le situazioni immaginate; ma se nel gioco infantile manca la distinzione tra chi agisce e chi osserva, in teatro la distinzione tra attore e spettatore rimane costante⁸⁸⁸.

Tuttavia l’analogia di fondo, in un testo come questo che si presenta come fase conclusiva, atto finale, apocalisse di un gioco, quello degli scacchi, con regole e ritmi che dal suo statuto derivano, ben si pone nel solco della metafora impostata da Lotman. Hamm, re forse sotto scacco dell’infinita *Partita* di Beckett, pronuncia una battuta emblematica e riferita proprio al gioco infantile come indizio di quella necessità di condivisione o di rappresentazione preso atto che ormai la vita la si può rappresentare e non vivere.

HAMM [...] E poi parlare, presto, delle parole, come il bambino solitario che si mette in diversi, in due, in tre, per essere insieme, e parlare insieme, nella notte. (*Pausa*). Un istante dopo l’altro, pluf, pluf, come i chicchi di miglio di... (*cercando*) ... quel vecchio greco, e tutta la vita uno aspetta che questo gli formi una vita. (*Pausa*). *St. Sta per continuare, vi rinuncia. Pausa*). Ah, esserci, esserci!⁸⁸⁹

Il gioco degli scacchi è la struttura su cui Beckett costruisce la sua *pièce*. Una partita a scacchi è composta da tre fasi: apertura, mediogioco, finale di partita. Non necessariamente ogni partita si conclude col finale: se un giocatore è molto bravo può battere l’avversario già in una delle prime due fasi. Ciò che caratterizza il finale inoltre è la sopravvivenza di un esiguo numero di pezzi, in Beckett ne sono rimasti quattro, tra cui il re, che da figura da difendere, passiva, diventa, o dovrebbe diventare, figura d’attacco. Con Beckett ci troviamo allora nella situazione in cui i giocatori o sono abilissimi o assolutamente incapaci. La fase finale sulla quale si apre la *pièce* è quella in cui le mosse sono già state quasi tutte giocate; metaforicamente al finale corrisponde una situazione non chiaramente definita ma che rimanda a uno scenario *post* atomico. È la natura stessa a trovarsi in fase di annientamento. I giocatori potrebbero nei fatti essere stati molto bravi, nello specifico pare tutto il contrario; lo stesso Beckett suggerisce un’interpretazione:

«Hamm è il re in questa partita a scacchi persa dall’inizio. [...] Nel finale fa delle mosse senza senso che soltanto un cattivo giocatore farebbe. Un bravo giocatore avrebbe già rinunciato da tempo. Sta cercando di rinviare la fine inevitabile». Così ebbe a dire Beckett in occasione delle prove della messinscena di *Finale di partita* allo Schiller Theater di Berlino⁸⁹⁰.

Theodor Adorno, nel suo tentativo di capire il «Finale di partita», specifica ulteriormente:

⁸⁸⁸ Cfr. Jurij Lotman, *Semiotica della scena*, trad. it. in «Strumenti critici», n. 44, 1981.

⁸⁸⁹ Samuel Beckett, *Finale di Partita*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 39-40.

⁸⁹⁰ Paolo Bertineti in Nota introduttiva, in Samuel Beckett, *Finale di partita*, cit., p. VIII.

Il campo è quasi deserto: quello che è avvenuto in precedenza si può intuire stentatamente solo osservando le posizioni dei pochi personaggi. Hamm è il re, il centro di tutto che personalmente non è in grado di fare nulla. La sproporzione tra il gioco degli scacchi inteso come passatempo e lo sforzo eccessivo che implica, diventa sulla scena sproporzione tra i personaggi, che si comportano come atleti e il peso irrilevante di quello che fanno⁸⁹¹.

Ecco allora che se questo gioco al rinvio mostra con angoscia la sua inconcludenza, la sua sproporzione irrilevante, il finale di una partita già persa è il terzo atto, inconcludente, di un dramma svuotato della sua coerenza, sia dal punto di vista formale che da quello del suo significato. Dunque *Finale di partita* non si configura più come dramma ma, semmai, come parodia estrema del dramma, quel dramma che da metà Ottocento in poi è stato definito dramma borghese. Ancora Adorno sottolinea:

Lo schema di tutto l'impianto della commedia è il finale di partita al gioco degli scacchi, una situazione tipica e in qualche modo regolata da precise norme, separata con una cesura dalla parte centrale della partita e dalle sue combinazioni. Tutte queste parti mancano anche nella commedia, dove l'intreccio e l'azione sono tacitamente differiti⁸⁹².

Il dramma è dunque alterato, scomposto, smembrato nella consequenzialità delle sue parti; non ha neppure lo scopo immediato di significare, mantiene però quello di auto-mostrarsi, auto-rappresentarsi. Di qui la definizione, un po' approssimativa e molto contestata di Martin Esslin che conia l'etichetta di Teatro dell'Assurdo⁸⁹³, per definire il movimento di distacco del teatro di Beckett e altri dal Teatro *tout court*. Tornando al concetto di parodia, insito poi anche nelle definizioni che il Teatro dell'Assurdo ingloba, è doveroso sottolineare che in Beckett la parodia da formale si fa anche storica, stendendo il suo velo di irriverenza sull'esistenza e veicolando un amaro pensiero sull'umanità. È ancora Adorno a specificare:

A volersi esprimere enfaticamente, parodia significa impiego delle forme nell'epoca della loro impossibilità. La parodia dimostra tale impossibilità e modifica così le forme. Le tre categorie aristoteliche sono salvate, ma è in pericolo la vita stessa del dramma. Insieme alla soggettività (di cui *Finale di partita* è l'epilogo) il dramma perde anche l'eroe: della libertà conosce ormai solo il riflesso impotente e ridicolo di inutili decisioni⁸⁹⁴.

Il fatto stesso che Beckett prenda la struttura di un gioco ponendola come chiave di composizione dell'azione teatrale, passando appunto per lo stravolgimento della forma e la parodia del dramma, spinge a riflettere anche sul valore fortemente

⁸⁹¹ Theodor W. Adorno, Note per la letteratura, Torino, Einaudi, 2012 (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1969), p. 126.

⁸⁹² Ibidem.

⁸⁹³ Martin Esslin, The Theatre of the Absurd, New York, Vintage Books, 1961.

⁸⁹⁴ Theodor W. Adorno, Note per la letteratura, cit., p. 114.

metateatrale di questa *pièce*. Se la struttura è quella di una partita senza fine, sul palcoscenico essa si trasforma nella coazione a ripetere della commedia teatrale stessa e se i personaggi sono pedine degli scacchi, a ben vedere, essi sono anche, anzitutto, attori. La metateatralità è la seconda linea guida nel solco del percorso che stiamo tracciando. Si sta recitando una commedia partendo dalla fine. La prima battuta di Clov, clown-spalla di Hamm recita:

CLOV (*Sguardo fisso, voce inespressiva*) Finita, è finita, sta per finire, sta forse per finire. (*Pausa*). I chicchi si aggiungono ai chicchi a uno a uno, e un giorno, all'improvviso c'è il mucchio, un piccolo mucchio, l'impossibile mucchio. (*Pausa*).

[...]

HAMM ...Tocca... (sbadigli) ... a me⁸⁹⁵.

Anche volendo riferirsi solo agli indizi testuali l'opera è ricchissima di riferimenti alla natura della recitazione: «Si va avanti», «Servi per darmi la battuta», «Tutte le volte la stessa commedia», «vedo una folla in delirio», «era un "a parte"».

Da Hamm-primattore, ricco proprietario, prevaricatore di una volta, ora cieco e invalido, costretto su una sedia a rotelle, a Clov-spalla da avanspettacolo, servitore schiavizzato legato al padrone da un ambiguo rapporto di sottomissione e gratitudine, fino ai genitori-caratteristi di Hamm, Nell e Nagg, chiusi in due bidoni della spazzatura dove vivono dopo aver perso le gambe in un incidente in *tandem*, tutti recitano la propria parte di una commedia che non può finire, che sono costretti a ripetere sera dopo sera. Una *pièce* per la quale Beckett non chiede tentativi di interpretazione in quanto, proprio grazie al forte grado di metateatralità, è un prodotto che necessita la prova del palcoscenico. Dice l'autore, che ne fu anche regista a Berlino nel 1979:

Dal punto di vista psicologico, morale, non c'è niente da fare nella *pièce*; può esser sperimentata solo interpretandola in scena [...] Si può imparare il testo solo recitando. È impossibile parlarne fuori dal palcoscenico. Il *pathos* è la morte dell'opera⁸⁹⁶.

Lia Lapini, sulla scia di questo suggerimento di Beckett, ebbe ad aggiungere:

Finale di partita è appunto un non-dramma dove «Fra il principio e la fine si trova una lieve distinzione che è quella tra "principio" e "fine"», spiegava sempre Beckett. Punto e basta. Tutto il resto è gioco di presenze fisiche sulla scacchiera della scena, accuratamente calibrate come in un perfetto spartito di parole e silenzi, movimenti e immobilità. Niente ha senso secondo i codici consueti; eppure tutto ha senso, nel perfetto microcosmo della scena, semplicemente per quello che si vede e si sente. Perché, spiegava Beckett: «Bisogna farsi un mondo per conto proprio al fine di soddisfare il proprio bisogno di conoscere, di capire, il proprio bisogno di ordine. Là,

⁸⁹⁵ Samuel Beckett, *Finale di partita*, cit., p. 6.

⁸⁹⁶ Beckett regista di «Finale di partita», diario raccolto da Michel Haerdter durante le prove della rappresentazione allo Schiller Theater di Berlino nel 1979, citato in Beckett directs Beckett. The San Quentin Drama Workshop, programma del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, a cura di C. Pollastrelli, 1984, p. 18 riportato da Lia Lapini, Carlo Cecchi rappresenta Beckett: un incontro teatrale inevitabile, in «Il castello di Elsinore», anno IX, n. 25, 1996.

per me, sta il valore del teatro. Si crea un piccolo mondo con le sue leggi, si porta avanti l'azione come su una scacchiera»⁸⁹⁷.

Proprio il fatto che tutto ha senso nel microcosmo della scena porta Adorno a rintracciare nel dialogo "mossa e contro mossa", che Clov e Hamm animano, il ritaglio del «gioco di domanda e risposta tra il re accecato e il messo del fato»⁸⁹⁸, tuttavia senza poter giungere ad una risoluzione, in quanto le domande retoriche e inconcludenti che i personaggi si scambiano in Beckett si risolvono al fine nel silenzio.

Il valore-limite della commedia beckettiana è il silenzio, che già all'inizio della tragedia moderna, con Shakespeare, era definito come un residuo. Lo specifico *terminus ad quem* di *Finale di partita* è l'*Atto senza parole* che lo segue quasi a mo' d'epilogo. Le parole suonano pretestuose perché l'ammutolimento non è riuscito ancora del tutto, e sono come voci d'accompagnamento del silenzio che esse disturbano⁸⁹⁹.

È cosa nota il valore e la funzione delle pause nella drammaturgia beckettiana, cui estrema deriva sarà proprio *Atto senza parole* (1956), caratterizzato da un apparato estremamente preciso di indicazioni didascaliche ma totalmente privo di parole. In *Finale di partita*, il vano sproloquiare dei personaggi è interpuntato e disturbato, da pause improvvise, da sospensioni del discorso. Il silenzio al quale le pause aprono, allora, acquisisce materialità residuale: è ciò che resta, ciò che è concreto e significativo. I personaggi, ormai ridotti a larve umane, a ogni interruzione del discorso, attraverso ogni pausa all'interno delle battute, concorrono a ingrandire la discarica di silenzio sulla quale poi svolazzano come mosche. Le loro battute nel corso della *pièce* sono ronzii, che disturbano la fine che tarda ad arrivare.

Poste queste premesse di carattere critico interpretativo sul testo di Beckett veniamo alla struttura dell'azione e alla definizione di quella che più che trama può essere definita situazione o antifatto: durante il corso della narrazione infatti la situazione iniziale si evolve impercettibilmente attraverso il dialogo, scontro e dialettica, che intercorre soprattutto tra Hamm e Clov. Le azioni si attorcigliano su loro stesse e l'ultima battuta del testo segna il possibile ritorno all'inizio. Molto probabilmente, in questa coazione a ripetere, tutto ripartirà da capo. In scena, coperto da un lenzuolo, Hamm paralitico e cieco, dorme sulla sua sedia a rotelle al centro della stanza-bunker, rifugio *post*-atomico, che costituisce la sua abitazione. Clov, servo, forse figlio adottivo di Hamm, lo scopre tirando via il lenzuolo e lo sveglia. Fuori il nulla.

Tra servo e padrone è in corso l'ultima partita, mentre tutte le altre, individuali e collettive, globali e locali, politiche, familiari, ideali, materiali sono state giocate, perdute, esaurite. Nel bunker dove si svolge *Finale di partita* di Samuel Beckett i so-

⁸⁹⁷ Lia Lapini, Carlo Cecchi rappresenta Beckett: un incontro teatrale inevitabile, cit., all'interno del suo discorso la Lapini riporta dichiarazioni di Beckett tratte da Beckett regista di «Finale di partita», cit.

⁸⁹⁸ Theodor W. Adorno, Note per la letteratura, cit., p. 115.

⁸⁹⁹ Ibidem.

pravvissuti contemplano la realtà esterna, ridotta ad un ammasso di macerie. Hamm, il padrone, è vecchio, paralizzato e cieco, Clov, il servo, lo pulisce, lo nutre, obbedisce ai suoi ordini impartiti a colpi di fischiello. In due bidoni della spazzatura Hamm conserva i genitori, li affama, vorrebbe non udire quelle voci gracchianti⁹⁰⁰.

Eppure, prigionieri di questa continua ripetizione, quasi bloccati in un inferno sartiano, i personaggi devono sopportarsi a vicenda. Azione ripetuta è quella di Clov che minaccia e tenta di andare via, per poi essere sempre trattenuto da una battuta di Hamm o da un'esigenza che ne impedisce la fuga: dalla sua propria mancanza di volontà molto probabilmente. Fuori il nulla: Clov non avrebbe un luogo in cui fuggire, Hamm non può gettare il contenuto dei bidoni in nessuna discarica, perché ultima discarica dell'umanità è proprio quella stanza.

Un tempo non più consequenziale scandisce la vita di questi relitti: un tempo medico tra il sonno e la veglia, lo stimolante e il calmante. Azioni banali riempiono il tempo effettivo della recita: controllare la situazione fuori dalla finestra, costruire un cane di pezza, raccontare un romanzo in perenne stesura, pianificare la fuga, sfamare i genitori che intanto continuano a raccontare le stese barzellette, fare giri in sedia a rotelle. Un giro su ste stessi per tornare al centro, al punto di partenza: nel finale Clov annuncia la sua uscita di scena, ma uscirà davvero? Hamm si pone il fazzoletto sul capo: ma la storia comincerà da capo?

L'allestimento di *Finale di partita* si pone nel percorso artistico di Carlo Cecchi come momento significativo di conclusione e rottura delle condizioni che avevano permesso la vita dell'esperienza Niccolini. La messinscena beckettiana, può essere collocata sotto l'etichetta di "sold out" (tutto esaurito), definizione utilizzata in questo capitolo per marcare la contrapposizione con *Gl'Ingannati - La dodicesima notte* che si poneva sotto la sigla di "laboratorio".

La *pièce* debutta ufficialmente proprio a Firenze l'8 febbraio 1995, tuttavia, a seguito del fortunatissimo allestimento, premiato nel corso della stagione da due premi Ubu, alla regia e allo spettacolo, il progetto della gestione di questo teatro vedrà la sua definitiva fine e lo spazio verrà chiuso. Motivazioni di carattere economico sono alla base dell'abbandono del teatro. Cecchi, in alcune dichiarazioni rilasciate si dice stanco e disgustato dalle circostanze negative che non gli permettono di strutturare quel "teatro stabile e di repertorio" al quale per anni aveva aspirato e che aveva creduto di intravedere al Niccolini, sede nella quale avrebbe voluto fondare anche una scuola per attori, in modo da portare avanti un percorso di formazione pratico in dialogo costante con un pubblico, un repertorio, una città.

Le motivazioni alla base della scelta del capolavoro beckettiano sono quindi di carattere organizzativo e tecnico, dettate dalle circostanze, ma in un certo senso anche estetiche e trovano nelle caratteristiche e nel significato del testo la loro ragione d'essere.

⁹⁰⁰ Ubaldo Soddu, *Cecchi doma l'assurdo Beckett*, in «Il Messaggero», Roma, 2 marzo 1995.

Finale di partita io l'ho scelto perché il Teatro Niccolini era in gravissima crisi economica, io non volevo fare più spettacoli, il mio socio ha detto: «Bisogna, altrimenti è la catastrofe» – ho detto – «Vabbè! Non ci abbiamo soldi, bisogna trovare un testo con pochi attori». Poi, data la mia ripugnanza, ormai, per questi teatri, le tende, i sipari, le *tournées*... mi son detto: «un testo con pochi attori e per di più dove il regista, il primattore, ha questa ripugnanza verso ciò che l'aspetta...». L'unico testo possibile era *Finale di partita*! E perciò ho scelto *Finale di partita*⁹⁰¹.

Ciò che il regista intende quando parla di «ripugnanza per i teatri, le tende e le *tournées*» è un'insofferenza legata al discorso su una situazione di stabilità necessaria ad un serio lavoro teatrale (formazione e produzione) che nella sua visione utopistica non prevede neppure la “distrazione” legata all'obbligo di fare delle *tournées*. La situazione reale in cui si trova ad operare lo mette però, chiaramente, davanti ad altre necessità, per cui, spinto anche dall'insistenza del co-direttore Roberto Toni, opta per il *Finale* beckettiano. *Finale di partita* ribadisce in fondo il concetto appena espresso da Cecchi attraverso l'autoironia metateatrale di cui è ricco: la stessa insofferenza del regista verso le ripetizioni, la stessa noia la si ritrova in maniera pressoché identica in una battuta ripetuta più volte dai personaggi ed evidenziata dalla Lapini:

E ancora: «Perché questa commedia tutti i santi giorni?», come si era già domandata la progenitrice Nell emergendo dal suo bidone. Non c'è che una risposta: «È la *routine*». E siamo sicuri che parla qui della routine teatrale, quella della successione alienante delle repliche, ogni sera dello stesso spettacolo, secondo la legge inflessibile dell'accumulo dei *bordero*⁹⁰².

Cecchi si butta in questo nuovo progetto artistico, tuttavia, architetta un modo per uscire dalla *routine* quando a inizio estate del 1994 comincia un lungo lavoro di lettura e studio testuale; Valerio Binasco, interprete di Clov, racconta dell'impegnativo lavoro portato avanti dal regista al fine di produrre una traduzione quanto più vicina alle esigenze degli attori⁹⁰³. In contrapposizione però al lungo periodo di studio sul testo l'allestimento vero e proprio dello spettacolo sarà approntato in diciassette giorni di prove, per poi proseguire il lavoro di affinamento e costruzione, come da prassi dell'attore-regista fiorentino, nel corso delle successive recite. Ed ecco la strategia: tenere quanto più possibile a distanza lo spettro della “routinaria ripetizione”.

È sempre Binasco a parlare di una piccola *tournée* di rodaggio (prima assoluta a Longiano, Emilia Romagna) che rese possibile la verifica scenica di un'operazione tanto complessa ultimata in un lasso di tempo così breve⁹⁰⁴. Un clamoroso successo premiò l'allestimento, riproposto per oltre quattrocento sere; lo spettacolo è tutt'ora fruibile nella versione video curata da Mario Martone per «Pal-

⁹⁰¹ Carlo Cecchi in Piero Ferrero, *Carlo Cecchi intervistato da Piero Ferrero*, per la rassegna “Appuntamenti al caffè”, Torino, 26 febbraio 1997 (registrazione audio).

⁹⁰² Lia Lapini, *Carlo Cecchi rappresenta Beckett: un incontro teatrale inevitabile*, cit.

⁹⁰³ Cfr Valerio Binasco, *Il mio vento*, cit., pp. 490-508.

⁹⁰⁴ *Ibidem*.

coscenico», programma di Raidue dedicato al teatro. A questa video-registrazione faremo riferimento, con le giuste precauzioni, per il racconto e l'analisi dello spettacolo.

Carlo Cecchi porta in scena il suo primo Beckett, *Finale di partita*, e l'impressione immediata è quella di un incontro predestinato. [...] Un'etica-estetica teatrale questa di Cecchi, che si sposa bene, per una sorta di affinità elettiva tra teatranti, con le idee di Beckett, l'autore che ha sempre praticato e ammesso di praticare il teatro non come spazio di verità enunciate, di esplicite univoche metafore sul mondo, ma come esercizio formale condizionato allo spazio/tempo del linguaggio scenico, tale da mettere in movimento essenzialmente forze e tensioni psico-emotive anche nello spettatore⁹⁰⁵.

Anche per Cecchi dunque il teatro è prima di tutto un esercizio formale, attività pratica, autentica, che si esprime attraverso i mezzi della scena, si struttura su e crea rapporti: tra attore e personaggio, tra attore-personaggio con l'altro attore-personaggio, tra la scena e il pubblico (secondo una formula più volte ripetuta). *Finale di partita*, con la sua struttura geometrica, ma non chiusa, determina la possibilità di una "intelligente" lettura metateatrale.

Cecchi ha accentuato, nella sua messinscena, anche i risvolti ironici e tutte le allusioni legate al «teatro nel teatro». Con un risvolto intelligente: qui il «teatro nel teatro» non è più gioco scintillante e ambiguo dove si cerca di districare la finzione dalla realtà (Pirandello) ma è un'amarissima parodia. [...] La storia che Hamm cerca di raccontare, per superare il tedio infinito d'un ambito dove non succede nulla e un po' per crudeltà, non finisce mai⁹⁰⁶.

Dunque la metateatralità, in fin dei conti nulla di particolarmente innovativo per gli anni Novanta, in questo spettacolo non è tanto, o non solo, chiave di interpretazione registica da applicare al testo ma è infra-scenica, ovvero pare nascere in scena come gioco per i personaggi che hanno necessità di ingannare il tempo; è un gioco: tale operazione ben si presta alle sperimentazioni di Cecchi. Così Attisani parlando della metateatralità:

In mano a Cecchi questa idea all'apparenza banale diventa il punto d'appoggio per una lettura inedita del testo, con un intervento di regia e di attore al tempo stesso. Il gioco evidenziato da Cecchi e dai suoi colleghi si rivela una mossa scaltra quanto semplice e aderente al testo, ottenendo, in prima battuta, che la messinscena parli di teatro, pur mantenendo una sorta di cinica freddezza che impedisce qualunque indulgenza sentimentale o ideologica per i personaggi e le loro frequenti battute sull'orrore del mondo⁹⁰⁷.

Ancora una volta, poi, con questa messinscena, la drammaturgia europea si incontra nel Granteatro con la tradizione popolare del teatro italiano, causando un

⁹⁰⁵ Lia Lapini, *Carlo Cecchi rappresenta Beckett: un incontro teatrale inevitabile*, cit.

⁹⁰⁶ Paolo Lingua, *In «Finale di partita» allusioni e tanta ironia*, in «La Stampa», Genova, 22 marzo 1995.

⁹⁰⁷ Antonio Attisani, *Beckett ritrovato*, in «Prima fila», marzo 1995.

cortocircuito fatto di crepe e fessure che si fanno spazio vergine di improvvisazione. Il risultato è uno *Finale di partita* demitizzato, inedito, mobile, mai fissato, suscettibile di costanti modifiche; uno spettacolo “umorale”⁹⁰⁸ direttamente dipendente dallo stato d’animo dell’attore-artista, Hamm/Cecchi, orchestratore dell’allestimento.

È per questa caratteristica non comune di costante metamorfosi e di grande verità scenica che la video-registrazione di Martone, di cui si dirà approfonditamente, deve essere considerata come il punto di vista mediato e parziale di una ben determinata recita del *Finale* di Cecchi; verranno per questo sottolineate nel corso dell’analisi tutte quelle differenze rintracciate tra la visione del video e lo studio della rassegna stampa sullo spettacolo dal vivo.

Carlo Cecchi interpreta nello spettacolo il ruolo del protagonista Hamm; Hamm/Cecchi è in senso diegetico ed extradiegetico il burattinaio del racconto e dello spettacolo. Sceglie come sua spalla Valerio Binasco, al quale è affidato il ruolo di Clov. Completano il *cast*, nei panni dei due vecchi genitori nei bidoni, i giovani Arturo Cirillo, il padre Nagg, e Daniela Piperno, la madre Nell. Scenografa e costumista è Titina Maselli, pittrice eclettica da sempre collaboratrice della compagnia.

Il regista sembra rispondere fedelmente, a livello di struttura dell’azione e dello spazio scenico, alle rigide didascalie dell’autore: è a livello linguistico e all’interno di intercapedini create ad arte che trova spazio una certa dose di improvvisazione, la quale si rivela, come appena anticipato, l’originale chiave interpretativa di Cecchi: metateatralizzazione e vivacizzazione. Sul piano spaziale scenografico la Maselli idea una scena unica, «una stanza approssimativa come una sinopia *in progress*»⁹⁰⁹, che, pur rispettando a livello immediato l’indicazione di Beckett, trova modo di esprimersi in senso autonomo. La didascalia con cui si apre il testo indica:

*(Interno senza mobili. Luce grigiastra. Alle pareti di destra e di sinistra, verso il fondo, due finestrelle molto alte da terra, con le tende tirate. In primo piano a destra una porta, un quadro appeso con la faccia contro il muro. In primo piano a sinistra, ricoperti da un vecchio lenzuolo, due bidoni per la spazzatura, uno accanto all’altro. Al centro coperto da un vecchio lenzuolo, seduto su una sedia a rotelle, Hamm)*⁹¹⁰.

Come i bidoni anche la sedia a rotelle su cui è costretto il protagonista, e quest’ultimo immobilizzato, fa parte della scena, è nella sua rigida plasticità un arredo scenico. La Maselli non modifica le indicazioni di base dell’autore: ciò che differenzia la firma della pittrice è il cromatismo che la stanza assume e la qualità delle luci (vivacizzazione, si diceva).

Inoltre si riscontra la presenza di un’intercapedine, creata dal rimpicciolimento dello spazio scenico, che intercorre, come zona oscura, tra il perimetro del palcoscenico e la parapettata che delinea invece lo spazio d’azione, il bunker-stanza di Hamm. Le tre pareti molto alte, che danno alla stanza un senso claustrofobico,

⁹⁰⁸ Cfr. Daniela Piperno, *L’attore “sfastidiato”*, cit.

⁹⁰⁹ Gabriele Rizza, *Cecchi, partita chiusa*, in «Il Tirreno», Firenze, 21 febbraio 1995.

⁹¹⁰ Samuel Beckett, *Finale di Partita*, Torino, Einaudi, 1961, p. 5.

sono imbrattate da ampie pennellate di pittura verdastra, «brutali fregacci sul muro»⁹¹¹, sotto di esse si intravedono le rovine di un'architettura neoclassica, archi su cui si adagiano nudi di donna, colonne e capitelli, «resti di un glorioso passato neoclassico»⁹¹². Passato glorioso che potrebbe rimandare al mondo ormai distrutto della realtà scenica dei personaggi-reietti di un'epoca allo sfascio, ma anche allo sfascio del sistema teatrale: l'architettura neoclassica celata sotto le pennellate della Maselli ricorda il *dècor* della sala Niccolini, unico rimando metaforico-metonimico di una scenografia per il resto concreta nell'assurdità del luogo che rappresenta.

Il verde-azzurro delle pareti, la qualità delle luci, fredde e fisse, e il colore sgargiante, per esempio, della giacca rossa di Clov/Binasco, rompono la cupezza immaginata da Beckett e insinuano quell'elemento caldo-meridionale che proprio partendo da quella giacca dà alla *pièce* irlandese un senso farsesco. Commenta Lorenzo Mucci:

Siamo evidentemente lontani dalla tonalità grigia prescritta da Beckett e che è stata la cifra caratteristica di numerose messinscene storiche di *Finale di partita*. I colori delle scenografie e dei costumi sono variegati e sufficientemente vivaci, col risultato di accentuare, seppur con morbidezza i contrasti. Si va infatti dalla giacca rossa di Clov al cappotto grigio sbiadito di Hamm, e dal verde-azzurro delle pareti di fondo al giallo della sedia a rotelle⁹¹³.

Gli oggetti di scena, quelli prescritti dal testo, il cane di pezza nero, il ram-pino, il cannocchiale e la scaletta argentati, il fischietto, il biscotto, sono di comune utilizzo e sottolineano «il linguaggio d'uso e delle piccole cose, degli oggetti-giocattolo della quotidianità»⁹¹⁴ caro alla drammaturgia beckettiana. La scelta della giacchetta rossa per il personaggio di Clov è un importante esempio di stretta collaborazione tra scenografo, regista e attori: la giacca, con il rosso acceso che ostenta, è l'elemento più evidente di cambiamento di tonalità nella tradizione spettacolare di questo testo, ma ci interessa anche per altri due motivi: uno relativo alla nota farsesca e napoletana che il personaggio assume attraverso questo costume; l'altro è relativo all'interpretazione dell'attore, che, proprio dalle indicazioni di questa costumi-sta d'eccezione, trova ispirazione per la costruzione del suo personaggio. Binasco, raccontando del periodo di allestimento, si sofferma su un episodio avvenuto durante le ultime prove di Longiano :

Poi arrivammo a Longiano e cominciammo a provare; le prove andarono malissimo, ma venni salvato in *corner*, pochi giorni prima del debutto, da Titina Maselli che mi disse: «Ti dispiace se ti rapo a zero e poi ti metto del trucco rosso in faccia? Lo metteresti questo giacchino?» In due o tre ore modificò completamente l'immagine che

⁹¹¹ Guido Almansi, *La difficoltà di essere antipatico*, in «Panorama», 3 marzo 1995.

⁹¹² Lia Lapini, *Carlo Cecchi rappresenta Beckett: un incontro teatrale inevitabile*, cit.

⁹¹³ Lorenzo Mucci, *Tradurre e agire in scena: l'esempio di Carlo Cecchi*, in Mario Brandolin, Felice Angela, a cura di, *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro*, atti del convegno: Udine 8 - 9 aprile 1999, Udine, Teatro Club, 2000, pp.71-72.

⁹¹⁴ Ivi, p. 75.

avevo, la faccia che avevo, il corpo che avevo e la cosa – *boom!* – di colpo uscì fuori⁹¹⁵.

Per quanto riguarda l'intercapedine tra lo spazio scenico e le quinte si segnala che si tratta di una zona sfruttata da Martone nella versione video come luogo di rappresentazione del fuori scena, atto a sottolineare maggiormente il risvolto metateatrale della *pièce*.

La zona esterna del perimetro del bunker è immersa nel silenzio e nell'oscurità, e ciò ha il duplice effetto di rendere maggiormente percepibile l'estraneità e opacità del mondo esterno e di relativizzare la tragica commedia che si consuma tra Hamm e Clov⁹¹⁶.

Si può allora concludere che, oltre e al fianco della funzione di evidenziazione del carattere metateatrale dell'opera, l'intercapedine buia della Maselli ha anche quella di incorniciare la scena, quindi lo spettacolo, in modo da ottenere, nell'incorniciamento e nella relativizzazione, l'universalità della situazione teatrale.

L'ambientazione di Titina Maselli si limita a prevedere un palcoscenico rinchiuso tra tre pareti con cartoni di scene neoclassiche; ma ne traspare appena qualche traccia dalle cancellature a colpi di pennello o di gettate coloristiche, verdi come il pavimento e volutamente riprese dal repertorio teatrale della pittrice. A questo punto non possiamo più chiederci dove siamo: lupalissianamente in un teatro cioè dappertutto⁹¹⁷.

Per quanto riguarda il testo messo in scena dall'attore-regista bisognerà impostare un discorso che tenga conto anche dell'interpretazione attoriale e delle variazioni che il materiale testuale ha subito nel corso della lunga vita dello spettacolo. Si è fatto riferimento, seguendo la testimonianza di Valerio Binasco, ad un lungo periodo dedicato alla lettura e all'adattamento drammaturgico di *Finale di partita*, lavoro che comincia durante l'estate del 1994, in una situazione di concentrazione favorita dalla tranquilla casa di Campagnano Romano del regista.

Lo spettacolo debutterà nel febbraio dell'anno successivo, i mesi che intercorrono tra lo studio testuale e il debutto non sono però dedicati soltanto a questa *pièce*. Durante la stessa estate, per esempio, Cecchi e Binasco sono impegnati con le prove di *Nunzio* dei siciliani Spiro Scimone e Francesco Sframeli; Cecchi è inoltre per periodi piuttosto lunghi fuori Roma per le riprese di due film⁹¹⁸ rispettivamente di Bernardo Bertolucci e Pupi Avati che usciranno proprio nel 1995. La gestazione

⁹¹⁵ Valerio Binasco, *Il mio vento*, cit., pp. 490-508.

⁹¹⁶ Lorenzo Mucci, *Tradurre e agire in scena: l'esempio di Carlo Cecchi*, cit., p. 70.

⁹¹⁷ Franco Quadri, *Cecchi trova Beckett*, in «la Repubblica», Firenze, 14 febbraio 1995

⁹¹⁸ Si tratta di: *L'Arcano incantatore*, Pupi Avati, 1995 e *Io ballo da sola*, Bernardo Bertolucci, 1995, sempre dello stesso anno è anche *L'Ussaro sul tetto*, J. P. Rappeneau, 1995, cui Cecchi prende parte.

dello spettacolo è dunque dilatata nel tempo ma il tempo effettivo di prova risulterà relativamente breve.

La consueta abitudine dell'attore-regista è quella di procedere ad una traduzione o revisione autonoma con riferimento costante al testo in lingua originale, fatta eccezione per traduzioni "d'arte" come quelle di Cesare Garboli o di Patrizia Cavalli; in questo caso però, pur non dichiarandolo, si avverte la forte presenza della traduzione enaudiana di Carlo Fruttero. Sottolinea il precipuo riferimento Savioli che, in relazione ai sottaciuti riferimenti di Cecchi al gioco degli scacchi, scrive: «così anche nella traduzione enaudiana di Carlo Fruttero che, Cecchi, senza nominarla, sostanzialmente utilizza»⁹¹⁹.

Non essendo stato pubblicato un copione di questo spettacolo proprio la traduzione di Fruttero⁹²⁰ farà da griglia al discorso sulle modifiche, sui tagli e sulle varianti attuate dal regista sulla rigida partitura di Beckett. Come notato da Aggeo Savioli una prima evidente variazione riguarda lo slittamento del piano metaforico relativo alla partita a scacchi, di cui si sta giocando il finale, verso il gioco scenico, la recita che in teatro si sta recitando. Entrambi i riferimenti coesistono nel testo beckettiano, tuttavia Cecchi sceglie come chiave interpretativa del suo *Finale*, la meta-teatralità. Elimina quindi quasi totalmente i riferimenti agli scacchi, alle mosse, ai turni, e si concentra sul secondo piano metaforico del dramma. Dice Savioli:

Sottaciuti sono in riferimenti al Gioco, presenti nelle varie versioni del lavoro, sin dal titolo. E quindi la ricorrente battuta di Hamm «A me la mossa», evocatrice di scacchiere e tavoli verdi, diventa un «Tocca a me» che richiama il qui e ora dell'azione scenica⁹²¹.

Le scelte di Cecchi in ambito di rielaborazione testuale risultano tutte funzionali al disegno scenico complessivo o alla caratteristica che, per esempio, di un personaggio il regista vuole evidenziare⁹²². Nel caso di Hamm ci si muove verso una sorta di addolcimento e di smussamento degli spigoli aspri e appuntiti del despota, scelta controtendenza ma efficace, colta da qualche critico. Almansi, ad esempio, punta provocatoriamente il dito sull'eccessiva bonomia/simpatia nella quale l'attore-autore pare immergere il protagonista beckettiano:

L'unico problema dello spettacolo è la strepitosa, quasi intollerabile «simpatia umana» di Cecchi. Hamm il vecchio cieco, richiede un interprete che è Edipo, Lear, Amleto, come scrive un critico; e questo Cecchi lo fa egregiamente. Ma Hamm che è anche un mostruoso grumo di egotismo, un forte egoismo (Freud) che relaziona il tutto alla sua persona; ed è anche odioso. Questo Cecchi riesci ad esserlo a fatica.

⁹¹⁹ Aggeo Savioli, *Il travolgente "Finale" di Carlo Cecchi*, in «L'Unità», Roma, 2 marzo 1995.

⁹²⁰ Samuel Beckett, *Finale di Partita*, traduzione di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1961.

⁹²¹ Aggeo Savioli, *Il travolgente "Finale" di Carlo Cecchi*, cit.

⁹²² Il taglio che Cecchi sceglie di dare al personaggio di Hamm e in generale la sua lettura di Beckett risulta premonitrice e allineata a pubblicazioni posteriori, per esempio, Annamaria Cascetta, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2000.

[...] Cecchi dovrebbe frequentare una scuola di antipatia esistenziale e comportamentale⁹²³.

Hamm/Cecchi, a prescindere dalla soluzione scenico-linguistica che spolvera con cadenza partenopea la dizione dell'attore, struttura il suo personaggio in senso effettivamente meno dispotico, meno antipatico, meno crudele. Il suo Hamm è anche meno succube della propria condizione di infermo. Tutte queste affermazioni possono essere già verificate attraverso l'analisi di tutta una serie di tagli testuali che, da soli, tendono a delineare la fisionomia nuova di testo e personaggi.

Nella prima parte dell'atto unico risulta notevolmente scorciata l'ansia di Hamm nei confronti delle medicine di cui è dipendente: «risulta eliminata la richiesta insistente e ansiosa che Hamm fa a Clov se sia giunto il momento del suo calmante»⁹²⁴; allo stesso modo Hamm/Cecchi taglia il discorso relativo ad una preoccupazione sulla propria salute legata al cattivo funzionamento di una 'venetta', di un'arteria cerebrale, probabilmente causa della sua frequente perdita di memoria: spiegazione fisiologica alla continua inconcludenza del discorso beckettiano. La battuta tagliata fa parte di un monologo di Hamm:

HAMM. Dov'ero rimasto? (*Pausa. Spento*) S'è rotto il filo, siamo rotti noi. (*Pausa*) Tra poco si rompe tutto (*Pausa*) Non ci sarà più voce (*Pausa*) Una goccia d'acqua nella testa, dall'età della fontanella (*Ilarità soffocata di Nagg*). Picchia sempre nello stesso punto. (*Pausa*) Forse si tratta di una venetta (*Pausa*) Di una piccola arteria⁹²⁵.

Altri tagli incidono sul personaggio correggendone il tiro caratteriale, per esempio l'eliminazione della domanda di Clov, «Allora? Più tranquillo?», dopo il resoconto di ciò che ha visto dalla finestra. «Ciò» – dice Mucci – «presupporrebbe un'inquietudine che l'Hamm di Cecchi in qualche misura prova ma da cui non viene sopraffatto»⁹²⁶. Inoltre risulta meno conflittuale il rapporto con i genitori, o, forse, un po' meno aggressivo l'atteggiamento scostante con il quale Hamm si rivolge loro. Anche in questo caso il taglio di quelle parti di battute che dichiarano l'insofferenza di Hamm verso i due vecchi genitori concorre a dare meno asprezza al profilo generale del personaggio.

Sono tagliate le battute di Hamm al loro indirizzo: «Ma di che cosa trovano modo di parlare, di che cosa c'è ancora modo di parlare?», e quella che commenta, con Clov, l'indole di Nell «Non è mai stata una donna energica»⁹²⁷.

⁹²³ Guido Almansi, per esempio, dice che ad Hamm non è perdonata la simpatia, *La difficoltà di essere antipatico*, cit.

⁹²⁴ Lorenzo Mucci, *Tradurre e agire in scena: l'esempio di Carlo Cecchi*, cit., p. 68.

⁹²⁵ Samuel Beckett, *Finale di Partita*, traduzione di Carlo Fruttero, cit., p. 30. L'indicazione del taglio è riportata da Lorenzo Mucci, *Tradurre e agire in scena: l'esempio di Carlo Cecchi*, cit., p. 69 che specifica, in nota, anche la battuta con la quale Cecchi la sostituisce: «Siamo alla fine, siamo quasi alla fine. Non si parlerà mai più. Dunque, la mia storia...».

⁹²⁶ Lorenzo Mucci, *Tradurre e agire in scena: l'esempio di Carlo Cecchi*, cit., p. 68.

⁹²⁷ *Ibidem*.

Questi alcuni tagli che fungono come esempio di modalità di riconversione del testo sulla base di una struttura interpretativa precisa ma in perenne metamorfosi; in generale, come dice la nota di regia con la quale lo Stabile di Firenze presenta la sua ultima fatica, merito della lettura di Cecchi è di salvare il testo dai beckettismi e di avvicinarlo alla sensibilità di oggi attraverso i mezzi comunicativi della scena:

L'intervento più efficace riguarda il dialogo beckettiano che si libera dei consueti tratti intellettualistici per riappropriarsi della naturale efficacia simbolica, mostrando di essere in grado di tradursi in tante immagini, oppure nella ripetizione di storie già dette. Tratto fuori dagli schemi di una finta trasgressione la commedia ritrova non solo un significato diretto e immediato, ma anche una sorprendente forza umoristica⁹²⁸.

Con in mente l'obiettivo ben determinato di parlare di teatro e di fare risaltare gli elementi più comici del tragi-comico atto di Beckett, Cecchi, per salvaguardare la realtà scenica da intellettualismi o da una finta trasgressione, trasgredisce davvero. La trasgressione principale, e forse più innovativa, per colpire il mostro sacro delle drammaturgia Novecentesca, è quella di ricalibrare attraverso il tono recitativo, la scrittura beckettiana nei toni e nelle cadenze del parlato partenopeo, senza che il testo, sia chiaro, venga tradotto in napoletano (solo Nagg/Cirillo fa uso di espressioni in dialetto).

L'algaia prosa beckettiana si apre così alla farsa, la farsa permette di sottolineare gli spunti comici di cui la *pièce* è piena, coniugando «il feroce sarcasmo e *humor* nero beckettiano, di matrice irlandese e gaelica, nei modi ironici e tendenziosi della comicità napoletana»⁹²⁹. Se nel caso di Beckett parliamo infatti di *humor*, perlopiù nero, con potenzialità sarcastiche e meno tette, nel caso di Cecchi si parlerà ancora di risultato estremamente comico ottenuto attraverso l'applicazione del registro farsesco. Quel sarcasmo, quella sottolineatura del risvolto comico, come si evince dal successo di pubblico della "riattivazione cecchiana", non attendeva che di essere calibrato allo specifico comico della cultura di ricezione, e, nel caso italiano, la meridionalizzazione in chiave popolare di quella comicità appare la soluzione vincente. Essa trasferisce l'*humor* nero della cultura nordica nei modi di una cultura molto più colorata ma spaventosamente ricca di riferimenti macabri e inquietanti.

Ed eccoci nelle scatole cinesi di storie che immettono nello sciocchezzaio di altre storie, cioè a un rendiconto della nostra cultura che non rinuncia a mostrarsi funeraria. Proprio qui, in *Finale di partita*, Beckett infila del resto una delle sue formule-chiave: «non c'è niente di più comico dell'infelicità», e non a caso il rimbalzare delle repliche va a specchiarsi nell'elementarità esilarante del vecchio teatro napoletano⁹³⁰.

⁹²⁸ *Finale di partita*, di S. Beckett, nota di regia e scheda tecnica, Firenze, Teatro Stabile di Firenze, 1995-96.

⁹²⁹ Lorenzo Mucci, *Tradurre e agire in scena: l'esempio di Carlo Cecchi*, cit., p. 68.

⁹³⁰ Franco Quadri, *Cecchi trova Beckett*, cit.

Viene recuperata quella capacità di ridere anche sul barato del disastro. Nella situazione in cui i personaggi si trovano a vivere prendersi sul serio sarebbe impossibile. È forse proprio il risvolto umoristico-grottesco, la richiesta di Beckett di rintracciare il comico nell'infelicità, a costituire la fortuna del suo testo, che in caso contrario sarebbe stato riassorbito dall'esistenzialismo o sarebbe sprofondato in un nichilismo senza possibilità di sorriso. «Ridere della farsa della vita anche in *articolo mortis*»⁹³¹, per questo i personaggi di *Finale di partita* continuano a raccontarsi trite barzellette o indugiano sul luogo comune. Il loro potenziale ironico è colto e sfruttato da Cecchi, che traduce lo *humor* nero beckettiano per mezzo dell'ironia ambigua della farsa tragica, all'Eduardo. La sua è un'ironia volta a desacralizzare il testo, già di per sé stesso una parodia.

Secondo Marina Mizzau, autrice di un interessante saggio dedicato al concetto di ironia, «l'ironia è mentire nel modo più complicato, è mentire ridendo»⁹³². Non è difficile leggere questa definizione anche dal nostro punto di vista; l'ironia infatti appare subito una categoria teatrale per eccellenza, prossima com'è all'orizzonte dell'ambiguità e del mascheramento dell'intenzione. Essa fa inoltre parte del discorso sul teatro in quanto prossimi alla recitazione sono i meccanismi attraverso cui si esprime: non estranea alla critica letteraria, l'ironia è appannaggio della paralinguistica e veicola naturalmente, nel suo basarsi su contraddizioni in atto, distanziamento e straniamento. Dice Freud, riferendosi alla comunicazione interpersonale:

L'essenza dell'ironia consiste nell'affermare il contrario di ciò che intendiamo comunicare all'altro, al quale però risparmiamo di doverci contraddire facendogli capire, con l'inflessione della voce, i gesti [...] che noi stessi intendiamo affermare il contrario di ciò che diciamo. L'ironia può essere impiegata solo quando il nostro interlocutore è preparato a udire il contrario, in modo che non manchi in lui l'inclinazione a contraddire. Data questa determinazione, l'ironia è particolarmente esposta a non essere capita. A chi l'impiega essa offre il vantaggio di far aggirare facilmente le difficoltà delle espressioni dirette, per esempio nell'invettiva; nell'ascoltatore, genera piacere comico, probabilmente proprio perché lo spinge a un dispendio contraddittorio, che viene immediatamente riconosciuto superfluo⁹³³.

L'estensione della citazione freudiana sarà giustificata dalla sua ricaduta sul teatrale; Freud parla di inflessione della voce, gesti, rapporto e intesa con l'interlocutore, effetto comico sull'ascoltatore, dispendio superfluo di energia, meccanismi che diversamente declinati sono propri dell'attore e della rappresentazione.

L'ironia sembra essere considerata in questi termini anche dall'attore-regista Carlo Cecchi. Nell'ambiguità del tragi-comico e del farsesco napoletano, che si esprimono attraverso un codice gestuale in ossimorico contrasto (ironia) tra parola e

⁹³¹ Ugo Ronfani, *Per Beckett l'allegria triste di Cecchi*, in «Il Giorno», Milano, 2 aprile 1995.

⁹³² Marina Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 7.

⁹³³ Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, V, trad. it., Torino, Boringhieri, 1975 (Lipsia e Vienna, 1905), p. 155-156.

situazione, dunque, il regista trova il modo di risolvere le contraddizioni esistenti tra testo e personaggi, situazione rappresentata e temperatura della scena.

Viene fatto di definire la situazione assurda e paradossale e così, fuori dalle etichette, essa è. Non è un caso, come si vedrà a proposito dell'analisi dell'interpretazione attoriale, che per Hamm/Cecchi si sia parlato di «travestimento pulcinellesco»⁹³⁴: maschera, quella di Pulcinella, sorridente e infernale, ferina e ambivalente. Allo stesso modo per Clov/Binasco in giacchetta rossa si è fatto riferimento ad uno «Sciosciammocca triste»⁹³⁵. Citando queste maschere, la prima così antropologicamente legata alla cultura meridionale, l'altra frutto del lavoro di meridionalizzazione operato da Scarpetta⁹³⁶ sul profilo del borghese d'oltralpe, si ribadisce ancora lo slittamento attuato dal regista sull'opera di Beckett; eppure un tanto deciso cambio di paesaggio pare non costituire una forzatura al testo.

Le battute si sviliscono, scivolano nel napoletano e nel gioco di parole («senza Hamm niente home»). E il bello di tutto ciò, anzi la sua grandezza, sta nel fatto che mai, neppure in un momento si tradisce Beckett. Si opera un'oscillazione, questo sì. La solitudine oggettiva di *Finale di partita*, quel vivere all'interno di un deserto, si trasforma nella solitudine di cui è pervaso il cuore di Hamm. Per cui il quadro che lo spettatore vede comporsi è di un disperatissimo, meraviglioso divertimento, al quale non sono estranei gli schemi della farsa napoletana⁹³⁷.

All'interno di questo impegnato *divertissement*, l'ultima denuncia testuale che si propone è relativa proprio ai giochi di parole, come quello appena citato, presenti nel testo e valorizzati dal tono farsesco o inseriti *ex novo* dalla regia di Cecchi. Battute spesso "a soggetto" che costituiscono il *coté* mobile dello spettacolo, le molle di un meccanismo che creano movimento pur all'interno di una drammaturgia serrata: le improvvisazioni.

In merito a quest'ultimo aspetto Mucci parla di «linguaggio condiviso», definizione che evoca con efficacia la modalità operativa dalla quale deriva il quoziente di verità di questo spettacolo; il linguaggio condiviso stimola e regola, attraverso l'attivazione di un canale attraverso cui l'attore possa soppesare il *feedback* dello spettatore, un rapporto tra scena e sala, tra interpreti e pubblico e si attiva attraverso le battute a soggetto, le battute metateatrali, l'orchestrazione di tempi e ritmi. In questo caso faremo riferimento alla funzione delle battute a soggetto e metateatrali, quelle utilizzate da Cecchi per creare un ponte con il pubblico «gratificato e spiazzato dalla satira dell'attore nei confronti del proprio come dell'altrui fare teatro»⁹³⁸.

⁹³⁴ Lia Lapini, *Carlo Cecchi rappresenta Beckett: un incontro teatrale inevitabile*, cit.

⁹³⁵ *Ibidem*.

⁹³⁶ Per un approfondimento sulle innovazioni scarpettiane si rimanda a Anna Barsotti, *Scarpetta in Viviani: la tradizione nel moderno*, in «Il Castello di Elsinore», anno V, n. 15, 1992, pp. 85-105.

⁹³⁷ Osvaldo Guerrieri, *Ecco Beckett, cioè Carlo Cecchi*, in «La Stampa», Torino, 4 febbraio 1996.

⁹³⁸ Lorenzo Mucci, *Tradurre e agire in scena: l'esempio di Carlo Cecchi*, cit., p. 78.

«Eh, è una commedia lenta», «Coraggio ancora tre o quattro fregnacce e abbiamo finito»⁹³⁹, «Com'è triste questa commedia», «Ancora complicazioni, speriamo non ci sia materia per un secondo atto, per carità»⁹⁴⁰, «La routine, le *tournée*, i borderò. Non si sa mai. Stanotte mi sono visto dentro»⁹⁴¹, sono questi esempi concreti di battute metateatrali, non presenti nel testo; a queste si aggiungo poi quelle battute a soggetto istigate da un comportamento del pubblico o da cause ambientali: «Ma che è questa palestra rumorosa?»⁹⁴², in riferimento ad una sala di fortuna milanese che dava ospitalità al CRT; «Ci vorrebbe un'oliera... ma che è questo entrare, uscire... Dove eravamo rimasti?»⁹⁴³ a proposito delle porte cigolanti del Teatro Carignano di Torino; poi ancora riferimenti a colpi di tosse e così via, «ma vorrei ben vedere come altrimenti vive un testo»⁹⁴⁴ conclude Franco Quadri. La battuta finale della messinscena è anch'essa esempio di metateatralità e costituisce una variante rispetto alla scrittura beckettiana: «Visto che la commedia si recita così e la partita si gioca così, recitiamola e giochiamola così»⁹⁴⁵.

Prima di parlare della chiave interpretativa dello spettacolo, sotto diversi aspetti già emersa dalla descrizione scenografica e linguistico-testuale, e prima di passare all'analisi della video-registrazione firmata da Martone, come ulteriore premessa del lavoro del regista con gli attori, si aprirà una significativa parentesi sulla modalità di allestimento dello spettacolo e sullo svolgimento delle prove. La ricostruzione della fucina di *Finale di partita* poggia sulle testimonianze inedite concesse dagli attori dello spettacolo: Valerio Binasco, Arturo Cirillo e Daniela Piperno (verrà indicato solo il nome dell'attore). *Finale di partita* debutta al Niccolini di Firenze nel febbraio del 1995 dopo un lungo lavoro di verifica testuale, ma dopo delle stringate sessioni di prova. Il regista, per far fronte all'esiguo periodo disponibile per l'allestimento, opta per la programmazione di un preventivo *tour* di verifica dall'itinerario decentrato; l'*iter* annovera tra le sue tappe cittadine della provincia emiliano-romagnola e del Friuli: da Longiano a Monfalcone.

Dopo alcune serate in Romagna, la scorsa settimana, lo spettacolo è stato ospite al Comunale di Monfalcone: ciò che gli inglesi definirebbero un «*provincial tour*» prima del debutto ufficiale, che dà modo all'umoroso carattere professionale di Cecchi di mettere a punto ritmi e combinazioni di uno spartito testuale molto esigente⁹⁴⁶.

⁹³⁹ Questa e la precedente citazione sono tratte da Ugo Ronfani, *Per Beckett l'allegria triste di Cecchi*, cit.

⁹⁴⁰ Questa e la precedente citazione sono tratte da Lorenzo Mucci, *Tradurre e agire in scena: l'esempio di Carlo Cecchi*, cit., p. 78.

⁹⁴¹ Christopher Cepernich, *La partita del teatro persa... finita di perdere*, in «Corriere dell'Arte», Torino, 10 febbraio 1996.

⁹⁴² Ugo Ronfani, *Per Beckett l'allegria triste di Cecchi*, cit.

⁹⁴³ Christopher Cepernich, *La partita del teatro persa... finita di perdere*, cit.

⁹⁴⁴ Franco Quadri, *Cecchi trova Beckett*, cit.

⁹⁴⁵ Lorenzo Mucci, *Tradurre e agire in scena: l'esempio di Carlo Cecchi*, cit., p. 77.

⁹⁴⁶ Roberto Canziani, *Beckett, cenere e fiamme*, in «Il Piccolo di Trieste», Monfalcone, 1995.

Proprio il ritmo è il denominatore principale di questo *Finale di partita*, quasi un allestimento musicale, che coordina movimento e spartito testuale, ricchissimo di citazioni e riferimenti letterari – oltre che aperto all'improvvisazione e alle battute a soggetto –, che esigono una tecnica ineccepibile e una memoria rigorosa: memoria che il protagonista, impegnato anche nel ruolo di regista dello spettacolo, sente l'esigenza di affinare durante il *provincial tour* di cui parla Canziani. Seguendo il postulato ormai familiare su Carlo Cecchi per cui non esistono ripetizioni ma solo recite, le prove itineranti – molto più significative in quanto comprendono anche il pubblico – diventano campo fecondo di verifica delle soluzioni sceniche, test della loro tenuta, ma anche e soprattutto spazi creativi per intuizioni, probabilmente, pregnanti per un *Finale* che si auto-costruisce.

Lo spettacolo definisce i suoi contorni direttamente attraverso l'azione. Binasco racconta, per esempio, di grosse difficoltà legate alla memorizzazione delle battute da parte del regista. Al debutto di Longiano Cecchi va in scena conoscendo un numero esiguo di battute rispetto all'abbondanza discorsiva, sproloquio calcolato, che il testo prevede per il personaggio di Hamm. Tuttavia, lo spettacolo non risulterà penalizzato dalle incertezze mnemoniche di Cecchi, la soluzione al problema verrà trovata in scena, nel particolare tipo di rapporto di mutuo soccorso vigente tra Clov e Hamm.

Se per Beckett Clov bada ad Hamm e se ne prende cura, per Cecchi Clov/Binasco bada a Hamm/Cecchi. Nel rapporto e nell'ascolto si risolve il problema della memorizzazione della parte. Una tale concentrazione causa un quoziente di autenticità tanto evidente da far scattare nel regista un'intuizione: la recitazione di Hamm/Cecchi sarà sempre traballante, volutamente in bilico sul precipizio dell'oblio. Il pubblico è così tenuto col fiato sospeso, in perpetua attesa, impegnato a domandarsi se l'attore abbia dimenticato davvero la battuta. In realtà, dopo queste prime recite in provincia, la parte sarà perfettamente imparata dall'attore-regista e i momenti di improvvisazione codificati, delimitati e ridotti al minimo.

Fu un grande lavoro quello di *Finale di partita* e fu un lavoro in cui Carlo, ancora una volta, mi mise alla prova tantissimo sullo stare in scena senza paura, con una disinvoltura di improvvisazione impressionante. Cecchi andò in scena al debutto di Longiano senza sapere niente, avrà saputo in tutto venti battute, il resto era tutto improvvisato. Gli avrei ricordato io le battute, avrebbe cercato di ricordarsele sul momento, gliel'ebbero suggerite; io non so come fece, ma andò bene, andò molto bene. Il personaggio di Hamm e il suo rapporto con Clov si prestavano a questo gioco (Binasco).

Termini sui quali è necessario soffermarsi sono dunque: rapporto e gioco. Le prove di *Finale di partita*, prove di compagnia o "prove-recite" alla presenza del pubblico, ben si prestano a esemplificare il metodo di lavoro del maestro Cecchi in relazione ai propri attori, in particolare nel caso di Valerio Binasco, attore con il quale il regista fissava sessioni di prove separate. In fondo la dialettica Hamm-Clov è nel testo determinante e pressoché autonoma, tale da poter prevedere una costruzione separata. Tali prove erano mirate al raggiungimento, in prima istanza, di una precisa partitura coreografico-ritmica, spezzata e segmentata, alla quale la dizione del testo avrebbe naturalmente aderito.

Carlo mi convocava ogni tanto per fare delle prove, solo io e lui, da qualche parte; queste prove consistevano nel farmi dire le battute del testo mentre camminavo su e giù seguendo un percorso rettangolare, con un metronomo, tic tac, al quale dovevo assoggettare sia il mio parlare, sia i miei passi. Iniziiò il lungo periodo del metronomo, da quel momento in poi il metronomo non lo lasciiò piú, per tutto il tempo delle prove. Ed era una vera prova torturante, ma, alle volte, anche illuminante. Quindi le prove consistevano in questo: dire le battute, camminare su e giú, cambiare direzione (Binasco).

Primo termine di riferimento: il ritmo. Durante le prove il regista sente l'esigenza, come già per altri spettacoli, di introdurre il metronomo: scansione ritmica, "tic e tac" imposto dall'esterno, caratterizzante il tempo della rappresentazione. Con il suo ticchettio epico e straniante, il metronomo non è per Cecchi solo strumento o ingrediente celato nella preparazione della messinscena, dunque solo funzionale, ma ne diventa elemento costitutivo, scheletro ritmico e anche contrappunto sonoro, in particolare in un *Finale di partita* totalmente privo di accompagnamento musicale.

Scrivè Quadri: «Col metronomo che segna inesorabile il tempo comincia uno dei Beckett piú splendidamente beckettiani che io abbia mai visto»⁹⁴⁷. Segnare il tempo in un contesto in cui le coordinate spazio-temporali sono saltate è già di per sé beckettiano. Binasco definisce le prove "torturanti", a voler sottolineare la fatica della ricerca di un'azione perfettamente costruita nello spazio (seguire linee rettangolari) e nel tempo (assoggettarsi al metronomo). L'uso del metronomo inoltre è importante a livello didattico nella formazione degli attori; essendo una rigida imposizione impedisce l'automatismo dell'immedesimazione ma, nel contempo, trasporta l'attore in un flusso, un automatismo di tipo diverso, quindi, che si potrebbe definire matematico. Dentro questo flusso matematicamente scandito è possibile una certa espressione libera degli attori.

Mi ricordo tantissime prove dedicate a lunghissime letture collettive, non intorno al tavolino, ma intorno a un ritmo che lui dava o che lasciava scandire al metronomo. Noi abbiamo fatto tutto *Finale di partita* con il metronomo in quinta. Per tutto lo spettacolo c'era il metronomo in quinta che il pubblico a volte percepiva, a volte no, ma lo percepiamo noi attori. A volte Carlo ci chiedeva di contare le pause, ancora una volta per non cadere nell'automatismo, nell'immedesimazione (Cirillo).

Sempre sul valore didattico del metronomo e sulla capacità attraverso questo strumento di creare un flusso matematico, una griglia entro quale sentirsi liberi, Binasco racconta di come riuscì a giungere in *Finale di partita* ad uno stato di consapevolezza molto forte relativo alla propria *performance*: l'attore parla di perdita di controllo, di perdita di coscienza della finzione, e dice: «ero dentro il metronomo».

Io dimenticavo che recitavo, questo fu un altro grande *step* raggiunto con Cecchi: avevo perso il controllo di quello che facevo, ero dentro il metronomo e basta, non pensavo piú a quello che dicevo. La chiamerei non-recitazione: la recitazione preve-

⁹⁴⁷ Franco Quadri, *Cecchi trova Beckett*, cit.

de che io sappia cosa faccio, cosa dico – metto un fiato, lo tolgo –, lì mi dimenticavo, non mi ricordavo... Memoria fisica, ma non precisamente. Memoria fisica mi fa venire in mente ripetizione di gesti, senso del già accaduto, quella di cui parlo io invece è qualcosa che accade, non c'era nessun prima e nessun poi, era un evento che si concretizzava lì, in quel momento (Binasco).

Si tratta di un discorso che riconduce al “qui e ora” del teatro, uno dei concetti cardine su cui il regista ha costruito la propria cifra stilistica e una modalità operativa che si presenta come centrale nell'attività di formazione di Cecchi in rapporto alle diverse generazioni di attori che hanno lavorato con lui. Un teatro basato sul “qui e ora”, un lavoro per l'allestimento degli spettacoli impostato secondo le caratteristiche che Binasco ha ricordato, costituisce una difficile palestra per l'attore. L'allievo si trova a fare i conti con un gioco che, come ama dire il regista fiorentino, è «bello e terribile»⁹⁴⁸.

E dunque il gioco: un gioco al massacro del regista-attore con e contro i suoi attori, un gioco finalizzato alla creazione di linee di rapporti. L'intuizione di Cecchi, nel sadico gioco di rapporti costituito da *Finale di partita*, è quella di strumentalizzare-funzionalizzare il rapporto vero esistente tra se stesso e il proprio allievo, Binasco, al fine di conferire autenticità alla recitazione. Ripensando a questo allestimento, a quelle lunghe e massacranti prove, Binasco arriva a delineare quasi una metodologia all'interno del non-metodo di Carlo Cecchi: come già gli era accaduto di intuire in passato, per le prove dell'*Amleto* del 1989, Cecchi procede alla creazione dei suoi spettacoli, alla *mise en ambîne* dei testi, attraverso la strumentalizzazione di rapporti di vita.

La grande lezione, che lì mi fu assolutamente chiara, l'avevo già intuita nell'*Amleto* precedente, ma mi si chiarì solo con *Finale* – e da allora è “per sempre” –, è che la cosa che vai a fare sul palcoscenico è piena zeppa di rimandi ai rapporti della vita, ai rapporti tra gli attori. Il fatto che dovessi prendermi cura della sua [di Cecchi] memoria si conciliava perfettamente col fatto che Clov si prende cura di Hamm, che Valerio si prende cura di Carlo, dopo tutto il tempo in cui Carlo si è preso cura di Valerio (Binasco).

Una situazione reale viene piegata all'uso scenico. Dare verità a un testo per Cecchi significa questo: non è un discorso astratto, bensì un'operazione molto impegnativa che prevede la messa in gioco totale dell'attore, con il suo vissuto e le caratteristiche emotive che ne delineano il profilo all'interno del contesto professionale che condivide con gli altri interpreti, e con il pubblico, nel contesto sociale di riferimento: il teatro.

Le coincidenze psichiche, emotive, biografiche e della vita quotidiana vanno tutte quante a formare una sorta di *unicum* con il personaggio sulla scena, per cui non è più un dialogo tra un personaggio e un altro personaggio, si tratta di un attore che,

⁹⁴⁸ Carlo Cecchi in Anna Benedettini, *Cecchi: “Il mio teatro è un gioco terribile”*, in «la Repubblica», Milano, 25 febbraio 1993.

facendo quel personaggio, parla a un altro attore che fa quell'altro personaggio, e i ruoli si uniscono in modo «meta», continuo. Questo è sbalorditivo (Binasco).

Francesca Simoncini, parlando dell'allestimento dusiano di *Rosmersholm* di Ibsen, messo in scena del 1905, utilizza pressappoco gli stessi termini per descrivere le modalità attraverso le quali Eleonora Duse impostava l'interpretazione dei personaggi riempiendo la sua recitazione di «correnti di verità». Ciò che la capocomicca sfrutta infatti, sono i rapporti di vita, rapporti reali, tra i membri della compagnia⁹⁴⁹. Nel caso specifico l'autrice fa riferimento ad una fase particolarmente delicata del sodalizio artistico della Duse e del suo attore-amministratore di compagnia Ettore Mazzanti; nello spettacolo la Duse interpretava la parte di Rebecca West e il Mazzanti quella del rettore Kroll, personaggio con il quale la protagonista si scontra⁹⁵⁰. Ecco dunque che anche in questo caso i rapporti di vita confluiscono sulla scena e si inseriscono nelle linee di rapporti tra attore e attore, attore e personaggio, personaggio e personaggio.

Chiariti i referenti del rapporto che hanno a che fare con l'attore e, tramite il personaggio, col testo, per evitare fraintendimenti relativi al linguaggio utilizzato (coincidenze psichiche, emotive, biografiche), Binasco ricorre a un aneddoto personale. Durante la *tournee* dell'*Amleto* del 1989, nel quale l'attore interpretava la parte di Marcello, fidato amico di Amleto, a causa della chiamata per il servizio militare obbligatorio è costretto a rientrare a Genova. Tale vicenda crea delle tensioni con il regista che non era stato informato a suo tempo di questa eventualità. Il giovane attore riuscirà ad evitare la leva militare e dopo una settimana farà ritorno in compagnia. È nell'accoglienza riservatagli da Cecchi che si focalizza il cuore dell'aneddoto. Binasco, appena rientrato in compagnia dopo avere risolto enormi problemi per liberarsi da quell'incombenza, si aspetterebbe dal regista un'accoglienza festosa, Cecchi invece gli riserva un freddo saluto, per poi esprimere la sua gioia in scena, in fase di rappresentazione. L'energia psichica, l'emozione privata causata dall'avvenimento è giocata in scena anziché rivelata nella vita⁹⁵¹. Per Binasco questo rimarrà l'insegnamento cardine del magistero di Cecchi, l'aneddoto fa luce sulla definizione

⁹⁴⁹ Francesca Simoncini, *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse*, Pisa, ETS, 2005, cit., p. 109.

⁹⁵⁰ Cfr. Francesca Simoncini, *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse*, cit., pp. 105-111.

⁹⁵¹ «Raggiunsi Carlo a Ravenna, convinto di essere accolto come un vincitore, come un figlio che tornava, come un fratello – eravamo molto legati io e lui, mi voleva bene – e invece entrai in teatro, lui stava farfugliando qualcosa con un tecnico. Gli dissi: “Ciao”; lui: “Ciao”; e continuò a parlare al tecnico. Io ci rimasi malissimo. Poi andammo in scena e io ero ancora convinto che lui non fosse contento del mio ritorno. Il mio incontro con lui nello spettacolo era quello tra Amleto e Marcello. Io andavo a dirgli: “Principe abbiamo visto il fantasma sugli spalti”. Quindi scesi le scale di questo teatro dicendogli: “Principe, Principe...”; lui doveva dire: “Buongiorno Bernardo, salute a te Marcello, che gioia rivederti. Orazio come stai?”; più o meno era questa la sua battuta. E quindi: “Principe, Principe”; e lui: “Buongiorno Bernardo – poi guardò me – Marcello. Che gioia rivederti”; e mi fece un abbraccio, un saluto fantastico, e quello fu il saluto che io volevo, quello del ritorno in scena. E lì capii che lui non aveva fatto quella cosa nella vita per poterla in scena. Magari in maniera del tutto istintiva, magari non c'era un metodo dietro quella cosa lì, o forse sì, non lo so, però io in quel momento in quanto Marcello e in quanto Valerio, fui investito da un'onda affettiva, emozionantissima»; Valerio Binasco, *Il mio vento*, cit., pp. 490-508.

di “rapporto autentico” in relazione a quello che lega Hamm e Clov in *Finale di partita* o Orgone e Tartufo nel testo molieriano, spettacolo del 2007 in cui Cecchi e Binasco si trovano ancora uno al fianco dell’altro.

Una visione, un metodo, che supera il *physique du rôle* del personaggio, supera tutto: sulla scena accadono rapporti fra persone, non fra personaggi. È la lezione più forte che io ho sicuramente ricevuto da Carlo: usare la persona e la biografia della persona, recente o non recente, dentro al personaggio e viceversa. E ripensando all’accaduto mi son detto che c’era qualcosa al di là dell’aneddotta, c’era qualcosa da imparare, qualcosa che mi stava spaccando il cervello, che mi stava aprendo il cervello verso un accadimento di tipo teatrale che io non avevo ancora messo a fuoco (Binasco).

In *Finale* questo rapporto si configura attraverso l’atteggiamento del “prenderci cura”, che è poi anche un “prenderci in giro” reciproco, basato su tensioni crudeli, fatte di necessità, interdipendenza, ma anche di egoismo estremo. Se il rapporto principale del testo è quello tra Hamm e Clov, altre linee di rapporti legano questi due personaggi a quelli nei bidoni, i due genitori Nell e Nagg. Anche Nagg/Cirillo, a proposito del metodo di lavoro di Cecchi, e dell’allestimento dello spettacolo specifico, parte dalla rete dei rapporti e dal gioco.

Il teatro è stato un lavoro che lo [a Cecchi] ha costretto ad avere dei rapporti, anche se spesso conflittuali, con gli altri. Infatti questo *joue* insieme, questo gioco che si fa con gli altri è per lui fondamentale. *Finale di partita* ad esempio è stato per Cecchi un testo un po’ tormentato, almeno a detta sua, continuava a ripetere che non lo capiva fino in fondo, invece credo lui l’abbia perfettamente compreso in Hamm: c’è uno dei tanti momenti in cui Hamm riprende il suo “romanzo”: «Dov’ero rimasto col mio romanzo? Ah si ero arrivato lì!» ecc., e c’è un pezzetto in cui dice: «E poi restare come dei bambini a giocare insieme», giocare, bambini, insomma, si tratta di un passaggio che a me dava l’impressione di una certa narrazione di sé (Cirillo).

Intuizione questa di Cirillo non peregrina; molti critici hanno infatti parlato per Cecchi e Hamm di incontro inevitabile, un incontro che avviene però sulla base del procedimento delineato attraverso il racconto delle esperienze degli attori (funzionalizzazione dei rapporti di vita), e non sulla base di una rispondenza particolarmente congeniale, ma pur sempre estetica, dell’attore col personaggio. Un tale approccio permette infine un’interpretazione ben strutturata del personaggio, vivificata però da stati d’animo, emozioni, disposizioni di spirito differenti da una sera a un’altra. Anche Nell/Daniela Piperno indugia con insistenza sul valore formativo dell’esperienza di *Finale di partita*, e, non a caso, punta il dito sul coefficiente di verità, su quella recitazione autentica, prerogativa dell’attore regista e premessa necessaria del suo approccio alla didattica, nonché al personaggio di Hamm.

Io ho sentito quattrocento spettacoli diversi, credo di aver imparato lì, dentro il bidone, ascoltando Carlo ogni sera – che agito e posseduto da uno stato d’animo, spalmava quello stato d’animo su tutto quel testo –, cosa uno ne può fare di un testo stando su un palco. E ho capito lui quando, ad esempio, ad un attore che gli diceva: «Lo fisso Carlo?», rispondeva: «Cosa fissi? Si fissano solo gli appuntamenti». Cioè non è che tu fai un personaggio diverso da una sera all’altra, ma se tu non ti fai per-

correre da una verità, che è quella che ti domina quella sera, e quella giochi lì, con quelle parole, quella sera, «tu reciti.» L'unico luogo in cui non puoi far finta è quello; e questo Carlo te lo insegna (Piperno).

Per ciò che concerne invece questioni di tipo tecnico legate alla risoluzione di problematiche specifiche nella messinscena di *Finale di partita*, la stessa Piperno svela i “trucchi” alla base del particolare stile recitativo del proprio personaggio e di quello del *partner*: i due relitti umani, quei rifiuti sociali che abitano i loro bidoni della spazzatura come si trattasse di un salotto in una casa borghese. La sensazione che il regista voleva far emergere da quei bidoni era un effetto di estrema leggerezza: per ottenerla consigliò agli attori di strutturare il loro registro vocale su un tono cantato. Le prove consistevano nel cominciare a canticchiare una canzonetta (*Cheek to Cheek* nella versione di Fred Astaire degli anni Quaranta) per poi mantenerne l'impostazione una volta integrato il testo beckettiano.

Per raggiungere questa cosa Cecchi ci fece fare tutti i pezzi di Nell e Nagg cantando delle canzoni degli anni quaranta con dentro il testo. Cioè, la canzone scelta era: “Heaven, I'm in heaven...” (*cantando*). E allora: “Heaven, I'm in heaven (*cantando*)... Che c'è tesoro? È per fare l'amore? (*recitando*)... la, la, la, la... (*cantando*) Hai fame? – No! – E tu? – No! (*recitando*) La, la, la, la (*cantando*)”. Quindi questo è stato l'andamento per arrivare a quel tono. E infatti uscivano questi due esseri leggerissimi, come se fossero a un *cocktail*, come se fosse normale, ed era agghiacciante (Piperno).

O ancora per rendere più incisivo e colorato il personaggio della madre Nell, il regista consigliò all'attrice, secondo lo stesso processo del cantato appena descritto, di pre-impostare la propria dizione sul dialetto bolognese; raggiunta quell'espressività propria del dialetto, l'effetto “caldo” sarebbe rimasto anche nella dizione convenzionale. Il dialetto infatti, secondo il regista-attore, nel suono risolve la recitazione e salvaguardia l'attore dal “tono”, che è qualcosa di non autentico.

C'è una cosa molto interessante che lui fa in prova: far recitare agli attori il testo con il dialetto che hanno, perché il dialetto ha insito in sé un senso. Io Beckett l'ho provato in bolognese: «Che c'è tesoro? È per fare l'amore?» (*bolognese*) detto trenta volte così e poi mollato: «Che c'è tesoro? È per fare l'amore?» (*italiano*) rimane il senso che il dialetto dà, è già insito nel suono, tu te lo porti dietro ed è un esercizio formidabile, per niente sterile (Piperno).

Arturo Cirillo parla dell'ostacolo che dovette superare in quanto costantemente accusato dal maestro-regista di impostare, appunto, una sorta di tono recitativo ad inizio di ogni interpretazione. Per correggere questo difetto, banco di prova era fare degli esercizi sui versi di Dante.

Ad esempio, quando durante la *tournee* di *Finale di partita* ci faceva leggere Dante, soprattutto a me, diceva: «è come se tu, non appena cominci a leggere Dante, proprio perché stai leggendo una poesia, è come se ti atteggiassi in un modo, in un tono di voce, che è quello in cui secondo te si deve leggere la poesia; invece dovresti leggerla naturalmente, *naturale naturale*» per citare una battuta di Sik Sik (Cirillo).

Infatti non è improprio citare Eduardo – ma la questione sarà affrontata a breve – perché a lui rimanda Nagg/Cirillo, il quale, ammiccando alla farsa, all'interno del bidone racconta e racconta all'infinito barzellette e storielle già sentite innumerevoli volte e che ormai non fanno ridere più.

Ulteriori informazioni ci vengono poi riferite da Valerio Binasco, e alcune ci aiuteranno a identificare i riferimenti interpretativi su Beckett: per esempio le insistite richieste affinché l'attore leggesse il saggio di Adorno su *Finale di partita*. In particolare, però, è curioso concludere questa parentesi sul lavoro di prova di Cecchi, come maestro d'attori, spingendoci nella direzione dell'autonoma presa di coscienza dell'allievo. Parlando dell'impostazione scenica del suo personaggio Binasco riconosce il valore formativo del magistero del regista ma, al contempo, si rende conto di essere giunto ad un certo livello di maturità, sulla base della quale proporre una personale immagine o visione nella costruzione del proprio personaggio.

Io poi cercavo di aiutarmi segretamente: ho sempre onorato tantissimo il lavoro sull'attore di Cecchi, assoggettandomi con altalenante entusiasmo a quasi tutto quello che lui mi diceva e aderendo quasi sempre all'immagine che lui di me stesso a me dava. Però sempre ho cercato una strada mia; nel momento in cui mi trovavo da solo, in camera, con tutta la fatica addosso, continuando a sentire la sua voce dentro la mia testa, mi dicevo: «Ma se io adesso lo spengo, lui, e cerco io una via, dove la trovo? Cosa c'è?». Lui continuava a darmi dei libri, a sottolineare Adorno, ma per me era tutto vuoto (Binasco).

Binasco ebbe, a suo dire, grosse difficoltà per riuscire a trovare la chiave interpretativa adatta a Clov; ricordiamo il valore d'intuizione che ebbero i suggerimenti della scenografa e costumista Titina Maselli che risolse alcune incertezze dell'attore vestendolo con una giacchetta rossa e rasandolo. Dal costume dipende la rivelazione ulteriore cui l'attore va incontro.

Quindi grazie a Titina Maselli che aveva rinnovato la mia immagine, feci uno studio personale, chiedendomi davvero dove mi portava il mio istinto. E non so perché mi sembrò di fare *I Peanuts*, Charlie Brown di Schulz. Allora con un studio molto accurato e segreto – perché guai se Cecchi avesse scoperto che leggevo i fumetti invece che i libri – su Schulz, io capii Beckett, benissimo. Per me fu rivelatorio. Le sue pause, le didascalie di Beckett, i silenzi, guardare verso la platea, pensare, riflettere, sono applicate in maniera perfetta nelle strip di Schulz. E da quello mi feci dirigere, infatti ho ancora a casa tutti i disegni delle posizioni in cui dovevo mettermi, copia-vo perfettamente le inquadrature e le movenze dei Peanuts (Binasco).

Oltre alla chiave di lettura che chiarisce il perché di certi movimenti, e spiega il fare ingenuo riscontrabile in certi profili del Clov-Charlie Brown di Binasco, quello che incuriosisce è l'atteggiamento dell'attore verso il maestro: il fatto di costruire la sua interpretazione attraverso una specie di “strategia del segreto” e che Binasco riproporrà per la messinscena di *Amleto al Teatro Garibaldi di Palermo*, quasi una forma di tutela della propria maturità attoriale non ancora pienamente espressa. Una maturità che porta ad una autonomia dai risvolti problematici laddove Valerio Binasco è uno degli allievi di Cecchi che più ha appreso e reinventato alcune caratteristiche del maestro.

Veniamo dunque a proporre un discorso critico sulla chiave interpretativa del testo di Beckett da parte dell'attore-regista fiorentino; fondamentale problematizzare un'operazione alla quale si è pur fatto riferimento occupandoci del codice scenografico e testuale e in particolare di quello recitativo: la metateatralità. La lettura che Carlo Cecchi propone di *Finale di partita* è assolutamente metateatrale: nelle intenzioni e nei risultati. Parlare di teatro attraverso il teatro, e attraverso la forza universalizzante dello stesso, proporre una riflessione ulteriore sul mondo inventato da Beckett, aderente al mondo di oggi.

Ci troviamo di fronte ad una operazione scenica per la quale è l'attore-artista, e più precisamente nell'accezione barsottiana di attore-autore, che agisce sul corpo dell'opera, decomponentola, ridicolizzandola e riempiendola, da un lato, della propria contemporaneità, dall'altro, e forse in misura maggiore, di riferimenti alla storia recente del teatro che lo affascina: il teatro di tradizione, perlopiù comico e napoletano, laddove incontra e traduce la grande drammaturgia europea. La ricetta metateatrale è togliere in intellettualismo, in beckettismo e aggiungere in comicità, in artigianalità. Dice Franco Quadri:

Chi sostiene che Beckett è noioso dovrebbe essere reclutato a questo spettacolo divertentissimo proprio perché rifiuta le forzature, ma ingrandisce con la sua rarefazione i dettagli, servendosi del ritmo come detonatore⁹⁵².

Il ticchettio del metronomo, il ritmo, scandisce l'avvio di questo spettacolo che avanza senza forzature, dettaglio dopo dettaglio, battuta dopo battuta, *gag* dopo *gag*, lasciando che l'assurdo di Beckett, quel mondo allo sfascio – il nostro – appaia come in negativo rispetto al clima farsesco che domina la scena. Il tempo scenico è un tempo di rappresentazione, più che finale della partita a scacchi, il tempo rappresentato è qui il terzo atto di un dramma sospeso, in mancanza dei primi due, e dunque atemporale. Si tratta appunto di un atto unico⁹⁵³. Novanta minuti circa, uno spazio reso atemporale e a-spaziale dalle cancellature pittoriche della Maselli, quattro attori: il gioco può cominciare.

Fin dal nome che Beckett sceglie per i suoi personaggi, in particolare per Hamm e Clov, è riscontrabile l'apertura ad una versione "meta" del dramma. Il nome scelto dall'autore per il protagonista, Hamm, rimanda, infatti, ad *ham actor* che in inglese vuol dire guitto e nella tradizione teatrale francese *cabotin*, oltre ad evocare una certa assonanza con l'Hamlet di Shakespeare. Theodor Adorno sviluppa un'analisi molto approfondita sui nomi dei personaggi di *Finale di partita*: tutti nomi propri com-

⁹⁵² Franco Quadri, *Cecchi trova Beckett*, cit.

⁹⁵³ A proposito dell'atto unico Peter Szondi parla di situazione-limite: «Nell'atto unico la tensione non scaturisce più dall'accadere intersoggettivo, ma deve essere già insita nella situazione. [...] Per questo motivo l'atto unico, se non vuol rinunciare del tutto alla tensione, sceglie la situazione-limite, la situazione che precede immediatamente la catastrofe, già prossima al levarsi del sipario e che ormai non può essere più sventata. La catastrofe è un dato di fatto avvenire; onde non si determina più la tragica lotto dell'uomo contro il destino [...]. Ciò che lo separa dal suo destino è il tempo vuoto, che non può più essere riempito da nessuna azione, e nel cui puro spazio – teso verso la catastrofe – egli è condannato a vivere» in Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, trad. it. G. L., Torino, Einaudi, 1962 (Frankfurt 1956), p. 76.

posti da solo quattro lettere. Ogni nome rimanda ad un preciso riferimento che ha a che fare col carattere o con una caratteristica dominante del personaggio. Nell è ripreso, per esempio, dal nome del fanciullo dell'*Old curiosity shop* di Dickens, e nella cultura inglese evoca tenerezza; Nagg proviene probabilmente dal verbo roscicare, e i due vecchi nei bidoni, quasi due roditori dalla dentatura ormai precaria, sono uniti dall'atto di roscicare il cibo⁹⁵⁴. Ed ecco Hamm e Clov:

Infine, *ham actor* in inglese vuol dire guitto. Lo Hamm di Beckett, cui è affidato il potere spirituale delle somme chiavi e che è contemporaneamente impotente, recita colui che egli non è più. [...] L'antagonista di Hamm è quello che in realtà è persino nel nome, un *clown* ulteriormente leso con la recisione della lettera finale. Di suono affine è inoltre un'espressione ormai invecchiata per indicare il piede di cavallo del diavolo, e ancora una parola corrente per guanto. Clov è il diavolo del suo maestro, cui rivolge la minaccia peggiore, e cioè di abbandonarlo; ed è insieme il «guanto» che serve a Hamm per toccare il mondo delle cose⁹⁵⁵.

Come appreso dal racconto delle prove fatto da Valerio Binasco sulla centralità, nella visione di Cecchi, della lettura che Adorno fornisce del testo di Beckett, non sembra improprio supporre che nel lavoro sullo spettacolo fatto dal regista il ricordo di queste riflessioni sia rimasto molto vivace. Hamm è effettivamente un attore, un gigione, e Clov è il suo *clown*-spalla. L'attore e la sua spalla, e ancora i due *clowns* di quell'arte senza tempo e senza epoche che è il circo, replicato nel teatro comico contemporaneo, nell'avanspettacolo e nel Varietà, riferimenti ben noti allo stesso Beckett. Scrive Manzella:

Il trucco marcato dei visi richiama però piuttosto una coppia di *clown*, il Bianco e l'Augusto del circo. Del resto Hamm e Clov (riflessi come in uno specchio deformante dai due vecchi interpretati da Arturo Cirillo e Daniela Piperno) sono facilmente assimilabili ad una delle tante coppie comiche, fino a Laurel e Hardy, care a Beckett⁹⁵⁶.

Al *cliché* della coppia comica rimandano infatti questi due personaggi, ma dall'attore e la spalla e dalla coppia di *clowns*, Cecchi compie un movimento del tutto inedito, lavorando attraverso caratterizzazioni ulteriori ed estremamente originali. Nelle sfumature che le interpretazioni di Cecchi e di Binasco forniscono ai rispettivi profili di Hamm e Clov sta l'incontro tra Beckett e il teatro popolare italiano. Sulla scena di Cecchi sono Pulcinella e Sciosciammocca che si divertono a scambiarsi i ruoli; Hamm/Cecchi guitto invecchiato e decaduto, assume, attraverso la mimica discreta, la gestic esasperata e soprattutto attraverso l'eloquio ricco di inflessioni partenopee, la tronfia *silhouette* del borghesuccio Sciosciammocca; Clov/ Binasco, *clown*, guanto ma anche "piede del diavolo", ha dietro un basso continuo bonario qualcosa di servile e di ferino che pur nella sua giacchetta rossa lo avvicina alla figu-

⁹⁵⁴ Cfr. Theodor W. Adorno, *Note per la letteratura*, cit., p.120.

⁹⁵⁵ Ivi, cit., pp. 122-123.

⁹⁵⁶ Gianni Manzella, *Gesti immobili nel gioco della recita*, in «Il Manifesto», Firenze, 9 febbraio 1995.

ra di Pulcinella. Lia Lapini evidenzia tali riferimenti legandoli alla lettura metateatrale del testo, ma ne sovverte gli incroci:

Acquistano dunque sapore inatteso, quasi autobiografico, proferite con sarcastica indolenza da Pulcinella sfibrato, battute di rinnovata forza metateatrale come l'eterno ritornello del catatonico Hamm/Cecchi: «Tocca a me» [...] E se Clov/Binasco, meccanico burattino dalla giacchetta rossa con mosse da Sciosciamocca triste, chiede: «A che servo io?», Hamm pronto risponde: «A darmi la battuta»⁹⁵⁷.

Antonio Attisani appare affascinato da questa polverina partenopea che aleggia sullo spettacolo, riconosce il riferimento alle maschere appena citate e presenta, sotto una luce ancora più interessante, l'operazione metateatrale attivata da Cecchi come chiave interpretativa del testo, ma delinea il campo d'azione secondo una metatearalità non generica, tutta compresa nell'ambiente e nella tradizione napoletana.

La metateatralizzazione del testo è espressa soprattutto in una sorprendente caratterizzazione dei personaggi come appartenenti a tre generazioni. Il padre senza gambe che ormai vive in un bidone ricorda Eduardo De Filippo – maestro dichiarato di Cecchi – mentre il giovane Clov, straripante nella sua giacchetta rossa, allude a un Don Felice Sciosciamocca che sembra essere il figlio di Hamm-Cecchi, centro e motore immobile della piccola colonia penale⁹⁵⁸.

In questa colonia penale di guitti, quasi da Teatro San Carlino, i rimandi alla tradizione sono moltissimi e riscaldano il freddo umorismo beckettiano: Nagg/Arturo Cirillo, con inflessioni dialettali ed estrema magrezza, facendo la sua apparizione dal bidone, ha nei fatti qualcosa di Eduardo De Filippo, e sicuramente rimanda al maestro napoletano il risveglio di Hamm. Manzella vi riscontra quasi una citazione di Luca Cupiello in *Natale in casa Cupiello*, riferimento questo che si pone come ulteriore esempio del terzo livello, quello della citazione, riscontrato nell'analisi sull'influenza di Eduardo sull'allievo Cecchi, esposta nella prima parte di questo elaborato. È ancora Manzella a sovrapporre le immagini:

Il risveglio di Hamm è già memorabile, nell'interpretazione che ne dà Carlo Cecchi. Un concerto di sbadigli e farfugliamenti mentre emerge dallo straccio insanguinato che gli copre il volto come Luca Cupiello dalle coperte nella commedia di Eduardo. Se ne sta quasi sdraiato sulla sedia a rotelle, avvolto in un pesante cappotto grigio, con i piedi allungati in primo piano⁹⁵⁹.

E qui all'Eduardo nostrano si accosta un altro riferimento molto caro a Beckett, e di certo non tralasciato da Cecchi, al volto-maschera di Buster Keaton.

957 Lia Lapini, Carlo Cecchi rappresenta Beckett: un incontro teatrale inevitabile, cit.

958 Antonio Attisani, Beckett ritrovato, cit.

959 Gianni Manzella, Gesti immobili nel gioco della recita, cit.

Costretto all'immobilità, l'attore concentra il gesto in un ondeggiare del capo, un movimento della mano, fino a toccare lo stupito dolore di Buster Keaton nel *Film* di Beckett quando toglie gli occhiali scuri che celano la cecità del protagonista⁹⁶⁰.

Hamm, già nel testo di Beckett, fa costanti riferimenti alla propria cecità e ai propri occhi che «pare siano diventati completamente bianchi», e chiede ripetutamente a Clov se è curioso di vederli: dietro i suoi occhiali scuri e tondi, Hamm/Cecchi nasconde «occhi bianchi da cieco di palcoscenico»⁹⁶¹, dipinti sulle palpebre che l'attore tiene abbassate, nel momento finale in cui toglie gli occhiali, prima di rimettere il fazzoletto sul volto. Ancora una volta un gesto assolutamente teatrale, un gesto d'attore.

Rispetto a quanto finora evidenziato sulla lettura di *Finale di partita* da parte di Carlo Cecchi, basata sulla metateatralizzazione dell'originale beckettiano, risulta chiaro che a determinare le caratteristiche, e dunque lo stile generale che la *pièce* assume è *in primis* la recitazione degli attori; per quanto riguarda la *performance* attoriale si è parlato di un movimento “verso sud” tendente alla meridionalizzazione dei caratteri, eppure, a completare il quadro operativo da cui deriva lo stile generale dello spettacolo, subentra un altro procedimento registico basato sull'alternanza dei registri stilistici.

Si tratta di una ben dosata alternanza di registri e relativi linguaggi scenici che, calibrati, consentono, senza forzatura alcuna, di accostare all'umorismo inglese e al grottesco gaelico beckettiano i toni farseschi e la sceneggiata popolare nostrana. Dall'analisi di Mucci è possibile estrapolare il nocciolo della strategia messa in campo da Cecchi:

Si può dire che Cecchi, nella sua traduzione-messinscena, abbia seguito una doppia direttrice: da una parte ha dissimulato la sostanza tragica della *pièce* calorizzando i modi comici d'espressione, e dall'altra ha dato una particolare voce a quella stessa tragicità rendendo i monologhi di Hamm e Clov con i toni di una sobrietà lirica alimentata da una assorta e lucida constatazione⁹⁶².

Facendo dialogare il registro comico con quello lirico, in stretta alternanza tra scambi di battute tra i personaggi (dialoghi *non-sense* e *gags*, battute a soggetto) e le parti monologiche, di cui il testo abbonda, Cecchi crea un andirivieni costante tra «farsa grottesca e tragedia metafisica»⁹⁶³, rimanendo fedele ai temi di fondo che l'opera di Beckett veicola: umanità in rovina, attesa infinita della fine. L'attore-regista è così fedele financo all'avvertenza cardine affidata dall'autore alla madre Nell (Niente è più comico dell'infelicità), ma inserisce il suo personale discorso critico su un teatro ormai postumo, cui è concessa solo una coazione a ripetere ai limiti dell'inconcludenza e della noia esistenziale dell'attore, e lo fa attraverso la metateatralità su cui appunto assesta la sua personale chiave di lettura.

⁹⁶⁰ Ibidem.

⁹⁶¹ Lia Lapini, Carlo Cecchi rappresenta Beckett: un incontro teatrale inevitabile, cit.

⁹⁶² Lorenzo Mucci, Tradurre e agire in scena: l'esempio di Carlo Cecchi, cit., p. 69.

⁹⁶³ Lia Lapini, Carlo Cecchi rappresenta Beckett: un incontro teatrale inevitabile, cit.

Il risultato è uno spettacolo teatralmente ricchissimo di sollecitazioni [...] dove la riflessione sul rituale consunto e svuotato del teatro, in questo fine secolo di fine millennio, si traduce in consapevolezza del trovarsi costantemente costretti alla parodia di se stessi. Attori e uomini sopravvissuti a un universo culturale, storico, sociale in velocissima radicale mutazione, come Beckett già chiaramente delineava alla fine degli anni Cinquanta⁹⁶⁴.

1.2.4 *Finale di partita*: La videoregistrazione di Mario Martone

Ciò che resta, secondo Beckett, dell'universo umano nel cuore del Novecento (natura e cultura) è riassunto nel tempo breve di *Finale di partita*, un atto unico, un finale che tuttavia non prevede conclusione: non c'è nessuna soluzione finale, né è concessa, a chiusura di sipario, alcuna possibilità di catarsi. In mano a Martone-Cecchi la durata della fine del mondo è di ottanta minuti senza pause pubblicitarie o edizioni serali del telegiornale. L'atto è indivisibile. La registrazione video è andata in onda in seconda serata su Raidue, per il programma Palcoscenico, *format* Rai dedicato al teatro, sabato 18 maggio 1996, alle ore 22.30. Il video è poi stato distribuito da Fabbri Editori nella collana "I grandi classici del teatro. Opere immortali e interpreti d'eccezione".

Mario Martone, regista teatrale e cineasta napoletano, aveva già avuto modo di lavorare con Cecchi nel 1992 in occasione dello straordinario successo di *Morte di un matematico napoletano*, pellicola in cui proprio l'attore fiorentino vestiva i panni di Renato Caccioppoli, professore e matematico di Napoli, decisamente *maudit*, morto suicida nel 1959. La regia televisiva dello spettacolo è dunque firmata da Martone, il quale coinvolge nel progetto Pasquale Mari per la fotografia e per il montaggio Jacopo Quadri. Il regista napoletano racconta la scelta di riprendere proprio questo spettacolo: gli era stato chiesto da Palcoscenico di eseguire le riprese di uno tra i propri lavori, ma egli opta per il *Finale di partita* di Cecchi, spettacolo che aveva particolarmente apprezzato.

Ho pensato subito a questo *Finale di partita*, primo perché è sufficientemente non naturalistico per non inceppare nei rischi della scrittura cinematografica. E poi perché l'ho molto amato e riassume gli aspetti salienti della poetica di Carlo: è un lavoro che secondo me andava assolutamente documentato. La regia di Cecchi poi è molto concreta e dunque può affascinare anche chi non è abituato a questo tipo di teatro⁹⁶⁵.

⁹⁶⁴ *Ibidem*.

⁹⁶⁵ Mario Martone in Cristiana Paternò, "Ma al mio Beckett risparmiate il Tg2", in «L'Unità», Roma, 17 marzo 1996.

Martone dunque crede molto nel progetto di Palcoscenico, è convinto della necessità di documentare alcuni prodotti teatrali, spesso molto importanti, dichiarando di non preoccuparsi di questioni legate all'*audience*; tra gli spettacoli di Cecchi sceglie il *Finale* anche per il suo antinaturalismo. Il fatto di essere «sufficientemente non naturalistico» evita infatti il fastidioso compito di dover agire attraverso una regia televisiva invasiva, per riempire vuoti e pause che la fruizione video non sosterebbe. La regia televisiva di questo spettacolo è infatti particolarmente discreta: fatta di campi lunghi, pochissimi primi piani e di limitati movimenti di macchina che seguono Clov in quinta, a voler ribadire la metateatralità, cifra stilistica della lettura di Cecchi.

Pur nella sobrietà della ripresa Martone prende delle decisioni di fondo che tuttavia modificano, com'è inevitabile, lo spettacolo teatrale: sceglie di registrare in un teatro vuoto, senza il pubblico, fondamentale nella poetica di Cecchi e referente primario di una messinscena condizionata, anche nella durata e nei momenti "a soggetto", dalla reazione della platea. L'occhio della telecamera sostituisce per Martone il punto di vista dello spettatore, è a essa che l'attore indirizza lo sguardo in quelle parti che in origine erano direttamente rivolte al pubblico ed è con il macchinario che l'interprete si deve rapportare.

Finale di partita è stato registrato in una settimana al Teatro Mercadante di Napoli: «un teatro senza spettatori perché non credo sia giusto riprendere uno spettacolo con il pubblico in sala facendo diventare così la telecamera un occhio morto; nel teatro vuoto invece la telecamera diventa il pubblico, e l'attore stabilisce con la telecamera il suo rapporto creativo e di rappresentazione⁹⁶⁶.

Questa scelta, seppure teatralmente giustificata, ci avverte che siamo in presenza di un prodotto diverso, in quanto diverso è il mezzo attraverso cui ci è presentato. Alcune varianti, la telecamera che riprende la scena dalle quinte e dalle finestre, il giro completo del retro-scena, le inquadrature alle spalle degli attori o l'inquadratura finale che mostra l'immagine apocalittica della platea vuota, sono infatti facilmente individuabili. Meno evidenti invece le conseguenze dello slittamento video sulla *performance* attoriale e sul gradiente emotivo dello spettacolo che risulta dissonante rispetto alla descrizione dello spettacolo a teatro, di cui si è detto. Lo stesso Binasco ci mette in guardia:

Tu avrai visto la versione televisiva che, non so perché, Martone scelse di girare in maniera molto raggelata e quasi triste; non volle il pubblico, per cui noi ci trovammo all'improvviso, dopo due anni di *tournee*, nel silenzio di un teatro, era molto brutto per noi (Binasco).

Tenendo quindi presenti queste indicazioni sarà impostata un'analisi della videoregistrazione in questione; essa integra alla visione video la rassegna stampa sulla lunga vita dello spettacolo e le testimonianze degli attori, denunciando i cambiamenti accorsi tra la versione teatrale, su cui si sono concentrate le riflessioni di tutta

⁹⁶⁶ Mario Martone in Giulio Baffi, *La stanza di Beckett regia di Martone*, in «la Repubblica», Roma, 18 marzo 1996.

la prima sezione analitica, e il suo finale riposo nel video. La dichiarata ritrosia espressa dalla coppia Cecchi-Martone sulla possibilità di individuare punti di cesura nel corpo dello spettacolo complica l'operazione d'analisi che tuttavia sarà portata avanti seguendo una possibile divisione testuale e spettacolare in quattro parti; il numero quattro, infatti, è insito nella struttura compositiva di Beckett.

Finale di partita appare regolato da una serie di rimandi matematici, basato su una sorta di simmetria raddoppiata: la coppia dei protagonisti si duplica in quella dei vecchi genitori Nell e Nagg. Il numero quattro domina: quattro sono le lettere dei nomi dei quattro personaggi; l'autore suggerisce di dividere la *pièce* per la rappresentazione in sedici sequenze; Clov ha sedici entrate e sedici uscite, e nel suo ripetuto tragitto dalla poltrona di Hamm alla porta della cucina Beckett consiglia lo stesso numero di otto passi all'andata e otto al ritorno; la prima battuta di Clov contiene quattro volte la parola fine, così come la prima di Hamm; l'uno e l'altro hanno ciascuno quattro monologhi⁹⁶⁷.

Ciò che della lettura di Pagliaro più interessa è il suggerimento di Beckett di dividere la *pièce* in sedici sequenze; esse per comodità saranno riunite in quattro gruppi da quattro macro-sequenze, regolate dalle entrate e uscite di Clov. A livello visuale l'operazione può essere rappresentata dall'immagine della scacchiera che, composta com'è da otto quadratini per lato, consente di essere divisa in quattro zone della stessa superficie.

La prima macro-sequenza comincia con l'apertura del sipario e si chiude, appunto, con la quarta uscita di Clov che precede la scena dei due vecchi genitori. La seconda macro-sequenza comincia con il dialogo tra Nagg e Nell che compaiono entrambi dai bidoni e si chiude con Clov che scappa in cucina a prendere l'insetticida (ottava uscita di Clov). La terza macro-sequenza si apre con lo sterminio della pulce e si chiude in attesa del secondo monologo di Hamm, proprio prima che ricominci a narrare il suo romanzo in corso di invenzione (dodicesima uscita di Clov). La quarta e conclusiva macro-sequenza comincia con la narrazione suddetta e prosegue fino alla chiusura di sipario (sedicesima uscita di Clov).

Prima macro-sequenza

La telecamera inquadra il palcoscenico del Teatro Mercadante di Napoli con il sipario chiuso; lentamente il sipario si apre con il suo leggero fruscio e rivela una scena già abitata da tutti gli attori di *Finale di Partita*. Domina il silenzio: non vi è alcun tipo di accompagnamento musicale e sonoro. L'unico personaggio subito visibile è Clov/Binasco, in piedi sul lato destro della stanza compressa di Titina Maselli.

Lo spazio scenico occupa infatti solo la porzione centrale del palco, la camera fissa evidenzia quell'intercapedine scura tra la parapettata del *bunker* e il limite del retro-palco. Una luce fredda illumina la scena, già ampiamente descritta; essa osserva la lunga didascalia iniziale di Beckett se non per una maggiore vivacità cromati-

⁹⁶⁷ Walter Pagliaro, «*Finale di partita*»: appunti di regia, in S. Beckett, *Finale di partita*, Modena, ATER, 1982, pp. 28-40.

ca, denunciata dai recensori, ma che forse la regia «raggelata» di Martone smorza un poco. Una scenografia, ricordiamo, concreta – una stanza, pochi oggetti –, ma al tempo stesso metaforica e metonimica, la sua significazione ulteriore scaturisce dalla tecnica di composizione pittorica e da quelle pennellate sulle pareti che rimandano alla dissoluzione di una perduta armonia classica.

In piedi a destra, vicino alla porta di quella che verrà definita una cucina, troviamo Clov/Binasco in giacchetta rossa e cranio rasato, leggermente curvo e con la testa pendente in avanti, incassata tra le spalle. Al centro il trono-sedia a rotelle di Hamm/Cecchi è ancora coperto da un lenzuolo bianco, così come i due bidoni frontali sul lato di sinistra. Qualche secondo d'attesa precede l'inizio dell'azione di Clov, meccanica, fatta di passettini brevi e veloci e di gesti pratici eseguiti con la precisione di chi ripete lo stesso rituale eseguito già innumerevoli volte. Si dirige verso le finestre, le osserva, prende la scaletta in cucina sposta le tende delle due finestrelle, guarda fuori, da un lato e dall'altro, e si accinge a scoprire le masse plastiche sotto quei due lenzuoli. Prima appaiono i due bidoni, poi appare Hamm.

Hamm/Cecchi dorme riscaldato da un cappotto grigio-chiaro qualche misura più grande dal quale si intravede una camicia di flanella a quadrettoni verde-celeste, il volto è coperto da un fazzoletto, le mani poggiano sui braccioli della poltrona invecchiata di velluto giallo-ocra, i piedi in spessi calzini grigio-chiaro penzolano nel vuoto. Clov va verso la cucina, torna indietro e in proscenio, sul lato destro, attacca con la battuta d'apertura di *Finale di partita*: «Finita, è finita, è quasi finita, forse è quasi finita...»⁹⁶⁸.

Binasco ha mezzo volto truccato di rosso, il cranio rasato conferisce una forma circolare alla testa, circolarità acuita dagli occhi scuri, piccoli e tondi, persi nel vuoto della sala. La recitazione è impersonale e meccanica, il braccio sinistro dell'attore regge le lenzuola che lasciano scoperta la mano la quale accompagna il parlato con gesti paralleli a bacchetta. Proferita la propria battuta esce dalla quinta-cucina.

Inizia il risveglio di Hamm/Cecchi, paragonato da Manzella a quello di Eduardo in *Natale in casa Cupiello*, in questa registrazione solo due lamenti, o teatrali sbadigli, anticipano senza molti preamboli la battuta iniziale di Hamm: «Tocca a me!», l'attore solleva il fazzoletto dal volto e mostra un corto caschetto di capelli grigi scombinati, degli occhiali scuri da cieco – che fanno pensare a Keaton e certamente al nostro Eduardo⁹⁶⁹ – e un volto pallido segnato da due strisce di colore rossastro su entrambe le guance che scendono verso il sottomento. I gesti dell'attore da pratici (piegare il fazzoletto, tirarsi su dalla posizione rilassata del sonno) diventano ideografici e poi enfatici, ora di nuovo a bacchetta, molto spesso in contraddizione con il parlato; frequentissimi, seppure il personaggio sia cieco, sono i deittici. Di fonda-

⁹⁶⁸ Si fa riferimenti alla traduzione enaudiana curata da Carlo Fruttero (Samuel Beckett, *Finale di Partita*, traduzione di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1961) sulla quale tuttavia Carlo Cecchi ha apportato diverse varianti, relative soprattutto alla ricerca di un linguaggio più quotidiano e attuale, in linea con le esigenze degli attori.

⁹⁶⁹ È probabile che nel ricordo di Cecchi sia rimasta impressa l'immagine del maestro Eduardo. Negli ultimi anni della sua vita l'anziano attore era uso portare grandi occhiali scuri.

mentale importanza è la costruzione mimico-gestuale di Cecchi, che costituisce una seconda linea interpretativa del personaggio, lo stratifica, e lo rende contraddittorio.

Sin dall'inizio Cecchi costruisce, parallelamente alle battute, delle micro-sequenze narrative di tipo mimico, attraverso cui si fa delle domande e si dà delle risposte che funzionano anche da commento alle recalcitranti repliche di Clov. Queste micro-sequenze traducono in termini fisici l'ambivalenza di fondo del personaggio di Hamm⁹⁷⁰.

Si può certamente parlare nel caso di questa interpretazione di doppio registro, ora autonomo, ora convergente, tra l'eloquio dell'attore e il racconto mimico-gestuale che imposta. Del volto, privato dell'espressività degli occhi, viene amplificata la funzione della bocca, inizialmente impegnata in sbadigli che spezzano la boriosa declamazione, poi attenta a sottolineare le vocali con esagerate aperture o arricciamenti che rendono la mimica di Hamm/Cecchi assolutamente «discreta». La sua cecità tra l'altro è messa in dubbio dal moto della testa, che spesso «guarda» e dai deitici abbondanti, sempre precisamente mirati verso l'interlocutore o l'oggetto di riferimento.

Un perentorio suono di fischietto richiama in scena Clov: comincia la dialettica dell'attore con la sua spalla, in questo caso l'impressione principale è quella del gioco al massacro tra la vittima e il carnefice, in uno scambio fluido di ruoli. Nulla, se non alcune inflessioni di Cecchi, è riproposto nel video di quella «patina partenopea»⁹⁷¹ e di quelle maschere, così perentoriamente presenti nelle recensioni dello spettacolo. Clov/Binasco mantiene per tutta la macro-sequenza una visibile insofferenza, rigido, in piedi e di tre quarti, risponde incalzante alle domande insistenti di un Hamm che non vuole interrompere l'inutile conversazione. Hamm immobile sulla poltrona intensifica il gesticolare di braccia, il braccio sinistro quello più mobile, e mani, l'indice puntato in avanti contrappunta le feroci minacce rivolte al servospalla Clov. Si insinua però il sospetto di una minaccia ancora più grossa, quella dell'abbandono di Hamm da parte di Clov. Allo stesso tempo sono subito scoperte le forze che regolano questa obbligata convivenza e l'impossibilità di una fuga: fuori c'è il nulla, Hamm possiede la combinazione della dispensa ma non può muoversi. Entrambi, da soli, morirebbero. Il non-senso del testo è rafforzato dall'atteggiamento degli attori, dalle pause che rendono il senso delle battute ancora più traballante, incidendo sul comico.

Dal bidone emerge intanto Nagg/Cirillo con la puerile richiesta di «pappa», soddisfatta dalla regia di Cecchi, non con un biscotto qualsiasi, ma con un Oro Saiwa, che Clov prontamente recupera in cucina. Il discorso indugia sui malanni dai quali ognuno è affetto, le sciocche *bagarre* culminano nel gesto di Hamm/Cecchi di to-

⁹⁷⁰ Lorenzo Mucci, *Tradurre e agire in scena: l'esempio di Carlo Cecchi*, cit., p. 73.

⁹⁷¹ «Cecchi, come regista e attore, ha solo caricato lievemente il potenziale ironico del testo, e ha aggiunto una patina di napoletanità al suo personale accento e alla storia, senza per questo falsarla minimamente» in Guido Almansi, *La difficoltà di essere antipatico*, cit.

gliere per un attimo gli occhiali mostrando a Clov i suoi «occhi bianchi di cieco di teatro»⁹⁷².

Le palpebre dell'attore colorate di bianco, tenute chiuse, danno l'inquietante impressione del bulbo oculare ormai bruciato. I bulbi oculari di Hamm, il rossore-paonazzo del mezzo volto di Clov, l'estremo pallore di Nagg dietro grandi occhiali e quello di Nell dietro la graziosa veletta del cappellino – l'attrice per altro ostenta anche un'artificiale sdentatura –, evidenziano la cifra grottesca che la costumista Tina Maselli sceglie di applicare su queste larve umane in attesa di un finale, dopo la fine del mondo.

La quarta uscita di scena di Clov, che chiude la macro-sequenza introduttiva è preparata da due segnali metateatrali. In un primo momento Hamm si lamenta della lentezza della commedia, poi, uscito di scena Clov, enfaticamente, allargando le braccia, annuncia: «Si continua», che sostituisce «E intanto si va avanti» di Fruttero.

Seconda macro-sequenza.

«Si continua» con la seconda macro-sequenza. Clov/Binasco è nella sua cucina, Hamm/Cecchi vegeta, semi-addormentato, sulla poltrona di velluto alla quale sono state apposte delle piccole ruote; l'attenzione della telecamera è attirata a sinistra dal rumore metallico che produce Nagg muovendosi nel bidone. La luce evidenzia e isola i contenitori metallici grazie a due lampadine accese (luce gialla) alle estremità di lunghi cavi perpendicolari ai bidoni. Nagg/Cirillo osserva l'immobilità di Hamm, poi, rigidissimo, ruota il tronco verso sinistra e bussa dolcemente sul coperchio del secondo bidone.

La telecamera si apposta dietro la nuca di Nagg e l'inquadratura mostra la meccanica emersione di Nell/Piperno, il movimento è molto lento e controllato. Nell si volta verso il marito e gli rivolge la sua prima battuta: «Che c'è caro? È per fare l'amore?». La recitazione dell'attrice, caratterizzata dall'esercizio a cui si è fatto riferimento parlando delle prove per lo spettacolo, si assesta su un tono caldo, soffiato e canticchiato. La dizione indulge nelle sonorità del bolognese che, sempre in prova, aveva strutturato le esercitazioni del personaggio, la sua ricerca di una sonorità adeguata al tono di leggerezza che la regia suggeriva per questi due borghesi deflagrati nei bidoni. L'inquadratura ritorna frontale e si allarga a mostrarci Hamm dormiente. I due reietti continuano a dialogare, chiacchiere intime da vecchia coppia, le mani di entrambi si reggono saldamente al bordo del bidone; alcune *gags* (tentativo di darsi un bacio, *test* dell'udito, dibattito sulla segatura o sabbia che riempie i bidoni).

Dal loro chiacchiericcio emerge in una sorta di ilarità il ricordo dell'incidente in *tandem* in cui persero le gambe; particolarmente comico è inoltre il registro linguistico adottato da Nell/Piperno, nostalgico-elegiaco, in quei momenti in cui si riferisce al passato (è lo stesso Beckett a suggerirne il modo). Altresì grottesco è il senso del freddo atavico (il freddo della morte) provato dalla coppia che si materializza in

⁹⁷² Lia Lapini, *Carlo Cecchi rappresenta Beckett: un incontro teatrale inevitabile*, cit.

un balbettio sulla dentale “de”, in quelle parole che la contengono «fre-d-d-d» oppure «geland-d-d» proferite da Nagg.

È Hamm ad interrompere sgarbatamente il loro dialogo, chiedendo silenzio: non riesce a dormire e a sognare, si sente «un cuore dentro la testa», ironico commento di Beckett sulla passione intellettuale dell'uomo che non chiede che di dormire. Il ticchettio della mano destra di Nagg/Cirillo svela la sua irritazione e subito ride di Hamm con Nell, la quale inserisce qui la battuta cardine del *Finale* beckettiano.

NELL: (senza abbassare la voce) Non c'è niente di più comico dell'infelicità, te lo concedo. Ma...

NAGG: (scandalizzato) Oh!

NELL: Sì, sì, è la cosa più comica che ci sia al mondo. E ci faceva ridere, ci faceva ridere di cuore, i primi tempi. Ma è sempre la stessa cosa. Sì, è come la barzelletta che ci raccontano troppe volte, è ancora una buona barzelletta ma non ci fa ridere più. (Pausa) Hai altro da dirmi?⁹⁷³

Attraverso una tale considerazione è superato persino il sentimento pirandelliano del contrario, l'umorismo di Beckett è ancora più nero, non solo «non c'è nulla di più comico dell'infelicità», ma la stessa infelicità, per questi superstiti di un probabile disastro atomico, pur rimanendo un «buon» motivo di comicità, non fa più ridere. L'infelicità, come la barzelletta, è ormai abusata. Amaro commento di Beckett ai margini di un mondo appena venuto fuori da due conflitti mondiali, reali. Ed ecco che Nagg/Cirillo inserisce proprio qui il suo numero della barzelletta: la storiella dei pantaloni e del sarto: esempio perfetto di *non-sense* beckettiano.

Nell/Piperno rimane immobile ad ascoltarla, la sua mimica è assolutamente discreta, bloccata in una maschera estatica, sguardo fisso, bocca aperta. La mimica di Cirillo, pur sempre discreta, alterna momenti di «viso mobile» che lo rendono meno automatico e più umano. Raccontando la sua storiella incorpora nella propria cadenza quella inglese del cliente che va ad ordinare i pantaloni e quella tedesca del sarto negligente. Non c'è nel suo linguaggio alcun cedimento verso il dialetto napoletano, di cui parlano molte recensioni, e che certo l'attore avrà adottato durante le repliche in teatro.

La scena dei due anziani genitori (ma i due interpreti sono giovanissimi, creando a monte un cortocircuito grottesco) è conclusa da una nuova protesta di Hamm/Cecchi: «Il mio regno per un netturbino!»; acciaccato Riccardo III shakespeariano, il condottiero Hamm, fischietto in bocca, chiama a rapporto Clov. Chiede che i coperchi dei bidoni vengano addirittura saldati, atto di sadismo anche metateatrale se pensiamo al fatto che i due attori rimarranno effettivamente chiusi nei bidoni per tutta la durata della recita.

Con la presente entrata di Clov ha inizio una nuova micro-sequenza, particolarmente interessante, di cui prenderemo in esame due momenti: giochi di parole e costruzione coreografica. Gli apici comici sono costituiti dai *calembours* di Hamm, comicamente acuiti dalla recitazione di Cecchi, le cui pause sconvolgono il senso delle frasi.

⁹⁷³ Samuel Beckett, *Finale di Partita*, cit., p. 14.

HAMM: È morto, naturalmente, quel vecchio dottore?

CLOV: Non era vecchio.

HAMM: Ma è morto?

CLOV: Naturalmente⁹⁷⁴.

Questo scambio di battute, per esempio, si fa spunto di uno straordinario momento di comicità: l'avverbio, rispetto alle pause e al tono che i due attori usano, cambia il senso della frase. È morto di morte naturale? È di certo morto? E così via. Per quanto riguarda la costruzione coreografica si inserisce in questa micro-sequenza uno dei momenti in cui è la coppia, e non il solo Clov, a muoversi nello spazio. Tutto segue una prassi metodica che il tempo ha reso estremamente precisa. Il movimento consiste nello spingere la sedia-carrozzella, dalle ruote piccole, rasente al muro, in modo che Hamm possa toccarlo. Per il vecchio paralitico il giro in carrozzina equivale al giro del mondo. Le pareti che tocca e sulle quali batte col pugno svelandone il materiale concreto di cui sono fatte⁹⁷⁵, sono pareti divisorie tra l'inferno di quella stanza e l'inferno di fuori. Il giro si interrompe quasi subito con la richiesta dell'irritante Hamm di essere riportato nel centro, il centro esatto.

La *querelle* sull'esatta posizione della sedia sarà più volte ripetuta nel corso della messinscena. Lo scambio di battute attraverso il quale i due personaggi litigano sulla posizione della poltrona mostra gli attori quasi fusi in un'unica figura: Hamm/Cecchi è davanti in basso (perché seduto sulla poltrona), Clov/Binasco lo sovrasta da dietro. L'immagine rimanda al continuo passaggio di ruoli tra vittima e carnefice, e infatti, la posizione consueta da "braccio destro" è ristabilita da Hamm che chiede alla spalla di spostarsi: «togliti da lì, mi fai paura».

Le entrate-uscite numero sei e numero sette di Clov/Binasco, finalizzate al recupero di scala e cannocchiale, aprono all'ottava micro-sequenza dominata proprio dalla mobilità di Binasco che esegue, sempre più infastidito, gli ordini di un Hamm/Cecchi, intontito e declamatorio. In questo allestimento assolutamente anti-naturalistico il gioco del teatro nel teatro è sempre presente. La prima azione di Clov/Binasco è metateatrale: consiste nell'avanzare in proscenio, puntare il cannocchiale verso l'occhio della telecamera, ed annunciare eduardianamente: «Vedo una folla in delirio». Il movimento orizzontale di Clov si struttura adesso anche nel senso della verticalità attraverso l'ausilio della scala. Il risultato delle sue perlustrazioni della finestra è la descrizione del mondo in due aggettivi: *mortibus* e grigio.

Anche qui si inserisce un momento di costruita efficace comicità. Clov/Binasco, dall'alto della scaletta di sinistra, esasperato dalle domande ripetute e insensate di Cecchi/Hamm – che intanto descrive il mondo con gesti larghi e ideografici delle braccia –, risponde gridando che il mondo è grigio. La parola grigio viene prima urlata dall'alto della scaletta, poi Clov ne discende, si avvicina al compagno e sussurra la parola al suo orecchio. Solo allora Hamm/Cecchi ripete stupito e scandalizzato:

⁹⁷⁴ Ivi, p. 17.

⁹⁷⁵ «Mattoni vuoti» dice Hamm picchiando il pugno sulla parete, ma il suono che produce è legnoso. Viene così sottolineata, brechtianamente, la materialità della scena.

«Grigio? Hai detto grigio?». Clov/Binasco chiude allora la sequenza – e anche la seconda macro-sequenza trattandosi della sua ottava uscita – con un'altra battuta meta-teatrale:

CLOV: (*riprende il suo posto accanto alla poltrona*) Perché questa commedia tutti i giorni?

HAMM: La *routine*. Non si sa mai. Stanotte mi sono visto dentro. C'era un grosso bubù⁹⁷⁶.

Al «grosso bubù» di Fruttero Cecchi sostituisce «una ferita», questo segnale di dolore fa piombare il finale della sequenza in un clima di forte inquietudine; la paura del protagonista è quella del mutamento, di cominciare a «significare» qualcosa. Con crescente preponderanza nel finale la minaccia del cambiamento sarà, insieme a quella dell'abbandono, tra i timori principali di Hamm. Repentina un'altra minaccia porta avanti l'azione: una pulce che si è infilata nei pantaloni di Clov vivacizza la scena nel senso del tono e del movimento. Mentre Hamm/Cecchi farnetica sulla possibilità di esseri superiori che osservano il mondo, Clov/Binasco anima una contro-scena fatta di contorsioni, movimenti brevissimi, rapidi e meccanici dei piedi sembrano riprodurre il *twist* sconnesso di un robot. Clov esce per l'ottava volta per recupere in cucina l'insetticida.

Terza macro-sequenza

Sullo sterminio della pulce, segnale di pericolo in quanto possibile organicità alla base della rinascita di un'umanità orticante, si apre al terza macro-sequenza di *Finale di partita*. Clov/Binasco, munito di insetticida, sbottona la giacca, apre la patta dei pantaloni e vi lascia cadere un'abbondante manciata di polvere. L'immagine che ne risulta acquisisce carattere metaforico; concentrando con il movimento e la posizione del bacino l'attenzione sul sesso dell'attore è come se si alludesse all'impotenza del genere umano, ormai incapace di riprodursi. Clov si cosparge d'insetticida, blocca la propria azione, si rivolge a Hamm per chiedere se sente l'esigenza del catetere.

Lo stato dell'umanità è tutto lì: la vecchiaia e l'impotenza. Si apre lo spazio delle avventurose fantasticherie: la vecchiaia e l'impotenza in rotta verso sud su una zattera. Ma anche alla visionaria evasione è subito trovato un impedimento che ristabilisce l'immobilismo e la staticità. Cecità e paralisi incombono anche su Clov.

Hamm/Cecchi esordisce dunque con il primo dei suoi quattro monologhi. La loro recitazione è caratterizzata da un registro stilistico aulico, lirico e tendente al tragico; l'attore, in questa prima occorrenza monologante, non concede neppure alla mimica, o alla gestica, che rimane preponderante, di indulgere sul comico o di sdrammatizzare. Con la crudeltà compiaciuta di chi sevizia per volontà, espone alla vittima la previsione del suo imminente destino di menomazione e vecchiaia. La telecamera di Martone si concentra sul mezzobusto di Clov/Binasco per coglierne

⁹⁷⁶ Samuel Beckett, *Finale di Partita*, cit., p. 21.

l'espressione. La recita è stata ripetuta all'infinito, probabilmente Clov ha sentito infinite volte le stesse minacce: l'immobilità e uno sguardo fisso su Hamm non bastano a celare un fremito: forse è paura, forse rassegnazione. Riemerge l'eterno *leitmotiv* dell'abbandono secondo lo schema minaccia - rinuncia - impossibilità.

E «si continua». Si inserisce qui la scena del cane di pezza, simbolo di un risvolto infantile che persiste nel vecchio Hamm, sottolineato dalla puerile vivacità con cui Cecchi anima, alla presenza del pupazzo, la sua prestazione attoriale. Il cane giocattolo è segnale, inoltre, di quella poetica dell'oggetto d'uso comune cara a Beckett. Il cane di pezza, una sagoma nera, abbastanza informe, che Clov sta costruendo, non è ancora completo; riprende lo scontro, questa volta giocoso, della coppia. Al puerilismo bonario di Hamm/Cecchi, risponde l'aggressività di Clov/ Binasco. Hamm vuole accarezzare il cane, Clov si accovaccia ai piedi della poltrona per tenerlo sulle zampe. L'attore accarezza per tutta la micro-sequenza il cane con un ritmico movimento della mano destra, mentre la testa si muove da destra a sinistra accompagnando il discorso. Se Hamm indugia sulla vita-reale di questo cane, l'atteggiamento di Cecchi pare sconfessare e giudicare la credulità del suo personaggio. Il cane viene lasciato a terra, Clov riprende la sua posizione alla destra di Hamm e la conversazione, nel suo movimento auto-generatore di futilità, si è già spostata su un nuovo argomento.

Attraverso un nuovo gioco di parole veniamo a conoscenza che la vicina Peg «si è spenta». Hamm/Cecchi, sostituendo «fiore selvatico» al posto di «vecchio fiore» e «difficile» all'aggettivo «scontrosa» alla traduzione di Fruttero, lascia trasparire il ricordo di una carica erotica nei confronti della vicina, anche quella, come la luce, ormai spenta. Oltre alla sostituzione terminologica sono i gesti di Hamm a chiarire il riferimento. La mano destra infatti oscilla dall'esterno all'interno come a significare intesa maschile col compagno in rapporto ai costumi piuttosto lascivi della defunta vicina.

Un'ulteriore richiesta di Hamm segna la decima uscita di Clov, che ritorna in scena per l'undicesima micro-sequenza portando al compagno un rampino. Tutte le volte che Clov esce in direzione della cucina è accompagnato dal *leitmotiv* del suo definitivo abbandono, tutte le volte sfatato dal repentino rientro. Il rampino in questione costituisce uno strumento per ambire a quella autonomia che nessuno dei personaggi in scena possiede e che forse terrorizza tutti (vecchi nei bidoni compresi) come forma estrema di solitudine. Cecchi attraverso l'utilizzo che fa dell'oggetto costruisce una micro-scena particolarmente commovente, in contrasto con l'asprezza di fondo di Hamm. L'attore afferra il rampino che Clov gli lancia, lo punta sulle tavole del palcoscenico e tenta con fatica manifesta di spostare da solo la propria poltrona. Il primo tentativo non riesce, il secondo fallisce con angoscia maggiore, il terzo rischia di tirarlo giù dalla seduta. Così, lanciando a sinistra l'asta il vecchio despota desiste e con ripristinata crudeltà si rivolge a Clov carico di nuove richieste.

È il turno, proprio come in una partita a scacchi, dello sfogo di quest'ultimo. Pietra dello scandalo è ora la parola, il linguaggio stesso. L'oggetto del contendere è il significato delle parole, legato all'inconsistenza del tempo: «e cosa vuol dire. Ieri?»; ieri non ha più alcun significato in un mondo di attesa assoluta. Neppure il linguaggio, quello che Hamm ha insegnato a Clov, e che dunque era stato simbolo e mezzo di soverchieria, conserva ormai il suo potere. Non solo ha perso anche il va-

lore di connettore tra uomo e uomo, uomo e mondo. Clov/Binasco, fino a questo momento piuttosto controllato nelle reazioni, non riesce a stare al gioco. Alza il tono della voce, piega meccanicamente il tronco in avanti, fino ad abbassarsi sulle ginocchia per l'insofferenza. Le braccia distese con i palmi delle mani aperti completano il ritmo di questa sua contestazione alla quale Hamm non presta attenzione.

Collegando probabilmente l'immagine di Clov infuriato ad un ricordo, eccolo raccontare la storiella moralistica del pazzo che credeva che la fine del mondo fosse già avvenuta. Un ricordo-ridondanza che, attraverso il pazzo che dalla sua finestra vedeva solo cenere, riconduce il discorso dentro il *bunker* della Maselli dalla quale i due personaggi spiano con disagio il fuori attraverso le piccole finestrelle. Forse è giunta davvero l'ora per il definitivo abbandono di Clov: è dunque necessario stabilire un segnale che faccia chiarezza, morte o abbandono? Clov, non rispondendo più ad Hamm, potrebbe essere partito, ma potrebbe anche essere morto.

Inizia il numero della sveglia. Una sveglia, secondo un illogico ragionamento, che però mette d'accordo i disputanti, darà risposta al dubbio. La solennità della decisione esige una prova di efficacia: Clov/Binasco ancora una volta esce di scena per recuperare l'oggetto. La telecamera segue l'attore in quinta e l'inquadratura mostra il più classico modello di sveglia (poetica degli oggetti di uso comune) in bella mostra su una valigia, indizio dell'imminente, probabile, partenza di Clov. Sempre in quinta l'attore preme il pulsante della sveglia che lancia un primo prolungato suono. Ricarica dunque il meccanismo e raggiunge il compagno in scena. Martone seguita a inquadrare l'attore da dietro, la telecamera non è in quinta ma all'angolo destro della platea. Nel suo campo visivo rientrano ora quinta, scena e intercapedine scura tra i due spazi.

Annuendo Hamm/Cecchi ascolta il suono per tutta la sua durata, come fosse un'esecuzione musicale, i due attori ne commentano anche le fasi: finale, parte centrale. Clov/Binasco ricarica ancora la sveglia per il suo utilizzo definitivo e si avvia risoluto in quinta, per essere ancora bloccato dalle richieste di Hamm. Vorrebbe il suo calmante per addormentarsi, poi rammenta che quella (ma poi quale?) è l'ora della sua storia. Una storia che sta inventando ma che Clov si rifiuta di ascoltare. Nell'atto dell'ascolto allora viene riabilitata la funzione del padre nel bidone, il compito di svegliarlo tocca a Clov, la telecamera lo segue ancora. L'attore alza il coperchio del contenitore e vi si china, subito cambia idea e decide di utilizzare la sveglia, azionandola e infilandola prontamente nello spazio ristretto del bidone. La mancata repentina emersione di Nagg/Cirillo crea uno sfasamento logico: piccolo spazio, vicinanza dei soggetti, volume del suono *versus* non-reazione del vecchio progenitore. Binasco allora si abbassa e si presume sussurri (secondo spiazzamento) la richiesta di Hamm. Rifiuto. Compravendita: Nagg ascolterà la storia per un confetto.

Clov/Binasco si dirige verso la sua dodicesima uscita, si ferma, si volta verso Hamm e chiede se lui creda o meno nella vita futura. In un mondo in cui la temporalità non risponde alle leggi razionali Hamm/Cecchi, con piglio grand'attorico, risponde che la sua lo è sempre stata. «*Chapeu!*», auto-commentando la propria risposta si accinge ad iniziare il preannunciato racconto, anche qui la metateatralità è ostentata. La narrazione è affrontata come un numero di Teatro di Varietà.

Quarta macro-sequenza

Dopo l'uscita di Clov la telecamera si sposta sul lato sinistro della platea sicché l'inquadratura iniziale della quarta macro-sequenza mostrerà in primo piano le quinte di sinistra e il bidone dal quale molto lentamente emerge Nagg/Cirillo; da questa prospettiva Hamm/Cecchi appare in diagonale e in secondo piano. Da lontano dunque esordisce con una domanda che, da sola, riassume il senso di ineluttabile tragedia dell'uomo, una volta inserito nel corso della storia. Hamm, rivolto al padre, chiede: «Maiale! Perché mi hai fatto?»; a questa dissacrazione del vincolo genitoriale e all'implicita protesta di aver subito con la nascita un grosso torto si aggiunge la banalizzazione di giurare sul proprio onore l'anelata ricompensa del confetto. Alla parola onore, proferita da Cecchi con raggelata ironia, segue una risata, volutamente finta, dei due personaggi.

Può adesso cominciare il secondo monologo di Hamm, il racconto dei progressi fatti nella stesura del proprio romanzo. Non sappiamo se si tratta di un romanzo autobiografico o di pura fantasia, tuttavia questo denuncia una certa velleità artistica da parte del personaggio, un uomo che si sente «il cuore nella testa». Nagg/Cirillo si rassegna all'ascolto e di tre quarti, mani appoggiate al bidone, guarda Hamm. Hamm/Cecchi assume l'atteggiamento del narratore, la schiena è appoggiata allo schienale della sedia, la mano destra segue a bacchetta il senso del parlato, quella sinistra è ferma sul bracciolo. Il registro linguistico è alternato: infatti la narrazione, durante la quale Cecchi allinea il proprio eloquio al registro del raccontare (enfatico, tronfio), è intervallata da momenti di incertezza, nei quali l'attore esce dal racconto per cercarne chissà dove il proseguo (sta inventando? Ha già inventato e prova a ricordare?).

Mentre l'attore è impegnato con il suo monologo, la situazione estremamente statica, è movimentata dalla regia televisiva. Martone a questo punto avvia un movimento di accerchiamento della scena. Da frontale l'inquadratura diventa laterale, la telecamera è sul lato destro della platea, vediamo la quinta di destra e in fondo Hamm; molto lentamente comincia il movimento perlustrativo antiorario (da destra a sinistra): l'attore monologante scompare dalla nostra visione e, seguendo il retro della parete della Maselli, entriamo nell'intimo della fucina teatrale, siamo nell'intercapedine scura che allo spettatore, dalla platea, sembrava solo un limbo buio. La telecamera ce ne mostra invece la stupita meraviglia: ecco Binasco che appoggiato alla parete ascolta il compagno.

Quasi giunta alla metà del percorso-perimetro l'inquadratura torna centrale su Hamm, e poi in primo piano su Nagg/Cirillo che picchietta espressivamente le dita sul bidone in segno di insofferenza. La sua ma-

schera facciale, con la bocca arricciata, pare pianificare l'imminente vendetta. L'inquadratura torna sul protagonista, poi ancora su Nagg e poi riprende il giro dietro le quinte, da dove era rimasta, esattamente dietro Hamm. Questa volta completa il suo giro e torna a mostrare la scena, dal lato sinistro. In diagonale osserviamo i bidoni, la nuca di Nagg e Hamm, ancora impegnato nel suo romanzo. L'inquadratura per tutto il tempo del monologo, mostrerà ora Hamm, ora Nagg, sempre più mugugnante, il quale si anima solo alla parola «pappa».

L'argomento del romanzo è di tipo neorealista-*noir*, ma in alcuni passaggi ammicca al *Canto di Natale* di Dickens; il narratore parla in prima persona: la storia è quella di un uomo benestante cui un poveraccio, in un freddo giorno di inverno, va a chiedere aiuto. Ha percorso molti chilometri per raggiungere la sua dimora e adesso, in un paesaggio arido e *post atomico*, è arrivato ad implorare questo ricco signore. Chiede dapprima del pane per sé e il suo bambino che lo attende nel luogo d'origine, poi del grano; il narratore demolisce attraverso arida razionalità ogni richiesta del poveruomo in quanto inutile, gli offre per magnanimità un impiego che gli consentirà una morte naturale «all'asciutto». L'uomo tuttavia chiede di poter portare con sé il figlio. Quale impudenza. Qui la misericordia del cantastorie si muta in stupore, in irritazione. L'onniscienza del narratore si incrina proprio prima di mettere tutti a conoscenza della risoluzione finale. Beckett non concede il sollievo della conclusione.

Hamm/Cecchi auto-commenta la tenuta drammatica del romanzo, troppo lento e troppo debole, necessiterebbe l'inserimento di nuovi personaggi: «Ma dove trovarli?». L'attore allarga le braccia, i palmi delle mani sono distesi, in senso di resa. Sospira profondamente e portando il fischietto alla bocca richiama a rapporto Clov. Inquadratura da sinistra: in diagonale Nagg, Hamm, Clov, che avanza con i suoi soliti passi estremamente lineari costruiti su percorsi retti. Nagg e Clov si fronteggiano, uno chiede subito la sua ricompensa, l'altro lo ignora e informa Hamm della presenza in cucina di un topo.

Il topo, dopo la pulce, è davvero troppo. Il non senso generale della commedia si fa qui estremo nel momento in cui Beckett inserisce il riferimento a Dio. Hamm chiede agli altri personaggi un momento di raccoglimento, prima di occuparsi del topo e prima di ottenere il confetto, bisogna pregare Dio. Nagg/Cirillo congiunge le mani sul bordo del bidone e inizia una pantomima della preghiera risolta in un suono paralinguistico. Hamm, indignato lo rimprovera. Lentamente congiunge le mani, Clov imita la sua postura. Un silenzio prolungato indica il raccoglimento della preghiera. Hamm/Cecchi, poco convinto, rompe il silenzio con

l'esclamazione «mbeh?», intrisa di napoletanità. Clov/Binasco, smitizzando il rispettoso raccoglimento, risponde: «Un cazzo».

Dalla breve preghiera si aspettava un risultato concreto e immediato. È questa la considerazione che della fede umana ha Beckett, una fede legata al tornaconto, una fede non ripagata così come Nagg non sarà ripagato del suo confetto. Tutto si risolve nel tornaconto personale, l'autore si spinge al limite estremo della bestemmia («Che carogna! non esiste!»⁹⁷⁷), che in bocca a Hamm/Cecchi diventa: «Bastardo! Non esisti», l'intestatorio del messaggio è inequivocabile, l'imprecazione è raddoppiata dal gesto. L'attore accompagna la battuta con un gesto del braccio destro che attiva un riferimento ecclesiastico. Si tratta di un gesto stratificato, cinetografico in quanto simula l'atto della benedizione (il braccio si muove dal basso verso l'alto e in alto si muove da destra a sinistra) ma è altresì simbolico per l'allusione alla chiesa (atto del sacerdote benedicente), a Dio (iconografia tipica del Cristo benedicente).

La rabbia del padre supremo simbolicamente esplose nel padre biologico in un'invettiva amarissima che non ha nulla di divino, Nagg è arrabbiato per non aver ricevuto il confetto, ancora una volta il tornaconto è di carattere personale. L'attore con le mani posizionate vicine, sul bordo del bidone, recita la sua invettiva, con tono grave, dizione aspirata, quasi rotta da continui sospiri. Il discorso è accompagnato da frequenti deitici indirizzati ad Hamm. Il baluardo estremo della società, la famiglia, si regge su legami logori. La speranza del padre è quella di vivere abbastanza per negare al figlio il suo ascolto estremo. Espressa la crudele minaccia si volta lentamente, dando le spalle alla telecamera, bussa al coperchio della moglie, ma lei non risponde. Quindi il padre scompare dentro il proprio bidone.

L'accaduto non sconvolge minimamente gli altri due personaggi che immobili hanno assistito allo sfogo di Nagg; quasi preso da un moto di affettività Hamm/Cecchi chiede il cane di pezza, lo accarezza per poi lanciarlo per terra. Clov allora comincia a raccattare convulsamente tutti gli oggetti. Ha bisogno di far ordine. Un'ulteriore schermaglia tra i due conduce il discorso scenico all'ennesima battuta metateatrale.

CLOV: Ti lascio.

HAMM: No!

CLOV: A che servo io?

⁹⁷⁷ Ivi, p. 33.

HAMM: A darmi la battuta (*Pausa*). Ho portato avanti la mia storia. (*Pausa*). L'ho portata avanti di parecchio. (*Pausa*). Domandami dove sono arrivato⁹⁷⁸.

Qui la necessità di Hamm cieco e paralitico, nei confronti del deambulante Clov, la necessità dell'attore di avere una spalla, è però in fondo anche esigenza di recuperare quell'ascolto che il padre gli aveva appena negato. E tuttavia la rottura della finzione scenica, creata attraverso la battuta metatearale, dà occasione agli attori di avviare una micro-sequenza di teatro nel teatro estremamente comica in cui il maestro suggerisce all'allievo i toni e gli atteggiamenti da utilizzare: Clov/Binasco deve chiedere informazioni sullo stato del progresso della storia, mostrando interesse e stupore. La finzione della situazione è evidenziata dall'eloquio ammiccante di Cecchi e dai suoi gesti ampliati e rafforzati, in particolare è ricorrente il gesto delle braccia allargate in segno di esasperazione e il movimento dondolante del capo.

Il grand'attore non perde occasione per ricominciare a narrare il romanzo, continuamente interrotto dalle domande che la spalla stizzita comincia a porgli. Il progresso è minimo, Clov/Binasco sempre più spazientito chiede allora se la storia stia giungendo alla fine. Caustico, l'inconcludente narratore risponde di sì. Il suo tono è elegiaco: pensa alla fine dello sforzo creativo come al riposo di un guerriero. Repentino il nesso causa-effetto crolla di nuovo e Hamm, senza specificare il soggetto, chiede se la madre è morta. Clov si dirige a controllare la pattumiera che dalla prima macro-sequenza non si è più aperta. Nell sembra essere morta, il controllo passa a Nagg, che invece pare che pianga.

L'atmosfera si fa nostalgica, un nuovo movimento coreografico impegna i due attori in un secondo giro della poltrona intorno allo spazio scenico: Clov/Binasco spinge la carrozzina di Hamm/Cecchi che intanto si perde nei ricordi di un non precisato "primo tempo" del loro rapporto. Il giro finisce sotto una delle finestre, che la telecamera porta in primo piano. Si tratta della finestra "della terra", corpo freddo che non dà luce. I due si spostano verso l'altra finestra e adesso la telecamera inquadra la scena attraverso il filtro azzurro dei suoi vetri. I personaggi sono così spinti dall'alto a sinistra, punto di vista assolutamente non teatrale. L'immagine è opaca e nel campo visivo di chi osserva entra il contorno della finta finestra e parte del retroscena. I personaggi in basso sembrano appiattiti sulle tavole del palcoscenico.

Hamm/Cecchi indica la finestra, crede di percepire un inesistente raggio di sole sul viso, chiede a Clov di aprirla. L'inquadratura è riempita dall'incombente avvicinamento dell'attore che apre lo sportellino. Tutta la micro-scena successiva sarà osservata da questo particolare punto di vista, con Clov in primo piano che occupa gran parte del quadro visivo e più piccolo in basso Hamm/Cecchi sulla sua poltrona. L'inquadratura cambia solo quando l'attore in primo piano esegue l'ordine di chiudere la finestra; allora ritorna centrale e il campo visivo si estende all'intero spazio scenico.

Un ulteriore controllo nel bidone del padre impegna la coppia sempre più annoiata, prima di un'inaspettata richiesta di affettività da parte del dispotico Hamm che chiede a Clov un bacio. Clov rifiuta. Hamm chiede almeno la mano. Al secondo

⁹⁷⁸ Ivi, p. 34.

rifiuto Hamm chiede allora almeno il conforto del cane, per cambiare immediatamente idea. Clov allora esce. È la sua tredicesima uscita.

La solitudine crea l'atmosfera per il terzo monologo di Hamm che occupa l'intera micro-sequenza. Come per i primi due, il registro di questo terzo monologo è lirico-tragico, questa volta però i gesti non contraddicono il parlato. Cecchi accosta alla dizione del testo gesti pratici di forte impatto emotivo. Si toglie egli occhiali e li pulisce: azione senza senso e atroce se compiuta da un cieco, inoltre il volto libero mette in mostra, attraverso le palpebre chiuse e truccate dell'attore, i bulbi bianchi della cecità del personaggio. «La fine è nel principio, eppure si continua»⁹⁷⁹: il testo di Beckett ha qui un senso testamentario, sembra la descrizione di ciò che resta su un campo di battaglia dopo che gli eserciti lo hanno devastato. Hamm descrive la sua fine, o forse sogna la sua fine come se la vedesse da fuori.

Fischietto. I repentini passi di Clov rendono sarcastica la tensione di Hamm che tende l'orecchio per udire il suono della sveglia. Clov/Binasco non è ancora andato via; questa è la sua quattordicesima entrata. Hamm/Cecchi, visibilmente sollevato, ironizza sulla sua mancata partenza. Il discorso, scampato l'abbandono, indugia ancora su una quotidianità da bassifondi: la sorte del topo. La catastrofe, banalizzata, ormai resa neutra, è un tema che attraversa tutta la messinscena e che si ripropone in quest'ultima macro-sequenza con la scoperta della fine del calmante. In quella discarica abitata da larve, topi e malati, la fine del calmante costituisce un trauma.

Hamm/Cecchi saluta inizialmente l'arrivo dell'ora della medicina mostrando giubilo: alza le braccia al cielo, poi cambia repentinamente stato d'animo, appare spaventato, interdetto, e il suo gesticolare acuisce questa sensazione di spaesamento. Clov/Binasco è invece calmo, si muove con risolutezza, i tragitti sono sempre lineari, con sadica precisione sta cercando un posto in cui posizionare la sveglia. È intenzionato ancora a partire. Il suo canticchiare tormenta Hamm, adesso nel ruolo di vittima. Tutta la sequenza ha il tono estremo della preparazione della fine: Clov rassetta la scena, poi si dirige verso la scaletta e vi sale. La telecamera si sposta di nuovo verso la finestrella. L'inquadratura, filtrata dal vetro azzurro, è quella della scena precedentemente descritta. Nel quadro della finestra viene evidenziata la mimica facciale di Binasco intento in una finale perlustrazione del fuori. Ciò che colpisce è la perfetta circolarità della testa dell'attore che l'espressione dello stupore – apre la bocca e strizza gli occhi – tende ad enfatizzare.

A sorprenderlo è la paradossale modifica della situazione esterna: «Il fanale è nel canale» (frase di assoluto non-senso); la cosa sembra sconvolgere Clov, si porta entrambe le mani sugli occhi in segno di disperazione ma anche per strofinarseli e vedere meglio; si accorge infatti di aver sbagliato finestra. La camera torna frontale, l'attore comincia un movimento burattinesco all'indietro, scende i gradini, si volta e sposta la scala sotto l'altra finestra, vi sale e portando la mano sinistra sulla fronte, come a ripararsi dal sole per vedere meglio, avvia la seconda perlustrazione. Questa volta l'inquadratura rimane centrale e larga lasciando visibile l'intera scena: è possibile così seguire il dialogo in cui i due personaggi sono impegnati.

⁹⁷⁹ Ivi, p. 39.

La loro collocazione nello spazio dissacra, ridicolizza, la carica drammatica di ciò che Hamm/Cecchi dice. Clov/Binasco è infatti in alto sulla scaletta e si volta sempre più irritato ad ogni intervento di Hamm, innescando in questa ripetizione il meccanismo comico. Hamm non solo è in basso, ma, in quanto paralitico, è anche seduto e costretto a mantenere con lo sguardo una prospettiva centrale. In fondo il disagiato posizionamento spaziale non sembra costituire un problema per un dialogo che non risponde ad un senso logico. Tuttavia Hamm/Cecchi, con fare ancora lirico-tragico, annuncia di essere giunto ad una consapevolezza estrema, quella di non essere mai esistito.

Beckett e la regia di Cecchi, seguendo il loro serrato ritmo, impongono allora un movimento nuovo alla scena. Clov sta guardando fuori senza cannocchiale, deve, secondo Hamm, prenderlo; la rabbia sempre meno controllata di Clov lo porta a rischiare la caduta dalla scaletta, l'attore riacquista equilibrio e prosegue la discesa: le azioni si succedono a velocità crescente e anche l'intensità delle intenzioni si fa tangibile. Clov cerca convulsamente il cannocchiale, lo trova, risale sulla scaletta, viene bloccato dalla richiesta di Hamm che adesso vuole il cane, lascia cadere il cannocchiale, che precipita rumorosamente dall'alto della scala, ne scende, recupera il pupazzo e glielo lancia contro inveendo. La sequenza d'azioni è coreograficamente impostata sul crescendo di tensioni che esplodono nel volume della battuta finale di Clov: «Mi fai diventare matto!». La battuta proferita con tono risoluto e fermo è accompagnata da un gesto a bacchetta del braccio sinistro che, andando su e giù, scandisce il ritmo. Non è più tempo di giocare eppure non è possibile uscire dal gioco. Clov raccatta il cane e lo dà a Hamm che lo abbraccia incrociandovi sopra le mani, il gesto è estremamente simbolico, è quello della posizione del morto nella veglia funebre, e diventa ridondante con la battuta sulla speranza di una sepoltura.

Conclusa questa micro-scena ecco ancora un'ulteriore occasione metateatrale. Clov è risalito sulla scaletta e guarda fuori, Hamm parla tra sé, fomentando la prevenuta reazione della spalla che si sente chiamata in causa. Risponde Cecchi, incidendo sul testo: «era un a parte testa di cazzo! È possibile che tu non riesca mai a riconoscere gli a parte? Mi sto scaldando, per l'ultimo monologo», improprio di Hamm su Clov, ma anche schermaglia attoriale tra l'umoroso Cecchi e il giovane martoriato Binasco.

La battuta metateatrale si pone come indizio della fine imminente, lo spettacolo infatti sarà concluso dal quarto monologo di Hamm/Cecchi. Il regista, così come segnala l'impazienza della sua recitazione in questa sequenza prima della conclusione, reputa necessario velocizzare l'arrivo della risoluzione finale, per cui non lesina tagli. Si inserisce infatti a questo punto l'avvenimento sorprendente dell'avvistamento di un bambino, letto dalla critica come possibile apertura di Beckett all'ottimismo, una possibilità per il mondo di rigenerarsi. L'autore indugia e gira intorno all'avvistamento: attraverso un colorato gioco di parole confonde il profilo dell'oggetto lontano che solo alla fine si scoprirà essere un bambino. Cecchi inserisce qui un ulteriore "soggetto": all'allarme di Clov, l'Hamm di Beckett rispondeva: «Ancora complicazioni! (*Clov scende dalla scaletta*) Purché non ci siano conse-

guenze!»⁹⁸⁰; il grande attore, il gigione annoiato invece risponde: «Ancora complicazioni! Speriamo non ci sia materia per un secondo atto, per carità!».

Quindi Clov annuncia, senza esitazioni, che pare trattarsi di un bambino e si appresta ad uscire per ucciderlo con il rampino in quanto «procreatore in potenza». Viene dunque tagliata tutta la parte relativa all'identificazione dell'oggetto e la sua descrizione. A Hamm/Cecchi, alla sua visione registica, questo bambino non interessa, non gli interessa neppure sterminarlo, infatti l'attore, udita la notizia, si volta e si abbassa sulla destra e rimane bloccato in questa posa per qualche secondo, come impegnato in una riflessione. Poi blocca l'uscita assassina di Clov. Hamm/Cecchi non è più interessato neppure a mantenere il controllo sul fuori, sul mondo; è incredibilmente annoiato, ormai ciò che vuole è solo finire, anche se consapevole che si tratta soltanto della fine della recita.

Clov dunque desiste e si appresta alla suo definitivo abbandono (la quindicesima entrata-uscita di Binasco sarà fulminea, legata ad un richiamo del compagno in scena). Il carattere conclusivo di questa sequenza è siglato dalla richiesta di Hamm di ricevere un discorso di commiato da parte di Clov. Dopo molte insistenze, gli chiede infine di dirgli qualcosa che provenga dal suo cuore, qualcosa che potrà ricordare. In questa estrema dolorosa richiesta Cecchi è più attore che mai. Dal tono della recitazione, affettato, alla mimica, eccessivamente mobile da farsi parodia del naturalismo *soap*-operistico, alla costruzione gestuale di ampia e caricaturale fattezza, tutto in questo Cecchi-finale rivela che l'attore sta recitando la parte del moribondo.

Binasco è complice della finzione e si appresta, reticente, a "recitare" anch'egli il suo monologo conclusivo: non si rivolge al compagno in scena ma avanza in proskenio e parla alla telecamera. Sguardo fisso, la dizione è quella meccanica del bambino che ripete la poesia imparata a memoria. Hamm/Cecchi una volta accontentato si fa invadente, tenta di fermarlo, di rubargli la scena, ma Clov/Binasco non si lascia distrarre, gli occhi sono sgranati e le sopracciglia si inarcano seguendo il senso del discorso. È un monologo che parla della sofferenza dello sfruttato, di colui che è consapevole di esserlo e masochisticamente crede di giungere un giorno alla libertà facendosi sfruttare sempre di più. Ad un certo punto del suo monologo, quando indugia sulla stanchezza della vecchiaia, una telecamera subentra a quelle centrali e le fronteggia, posta dietro Hamm; questa terza telecamera (la seconda è posizionata su un carrello davanti a Binasco) inquadra i due attori di spalle, la platea vuota, il carrello di fronte a Clov/Binasco e l'occhio rosso della camera-sorella frontale.

Un primo piano di Binasco accompagna la fine del suo commiato. L'attore si volta verso la porta della cucina, con le movenze a scatto di un soldatino in marcia, ed esce. All'ennesimo richiamato di Hamm, serve anche lui il suo tiro metateatrale: «Questa si chiama uscita di scena». Seguono ringraziamenti di circostanza con relativo inchino; impartita la lezione l'attore scompare nel vano della porta, sordo all'ultima richiesta di Hamm: essere coperto con un lenzuolo.

La quindicesima uscita di Clov/Binasco apre la micro-scena conclusiva, ha inizio il monologo finale del re degli scacchi, del vecchio despota paralitico, del grande attore. Nel corso del monologo Clov farà la sua sedicesima ultima entrata, senza es-

⁹⁸⁰ Ivi, p. 44.

sere visto e senza uscire più di scena. Clov/Binasco, rientrando, rimane sulla soglia della cucina, soprabito nero, cappello nero, valigia nera, rimarrà immobile fino alla chiusura di sipario, non sapremo mai se partirà davvero.

«Tocca a me», Hamm/Cecchi cerca le parole del suo «vecchio finale di partita», ha il rampino nella mano sinistra e il cane sulle ginocchia. Prova penosamente a spostarsi facendo leva sul pavimento col rampino, ma non ci riesce. Comincia dunque la sequenza di gesti che, non potendo imporre a Clov, impone a se stesso: «gettare, togliere, estrarre, spiegare, pulire, rimettere, ripiegare, riporre».

Le azioni rispondono al parlato, la telecamera alterna l'inquadratura frontale a quella di spalle. L'attore tra il gesto di togliere e quello di rimettere mostra per l'ultima volta i suoi occhi da cieco. Poi di nuovo una battuta metateatrale: «Ancora tre o quattro fregnacce come queste e poi... chiamo». L'ambivalenza attore-personaggio prosegue nell'attacco successivo, Cecchi cerca le parole giuste, le prova, le declama. Tutto è finto, tutto è enfatico, Hamm riprende il racconto della sua storia. Il profilo di Clov/Binasco incombe attraverso un'inquadratura in primo piano, poi la scena ci viene mostrata dalla prospettiva di sinistra. Due fischi tentano di richiamare Clov in scena, il cieco è ora cieco per davvero e non si avvede della presenza della spalla. È ora della battuta finale che Cecchi rielabora in favore dell'intera lettura metateatrale di un *Finale di partita* d'attore:

HAMM: E allora, gettare, con i miei più sentiti ringraziamenti. E dato che la commedia si recita così e che la partita si gioca così, giochiamola e recitiamola così. E non parliamone più. Mai, più. Vecchio straccio, tu resterai.

Mentre recita la battuta l'attore estrae dalla tasca del cappotto il fazzoletto, lo spiega, lo tiene aperto all'altezza di viso con le braccia in alto, poi se lo pone sul volto e scivola nella posizione del sonno iniziale. Clov rimane immobile sulla porta, l'inquadratura si allontana, arrampicandosi nelle gallerie vuote del Teatro Mercadante. Il sipario si chiude sulle incertezze che il capolavoro di Beckett ci lascia. Non ci è dato conoscere neppure il finale di questa partita, figuriamoci il destino dell'umanità. Il sipario si chiude e in campo lungo ci è offerta l'immagine di una platea completamente vuota e muta d'applausi.

Al fine di proporre un Beckett «sufficientemente antinaturalistico» Cecchi ha optato dunque per un'interpretazione metateatrale che, stando alle informazioni raccolte ed esposte in questa analisi, si auto-costruisce nel corso delle prove e delle repliche dello spettacolo. Una metateatralità in atto, teatro nel teatro di tipo immediato che salva dal *cliché*, parecchio abusato, di questo vezzo novecentesco. «I personaggi sono rappresentati nell'atto di rappresentarsi e questo ha per effetto di ravvivare i rapporti di complicità con il pubblico»⁹⁸¹. Referente principale degli attori è infatti il pubblico, è anzitutto nel rapporto con esso che lo schema aperto della regia di Cecchi trova il suo sbocco naturale e la sua giustificazione.

L'importanza del pubblico è talmente precipua in questo allestimento da causare lo sfasamento evidente nella versione video che tale referente (gli spettatori) decide

⁹⁸¹ Giovanni Raboni, *Finale di partita alla napoletana*, in «Corriere della sera», Milano, 30 marzo 1995.

di escludere. In fondo il rapporto reale tra la scena e la platea è proprio solo e soltanto allo specifico teatrale, scegliere di riproporlo in video, di fissarlo, avrebbe potuto avere valore documentario, ma non molto di più.

Torniamo alla caratteristica di “apertura” della regia di Cecchi (non a caso per il suo teatro si è parlato di regie mobili), continua Raboni:

Le partiture di Beckett sono così definite, così chiuse, così compiutamente predisposte in ogni particolare, da rendere apparentemente impossibile una buona messinscena che sia qualcosa di diverso da una «esecuzione». Cecchi c'è riuscito operando uno spostamento minimo ma decisivo, cioè accentuando e rendendo esplicita (sia con qualche battuta a soggetto, o che sembra tale, sia e soprattutto con una sorta di costante bitonalismo nel porgere le battute e nel prepararle o commentarle con i gesti) l'implicita metateatralità del testo⁹⁸².

Ciò che a noi più incuriosisce Raboni lo pone tra parentesi: è il bitonalismo costante del protagonista a strutturare, per osmosi, la straordinarietà di questa proposta beckettiana. Nella sfasatura tra gesto e parola, e in una recitazione che sembra commentarsi o citarsi da sé, risiede l'antinaturalismo endemico di questo spettacolo. Dalla «mimica discreta» degli attori e dalla loro gestualità convenzionale (interpuntata da gesti metaforici di matrice partenopea e meridionale), tutti gli altri codici dello spettacolo – coreografia tendente alla linea retta, scenografia concreta ma antillusionistica, trucco accentuato, musica assente – concorrono al raggiungimento dell'effetto comico.

L'obiettivo raggiunto di questo *Finale* per Carlo Cecchi è quello di “lunga durata” risalente al Granteatro ma ancora caro al regista-direttore: «ravvivare i rapporti di complicità col pubblico e di incrementare – o, almeno di rendere più immediatamente attiva – la disperata, straziante comicità di non poche situazioni e battute»⁹⁸³.

⁹⁸² *Ibidem*.

⁹⁸³ *Ibidem*.

Capitolo 5

La seconda rottura e la “fuit” al Teatro Garibaldi: Secondo tempo di magistero 1996 – 1999

1. Sotto il segno della differenza

La seconda “rottura” individuata nel percorso artistico di Carlo Cecchi – rottura nel senso di momento di forte ripensamento, anticipata da sintomi di disagio e insofferenza e seguita da effettivi cambi di rotta –, nel 1995, anno in cui si conclude l’esperienza al Niccolini dopo il contraddittorio, ma fortunatissimo allestimento di *Finale di partita*, si pone in direzione inversa rispetto a quella della fine degli anni Settanta e “sotto il segno della differenza”. Laddove il primo momento di riflessione si configurava come assunzione del ruolo didattico e passaggio dal nomadismo alla stanzialità, permettendo a Cecchi di portare avanti tutto un lavoro sul repertorio e sulla ricerca di pubblico, nonché di concentrarsi sulla formazione dell’attore, l’attore-regista manifesta ora un netto rifiuto all’istituzione stabile rivelatasi, sul piano pratico, una “bella illusione”.

Il sentore dell’impossibilità di lavorare nelle condizioni auspicate è precoce, già agli inizi degli anni Ottanta, alla domanda di Rodolfo Di Giammarco: «Hai ritenuto di far convergere il tuo lavoro in un territorio preciso, uno spazio fisico, una sala di Firenze. Il Niccolini. Tutto bene?»⁹⁸⁴, Cecchi risponde:

Fino a un certo punto. Intanto sappiamo che le *tournées* sono la malattia cronica del teatro italiano. Perfino nei teatri stabili ormai di stabile c’è solo il personale impiegato, non certo gli attori. E così, quando pure ci si vincola ad una struttura – come è capitato a me con il Niccolini e l’ho capito tardi – si avvia un’attività che diventa merce di scambio con altri teatri e di nuovo bisogna sopportare la condanna delle *tournées*. Ritengo invece necessario disporre di un teatro dove si possa stare “sempre”. Più che necessario, vitale⁹⁸⁵.

⁹⁸⁴ Rodolfo Di Giammarco, *Un attore è un attore*, in Luciano Lucignani, a cura di, *Carlo Cecchi*, cit., p. 20.

⁹⁸⁵ Carlo Cecchi in Rodolfo Di Giammarco, *Un attore è un attore*, cit., p. 20.

E già in questo estremismo sta la sua “differenza”; Cecchi al Niccolini non riesce a strutturare quel teatro stabile e di repertorio, in senso assoluto, al quale aspirava, una realtà di formazione e produzione dispensata financo dall’obbligo delle *tournées*; *Finale di partita*, con tutte le incisioni metateatrali dell’attore-regista contro la noia del teatro, contro la stanca ripetitività, non è altro che espressione del disagio e commiato dallo stato delle cose rappresentato dal Niccolini.

Il profilo biografico-artistico di Carlo Cecchi fin qui tracciato mostra, dunque, un percorso formativo graduale, che procede per acquisizioni successive: attoriale, poi registica, poi didattica, in nessun caso solitaria ma sempre accompagnata dalla presenza di un gruppo di lavoro.

Nel mio teatro bisogna distinguere due tempi, quello del Granteatro e quello dopo; al tempo del Granteatro condividevo molto l’ideologia del gruppo, unito dal legame fortissimo che è il fare teatro, lavorare intorno a uno stesso progetto o idea di teatro. Ho sempre considerato i miei primi spettacoli non solo e non tanto in se, ma in quanto tappe di un percorso comune la cui finalità fosse la formazione di un gruppo, che lavorava insieme per uno spettacolo. Il gruppo non è un ideale astratto ma una necessità reale, perché lo stile di un teatro, quindi la sua realtà in scena, può essere solo il risultato di un lavoro di gruppo; ma inteso come gruppo di lavoro, che lavora insieme, per molto tempo, che si conosce, che studia, che ha rispetto al teatro, non solo la stessa idea ma più o meno la stessa tecnica⁹⁸⁶.

Con la residenza al Niccolini il percorso di formazione personale, in rapporto ad un gruppo piuttosto omogeneo – seppure apertissimo –, appare ampiamente compiuto; ci troviamo sul finire del “secondo tempo”, quindi già “dopo il Granteatro” e il movimento ulteriore, che si completa nel periodo preso in esame in quest’ultimo capitolo, pare riguardare in maniera più diretta un affinamento delle tecniche di magistero (la dimensione del gruppo rimane centrale). Questa doppia constatazione consente di dividere l’analisi in due differenti sezioni: la prima sarà dedicata a tracciare le direttive portanti della poetica, del non-metodo dell’attore maturo, la seconda si concentrerà sul magistero, ovvero il lavoro sull’attore, esemplificato nell’esperienza di insegnamento più significativa costituita dalle estati palermitane. Le prove della *Trilogia Shakespeariana* (1996-1999) che si configurano – e sono gli allievi stessi a dichiararlo – come “scuola-non scuola di specializzazione” si pongono come *step* conclusivo di questa analisi.

La caratteristica principale da sottolineare parlando del teatro di Carlo Cecchi è la sua “differenza” rispetto al panorama teatrale che lo circonda; questa si pone alla base della specificità di quel gruppo teatrale e del suo *leader*, ma anche, in un certo qual modo, del suo isolamento, più o meno volontario. Petrini ad *incipit* del suo sag-

⁹⁸⁶ Carlo Cecchi in Franca Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., p. 38.

gio (*Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*), in cui la “differenza” viene declinata nella categoria della “contraddizione”⁹⁸⁷, dice di lui :

La cifra più nitida dell’arte di Carlo Cecchi va probabilmente ricercata nell’estrema e inquietante contraddittorietà del suo modo di presentarsi in scena. In Cecchi ciascun gesto convive con il proprio opposto, e addirittura con la negazione di ciò che sembrerebbe volere esprimere: andando a sentire o a vedere Carlo Cecchi a teatro, ci si trova di fronte a un attore che, recitando, mostra con crudeltà e amarezza l’impossibilità di *recitare*; a un regista che rifiuta con insofferenza le velleità di chi “mette in scena” un testo⁹⁸⁸.

Proprio nel solco del suo atteggiamento di negazione e rifiuto e nella sua contraddittorietà vanno rintracciate le ragioni dell’abbandono della “Stagione Niccolini” in un periodo di grandi successi. Sicuramente curioso è notare come alla fortunata accoglienza degli spettacoli prodotti dal teatro nella prima metà degli anni Novanta corrisponda nell’attore-regista un sentimento negativo di insoddisfazione. I numeri parlano chiaro: Wanda Lattes, in un articolo del 15 settembre 1992 sul «Corriere della sera», descrive l’attività del Niccolini, da poco Teatro Stabile; per cominciare la giornalista, a proposito dell’assenza del supporto del Comune di Firenze, fa riferimento ad «un’attività spettacolare che con le passate edizioni ha coinvolto

⁹⁸⁷ Armando Petrini e la “scuola torinese” di Gigi Livio ascrivono il Teatro di Cecchi, e di altri artisti come Bene, Sudano, Remondi e Caporossi, alla categoria della contraddizione, di un teatro d’attore che si pone “contro”: contro la mercificazione, la massificazione, contro l’istituzione ecc. Il Teatro di Contraddizione ha ben determinate caratteristiche sceniche e forti riferimenti teorico-filosofici. Per un approfondimento della questione si rimanda a Gigi Livio, *Minima theatrialia: Un discorso sul teatro*, Torino, Editrice Tirrenia-Stampatori, 1984. Qui se ne accenna per misurare le effettive analogie col teatro del Nostro: «Se un filo lega le diverse esperienze dei teatranti ricordati [...] è un filo che lega elementi diversi: dalla ricerca sul linguaggio della scena, inteso come atto conoscitivo che accade alla presenza dello spettatore e che non è prevedibile nella sua compiutezza prima (con buona pace del teatro della regia demiurgica e dell’interpretazione fedele del testo); al lavoro dell’attore (unico responsabile in presenza dell’atto di creazione e ricerca); dal rifiuto della tradizione del naturalismo che mira alla registrazione della realtà e non a una sua interpretazione critica (e utopica), alla consapevolezza critica del contesto all’interno del quale la propria arte si dà, che è quello, ieri come oggi, dell’industria culturale e dello spettacolo nell’accezione che Debord già nel 1967 indicava; dalla ricerca di un pubblico non dato naturalmente, ma da formare o da costruire a una riflessione sulle questioni che riguardano la produzione e la distribuzione della propria opera»; Armando Petrini in Donatella Orecchia, Armando Petrini, Maria-paola Pierini, *La scena della contraddizione. Omaggio a Gigi Livio*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008, p. 99. A questo accostamento, seppure legittimo, chi scrive preferisce il ragionamento meldolesiano riferito all’individuazione, all’interno del teatro di regia di una “linea di resistenza”: «Claudio Meldolesi, in riferimento alla difesa del teatro dell’attore, parla, anziché di contraddizione, di linea di resistenza, interna al teatro di regia, di una genealogia d’attori, che definisce *attori-artisti* e di cui capostipite è Eleonora Duse in duplice veste: l’incommensurabile attrice ma anche la *proto-regista*, in grado di accogliere su di se, molto tempo prima dell’affermazione della regia in Italia, una certa tendenza capocomicale-registica»; Chiara Schepis, “*Il mio strumento totale*”. *Il Teatro di Carlo Cecchi*, Tesi di laurea magistrale in teorie e tecniche della composizione drammatica, relatore Gerardo Guccini, Discipline dello spettacolo dal vivo, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2011-2012. Per un approfondimento sulla linea di resistenza dell’attore-artista si rimanda a Claudio Meldolesi, *Sulle diversità culturali della regia*, in «Teatro e Storia» a. XXIV vol. 31, n.s. 2-2010.

⁹⁸⁸ Armando Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, cit., p. 21.

884.675 spettatori, producendo 36 nuovi spettacoli»⁹⁸⁹. Poi si concentra sulla stagione 1992-1993:

Nella stagione che comincia il 20 ottobre con la prima di cinque novità assolute, ci sono 17 spettacoli in abbonamento, 13 di autori italiani; protagonisti noti come Vallone, De Vico, Graziosi, Giuffrè, Cenci, Kustermann, Paolo Poli, Laura Betti; riprese classiche e scelte alternative, da Pirandello a Montanelli a Garinei a Giovannini, registi ambiziosi come Mario Martone o Krzysztof Zanussi⁹⁹⁰.

Un'offerta spettacolare vasta e differenziata che tuttavia nel corso degli anni portò il teatro ad un grave dissesto finanziario. Spiro Scimone, autore e attore di *Nunzio*, spettacolo messo in scena da Cecchi nel 1994, parla di quel periodo con entusiasmo: «Un periodo fantastico di Carlo è quello che inizia con *Nunzio*. Anche prima aveva fatto capolavori, però c'è stato un momento, concentrato in tre o quattro anni, nel quale lui ha fatto *Nunzio* (agosto '94), *Finale di partita* (1995) e ha dato avvio alla *Trilogia Shakespeariana* con *Amleto* (estate '96) a Palermo»⁹⁹¹. E dunque, prescindendo in parte dalle sorti del Niccolini, forse già intimamente abbandonato da Cecchi molto prima del 1995, cosa accade a livello di “sentire operativo” nell'attore-regista, direttore d'attori a metà degli anni Novanta? Cecchi in questo periodo sembra andare incontro ad un processo di “insofferenza da Stabile”: quanto prima aveva sentito la necessità di ancorarsi ad un luogo (un Teatro), tanto adesso sente la necessità di evadere.

In un primo momento resiste a quella condizione con una serie di fughe: fuga nella nuovissima drammaturgia con *Nunzio*, spettacolo coprodotto dal Teatro Stabile di Firenze-Teatro Niccolini, dall'Ente Teatro di Messina e dall'Istituto Dramma Italiano; fuga nel metateatro e nella critica feroce al teatro con *Finale di Partita*⁹⁹², fuga nel cinema⁹⁹³ e infine la “fuit” vera e propria, quella di Palermo con *Amleto al Garibaldi*, un teatro scarnificato, privo di tutti gli elementi superflui nei confronti dei quali si sentiva ormai intollerante. Due interviste, datate rispettivamente agosto

⁹⁸⁹ Wanda Lattes, *Cecchi: dopo il set vincerò sulle scene*, cit.

⁹⁹⁰ *Ibidem*.

⁹⁹¹ Spiro Scimone, *Un grande autore di scena. Conversazione con Spiro Scimone*, a cura di Chiara Schepis, in Appendice.

⁹⁹² Dice Cecchi: «Il teatro italiano, e qui alludo all'organizzazione del teatro italiano, è diventato, attraverso un *progress* negli anni, un *work* sempre più miserabile, corrotto, culturalmente corrotto, ripugnante da frequentare. *Finale di Partita* mi pareva che potesse permettermi di non fare *come se* non fosse così, *Finale di partita* sarebbe stato anche, forse soprattutto, questa ripugnanza non nascosta, ma agita, *jouée*. Mi illudevo. Anzi, mi volevo illudere»; in Grazia Cherchi, *Aspettando le risate. Intervista a Carlo Cecchi*, in «L'Unità», 1 maggio 1995.

⁹⁹³ Proprio negli anni Novanta si accentua l'interesse rivolto al cinema; nel giro di pochi anni, dal vasto successo di *Morte di un matematico napoletano* di Mario Martone del 1992 (vincitore del leone d'argento alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia), l'attore si dedicherà con maggior lena alle produzioni cinematografiche. Sono della prima metà degli anni Novanta: *La fine è nota*, Cristina Comencini, 1992, *Oro*, Fabio Bonzi, 1993, *La scorta*, Ricky Tognazzi, 1993, *L'uomo che ho ucciso*, Giorgio Ferrara, 1994, *L'Ussaro sul tetto*, J. P. Rappeneau, 1995, *L'Arcano incantatore*, Pupi Avati, 1995, *Io ballo da sola*, Bernardo Bertolucci, 1995.

1994 e maggio 1995 – è un caso, questo, in cui proprio il dato temporale è significativo –, chiariscono le ragioni di Cecchi: il 19 agosto 1994 intervistato da Rodolfo Di Giammarco, critico teatrale particolarmente apprezzato da un Cecchi solitamente sprezzante nei confronti della categoria, dichiara:

Io avverto una faccenda grave: non imparo più nulla. È da abbastanza, ormai. Ciò che so e che ho accumulato, mi può essere utile per le esperienze di cinema che sto da poco affrontando o per trasmettere qualcosa ai giovani attori. Ma ho smesso di apprendere, di arricchirmi sulla scena [...]. Ora è svanito l'entusiasmo per la tradizione alta, per gli interventi sul campo. Come porre riparo? Credo che l'ideale sia agire in piccoli spazi, per pochi spettatori, lavorando sul pubblico. Ripristinare i teatri-studio. Il teatro non è ripetizione è movimento⁹⁹⁴.

Rifugio nel cinema, dunque, e nell'attività, seppure piuttosto accidentata, di formazione delle nuove leve attoriali, auspicando tempi migliori. Ancora a Grazia Cherchi, un anno dopo, ribadisce questo stato d'animo:

Da un paio d'anni mi succedeva sempre più spesso di domandarmi, poco prima di andare in scena: «Ma che ci sto a fare qui?», sono arrivato al punto di pensare, sul serio, di smettere. Ma la cosa non era così semplice. A parte l'abitudine di recitare, che dopo così tanto tempo diventa una specie di assuefazione fisica, c'era la situazione del mio teatro, il teatro Niccolini di Firenze, che mi legava alle *tournées*. Il peso del passato, insomma, come in un dramma di Ibsen, autore che non amo per niente⁹⁹⁵.

Con la fine della *tournee* beckettiana, anzi proprio durante quella *tournee*⁹⁹⁶, lo strappo da quel tipo di stabilità si mostra definitivo; Cecchi non abbandona il teatro, l'attività del recitare, ma sente la necessità di cambiare. Il Niccolini naufraga e dopo quindici anni di intenso lavoro lo spazio viene nuovamente chiuso. La questione spaziale rimane tuttavia centrale nel pensiero di Cecchi che, parlando con Di Giammarco, con ottica da maestro d'attori e insieme capocomicale, faceva riferimento alla necessità di puntare sulla formazione dei giovani e sul ripristino dei teatri-studio. Nel febbraio del 1997, infatti, in un'intervista pubblica con Piero Ferrero a Torino in occasione del debutto di *La serra*⁹⁹⁷ di Pinter, e nel cuore, dunque, della *Trilogia Shakespeariana* che si configura come progetto estivo, Cecchi afferma:

⁹⁹⁴ Carlo Cecchi in Rodolfo Di Giammarco, "Comici di sinistra che satira ipocrita", in «la Repubblica», 19 agosto 1994.

⁹⁹⁵ Grazia Cherchi, *Aspettando le risate. Intervista a Carlo Cecchi*, cit.

⁹⁹⁶ Valerio Binasco racconta che durante la tappa di *Finale di Partita* al Teatro Biondo di Palermo Cecchi, sollecitato da Matteo Bavera, andò a visitare per la prima volta lo spazio del Teatro Garibaldi. Cfr. Valerio Binasco, *Il mio vento*, cit.

⁹⁹⁷ *La Serra*, di Harold Pinter, traduzione di Carlo Cecchi e Alessandra Serra, Teatro Stabile di Torino e Teatro Stabile di Firenze (Teatro di Filigine), Regia: Carlo Cecchi, Scene e costumi: Titina Maselli, Suono: Hubert Westkemper, Luci: Giancarlo Salvatori, Attori e personaggi: Raffaella Azim (*Miss Cutts*), Valerio Binasco (*Lush*), Carlo Cecchi (*Dottor Roote*), Maurizio Donadoni (*Gibbs*), Giorgio Lanza (*Tubb*), Lorenzo Loris (*Lamb*), Massimiliano Mecca (*Lobb*), Torino, Teatro Carignano, 18 febbraio 1997.

Per teatro non s'intende il palcoscenico. La cretineria dei più è che intendono per teatro il palcoscenico. Il teatro è il teatro, cioè è un luogo che raccoglie un certo numero di persone [...], dove c'è uno spazio riservato agli attori e uno spazio riservato ai non attori, che sono gli spettatori, i cosiddetti spettatori; quello è il teatro [...]. Il problema [nel recitare un testo drammatico] è tutto lì: il passaggio dalla pagina a questo luogo fisico che è abitato, agito dai corpi degli attori in rapporto ai corpi degli spettatori⁹⁹⁸.

Dunque l'orizzonte di riferimento è in questo caso il contesto, solo in rapporto ad esso è possibile fare operazioni teatrali: dalla messinscena di un testo all'animazione dello spazio stesso. Lo stimolo che nasce dal luogo, la compagnia che in quel luogo si radica, l'accoglienza della popolazione indigena, il pubblico generale che l'operazione richiamerà: sono tutti elementi che stanno alla base della possibilità di mettere in scena. È evidente che l'ottica di Cecchi risulta in questo caso più generale rispetto a quelle del solo attore o del solo regista, rimandando alla figura del Capocomico, come spesso, in prima persona si è definito: «Io ragiono da Capocomico “postumo”, perché l'era dei capocomici è finita»⁹⁹⁹. E ancora oggi quando si riferisce ai giovanissimi allievi consiglia, per la loro autonomia, di praticare il loro teatro in un'ottica capocomicale:

Se non hanno altre possibilità, [i giovani] prendano il rischio di andare ad incasso, richiamino il pubblico, lo emozionino, lo facciano partecipare a ciò che accade in palcoscenico. [...] Come un tempo faceva il capocomico. A fine spettacolo contava i soldi in cassa e pagava la compagnia. Dipendeva da lui, dalla sua abilità, dalle sue scelte, portare la gente a teatro, riempire la sala. Certo oggi i tempi sono cambiati, ma almeno ci provino¹⁰⁰⁰.

Carlo Cecchi si riconferma quindi – nell'estremismo di questo suggerimento – uomo di teatro completo, all'antica per quel suo modo di porsi come guida e maestro di compagnia, “postumo” per l'ostinazione di perseguire un tipo di ricerca artigianale tipica di un teatro che forse non esiste più (il teatro del capocomico, quello di Eduardo, con un occhio attento al botteghino); eppure il teatro dell'attore-regista non appare anacronistico nei risultati, soprattutto per quanto riguarda il magistero. Dice di lui Alfonso Santagata, uno degli allievi della prima ora:

Carlo è stato una “scuola-non-scuola vera”, fuori dalle teorie dell'insegnamento, però riesce a toccarti, a spostarti, senza la pagina del teatro davanti. [...] Ed è poi in fondo la vecchia figura del Capocomico oggi, la persona che ha una responsabilità della sua banda, più che della sua compagnia di teatro, il responsabile unico. Il lavo-

⁹⁹⁸ Carlo Cecchi in Piero Ferrero, *Carlo Cecchi intervistato da Piero Ferrero*, per la rassegna “Appuntamenti al caffè”, Torino, 26 febbraio 1997 (registrazione audio); la trascrizione è di Armando Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, cit., p. 49.

⁹⁹⁹ Rodolfo Di Giammarco, “Io, Cecchi capocomico postumo”, in «la Repubblica», Roma, 11 marzo 2007.

¹⁰⁰⁰ Carlo Cecchi in Laura Putti, *Maestro Cecchi*, cit.

ro di formazione portato avanti da Cecchi è stato davvero importante. Cecchi è un'officina aperta. Pochi attori sono un'officina¹⁰⁰¹.

2. Linguaggio della scena. Elementi di poetica

L'officina di Carlo Cecchi attore e regista e maestro d'attori, alle soglie del nuovo millennio si presenta ricca di spunti e di questioni che, per desiderio di chiarezza, proveremo ad esporre in modo schematico e per "compartimenti". Date per assodate alcune tematiche già affrontate nei capitoli precedenti, quali repertorio, rapporto con il pubblico, mercato, tradizione, lingua, ci si soffermerà ancora sul profilo dell'attore (quale si presenta in questa fase della sua lunga carriera teatrale), sul concetto centrale di "gioco" e sul lavoro di formazione della nuova leva attoriale "Niccolini e post-Niccolini". A questo scopo saranno passati in rassegna gli elementi di poetica non ancora affrontati, procedendo per punti. Punto uno: momenti e tempi; punto due: rapporto tra realtà e finzione; punto tre: la regia.

Petrini prende a descrivere la particolarità di Carlo Cecchi attore definendolo «un attore *stoico*, di quello stesso stoicismo che costituisce secondo Adorno l'«irresistibilità» dell'opera di Beckett»¹⁰⁰², avendo di certo in mente la *performace* attoriale di Hamm in *Finale di partita* – in cui fondamentale era stata la critica adoriana sul testo – e la sua modalità registica di proporre Beckett al nostro pubblico.

È stoico, in Cecchi, quel singolarissimo e singolarmente affascinante mescolarsi di indolenza, riluttanza, svogliatezza, disprezzo di sé e del pubblico – quell'incuranza nel recitare di spalle alla platea; quel buttare via le battute e cercarsi da solo degli ostacoli alla fluidità della recitazione; quel dare un carattere quasi defilato alla propria parte, spesso di protagonista – che a volte disegna sul volto dell'attore un'amara smorfia beffarda, incompiuta e raggelata a un tempo¹⁰⁰³.

Da questo ritratto ciò che emerge è senza dubbio uno stile (non-stile) recitativo impostato su di un registro antinaturalistico, attraverso la giustapposizione di elementi artificiali tendenti nell'insieme a conferire alla sua scena un'iniziale impressione di naturalezza, subito disturbata e incrinata, ma sorretta da un profondo senso di verità scenica. Per capire come Cecchi arrivi a creare il suo particolare tipo di linguaggio scenico toccherà scomporre lo stesso in elementi più semplici.

Punto 1: momenti e tempi.

¹⁰⁰¹ Alfonso Santagata, *Carlo Cecchi: un'officina aperta*.

¹⁰⁰² Armando Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, cit., p. 24.

¹⁰⁰³ Ivi, p. 24.

La questione temporale, nel teatro di Carlo Cecchi si mostra suscettibile di una duplice analisi: momenti del teatro (tradizione, opera scritta e accadimento) e tempi della scena (passato, presente e futuro). In riferimento ai momenti la riflessione è di tipo teorico, con i tempi, cui si aggiunge la questione del ritmo, si entra in *medias res* a proposito del lavoro di scena dell'attore. Momenti e tempi vivono dello stesso spirito critico attento alle dinamiche del presente e si sostanziano reciprocamente. Una tale struttura di pensiero, a monte, nasce come reazione allo *status quo*, come rigetto delle modalità consolidate e ufficiali, errate, della scena italiana. Invitato a prendere parte, subito dopo la morte di Carmelo Bene, ad una celebrazione a lui dedicata Cecchi dice:

Non sapevo che pesci pigliare, venendo qui a parlare di Carmelo Bene [...] Giù nell'atrio di questo palazzo, Carmelo Bene mi viene in aiuto. Non lui in persona, ch  il Maestro se n'  rimasto a Roma; no;   la gigantografia di un suo scritto [...] la leggo: "*Si continua a discutere sulle gazzette se la regia   o non   intelligente, le scene e i costumi in ordine, fantasiosa l'esecuzione, puntuali gli attori. Insomma se la rappresentazione   o non   buona. Ancora e sempre la rappresentazione. Lo spettacolo di rappresentazione in quanto messa in scena di un qualsivoglia testo preconcepito, o scrittura di scena, fa lo stesso; ancora e sempre la rappresentazione. Il nemico efferato del teatro   lo spettacolo di rappresentazione*".   una bellissima sintesi. Che pone, chi l'ha pensata e scritta, anni luce lontano dal teatro italiano contemporaneo. Essa coglie il nodo drammatico del teatro occidentale del Novecento¹⁰⁰⁴.

Il nodo drammatico del teatro occidentale del Novecento   per Cecchi, come per Bene, il teatro di rappresentazione, di ripetizione, un teatro che paradossalmente non tiene fede al suo statuto di "spettacolo dal vivo", di spettacolo vivente. Cecchi, aspramente critico nei confronti della regia, non rinnega con lo stesso slancio di Bene gli elementi citati (testo, scrittura scenica ecc.), ma li piega ad una logica temporale che trova poi attuazione esclusivamente nel presente dell'evento scenico. Cecchi identifica tre momenti del lavoro teatrale: la tradizione, l'opera scritta e l'accadimento, i primi due preparatori del terzo, che   poi l'evento scenico, mai uguale a se stesso.

Per me il teatro resta composto di tre momenti: la tradizione, l'opera scritta e l'accadimento: cos , una volta rispettati i due elementi preesistenti resta ci  che chiamo un gioco bello e terribile, un esperimento di *nonchalance* attiva e io in quanto regista mi occupo di chiarire le regole di questo gioco¹⁰⁰⁵.

Ancora il gioco, e in questa sede il riferimento ci interessa per l'equazione "gioco uguale accadimento", azione in atto. Parlando del primo momento, la tradizione,

¹⁰⁰⁴ Carlo Cecchi, *Contro la rappresentazione*, in Aa. Vv., *Per Carmelo Bene*, Linea D'Ombra, Milano, 1995, pp. 67-68.

¹⁰⁰⁵ Carlo Cecchi in Rodolfo Di Giammarco, *Feste in onore dei cari amici Pirandello, Pinter e Molière*, in «la Repubblica», Campagnano Romano, 29 agosto 1980.

Cecchi distingue una tradizione esteriore, accademica e “funzionale” in accezione meldolesiana, dalla vera tradizione che è quella che il giovane attore scopre a Napoli e della quale si appropria, unita al panorama più allargato costituito dai grandi testi della cultura europea frequentati dal suo teatro. Dice l’attore-regista:

Per me la tradizione è stato tutto ciò che avevo sentito in giro e che poi, rigo su rigo e tono su tono mi è stato insegnato all’Accademia. Erano gli anni Sessanta. Purtroppo si parlava di forma, stile, birignao... Al contrario della vera tradizione che secondo me consiste nel rapporto tra l’attore e un linguaggio vivente¹⁰⁰⁶.

Anche l’opera scritta, secondo momento del teatro, fa riferimento da un lato ai testi, dall’altro al linguaggio teatrale, come a dire che l’opera scritta non è solo il testo, non è solo parola, ma tutto il bagaglio degli autori e dei contesti d’origine, dialetti compresi: l’opera suggerisce ma non determina la lingua teatrale della scena, questa, al contrario, può essere coerente con la lingua dell’autore o discostarsene completamente, dipendendo in prima istanza dalle scelte registico-attoriali. Sulla questione linguistica *strictu sensu* non ci soffermeremo¹⁰⁰⁷, ma è interessante riportare un aneddoto piuttosto divertente raccontato da Arturo Cirillo che sottolinea l’atteggiamento autonomo del maestro in materia di scelte linguistiche.

A volte Cecchi ci raccontava che quando fece *Ivanov* – che io pure ho visto ma di cui ricordo solo l’immagine di lui che si spara e si scaglia contro la finestra – un critico gli domandò perché lo facesse con l’accento napoletano. Lui rispose: «Ah certo! Ha ragione perché effettivamente avremmo dovuto farlo con l’accento russo dell’ottocento». Che è come voler chiedersi perché l’italiano dovrebbe essere più legittimato ad essere la lingua di Cechov che non il napoletano, si tratta comunque sempre di una lingua portata verso un’altra. Lui questo aspetto l’ha sempre difeso. Stimolando chiaramente le facili analisi dei critici che cominciarono a dire che lui faceva tutto in salsa napoletana, invece, secondo me, per lui il napoletano è stato soprattutto la scoperta di un corpo, non di un accento¹⁰⁰⁸.

Questo racconto chiarisce, da un lato, il rapporto contraddittorio e conflittuale di Cecchi rispetto a certa critica teatrale (che col passare del tempo s’inasprirebbe sempre di più), dall’altro mostra come tutti gli elementi di scena nel suo teatro convergono verso l’attore e il suo corpo; quello di Cecchi è un teatro d’attore, attore che agisce e dunque un teatro dell’accadimento, terzo momento della sua riflessione teorica. In quest’ottica “attore-centrica”, allora, il rispetto verso l’opera, più che su questioni linguistiche, si basa sul rispetto del ritmo che l’autore impone al suo testo:

¹⁰⁰⁶ Carlo Cecchi in Rodolfo Di Giammarco, *Un attore è un attore*, cit., p. 17.

¹⁰⁰⁷ Alla particolarissima lingua teatrale di Cecchi è stato già dedicato molto spazio nella prima parte di questa analisi, per un approfondimento si rimanda a Chiara Schepis, *Sul fronte della parola. Strategia dialettale Granteatro*, in Alessandra Anastasi, Vincenza Di Vita (a cura di), *La scena dell’oralità. Per una voce fuori luogo*, Roma – Messina, Corisco Edizioni, 2015, pp. 135-144.

¹⁰⁰⁸ Arturo Cirillo, *Un naturale artificio*, cit..

Ogni drammaturgo assegna a ogni singolo testo un certo ritmo, che è esattamente ciò che va scoperto, vissuto, agito momento per momento sulla scena. È una ricerca che forse riguarda più l'attore che il regista, a meno che non reciti il regista stesso¹⁰⁰⁹.

Dunque l'accadimento è lo spettacolo nato dal «rapporto tra tre elementi contemporaneamente basilari; gli attori, il testo e il pubblico, un evento in atto»¹⁰¹⁰, non inteso come rappresentazione, ma come «il gioco bello e terribile del teatro». “Gioco uguale azione” si diceva, azione legata al tempo presente; è questo «il nodo drammatico del teatro occidentale del Novecento» denunciato da Cecchi: il fatto che il tempo del teatro italiano non è mai il tempo presente. «Per fortuna» – dice l'attore – «ogni tanto ci si dimentica una battuta e l'incidente riporta il teatro al presente»¹⁰¹¹; sulle nostre scene infatti la regia media e l'attore medio tendono, secondo lui, a frequentare tempi sbagliati: durante le prove proiettandosi verso la prima (tempo futuro), dopo il debutto rimanendo legati a quell'impostazione data una volta per sempre e replicata all'infinito (tempo passato). Dice Cecchi

Il tempo del teatro è il presente. Questa non è un'opinione ma un dato di fatto. E se i registi non se ne sono accorti – e che anzi insistano caparbiamente [...] a imporre agli attori il tempo futuro (le prove che provano come *sarà* la prima) e, agli attori e agli spettatori, il tempo passato (le rappresentazioni come ripetizioni della prima) – fatti loro. Qui, in questo spettacolo, [...] di certo si cerca di cogliere *immediatamente* l'evento in atto, qui e ora¹⁰¹².

Cecchi ribadisce questo concetto continuamente, per esempio, in anni molo più recenti (2004-2005), a proposito della *tournee* europea di *Sei personaggi in cerca d'autore*¹⁰¹³, spiega a Lorenzo Mango:

La représentation d'hier soir, par exemple, était une répétition déterminée par ma perception du bruissement de la salle avant de commencer: cela a fait “virer” le spectacle vers une autre direction. [...] Le temps du théâtre est le présent de l'événement. Dans le théâtre fait par le metteurs en scène, les temps n'est j'amaïs le present. Le temps des répétition est le futur et le temps des spectacles est le passé.

¹⁰⁰⁹ Carlo Cecchi in Rodolfo Di Giammarco, *Un attore è un attore*, cit., p. 19.

¹⁰¹⁰ Carlo Cecchi in Valeria Paniccia, *Matematico da palco*, cit.

¹⁰¹¹ Carlo Cecchi in Rita Cirio, *L'isola di Carlo*, cit.

¹⁰¹² Carlo Cecchi in Note di regia, Programma di sala di Leonce e Lena, 1994, riportato da Armando Petrini, *L'altra regia. Precedenti ottocenteschi dell'attore regista: il singolare caso di Gustavo Modena*, in Roberto Alonge, *La regia teatrale specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, p. 193.

¹⁰¹³ *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Luigi Pirandello, Teatro stabile delle Marche in collaborazione con AMAT/Comune di Urbino e Teatro Mercandante Stabile di Napoli, Regia: Carlo Cecchi, Scene e Costumi: Titina Maselli, Luci: Paolo Manti, Attori e personaggi: Alessandro Baldinotti (*Attore*), Barbara (*La bambina*), Carlo Cecchi (*Il regista*), Francesco Ferrieri (*Il figlio*), Cecilia Finetti (*Il giovinetto*), Paola Giorgi (*Attrice*), Paolo Graziosi (*Il padre*), Angelica Ippolito (*Madama Pace*), Riccardo Lupo (*L'assistente alla regia*), Paolo Mannina (*Attore*), Rosa Manzoni (*Attrice*), Rino Marino (*Attore*), Stefano Tosoni (*Attore*), Antonia Truppo (*La figliastra*), Sabina Vannucchi (*La madre*), Prato, Teatro Metastasio, novembre 2003.

Mais une spectacles est toujours une repetition et au fond je pense que les representations devant un public ne sont que des répétitions avec un élément supplémentaire¹⁰¹⁴.

Se ogni rappresentazione non venisse considerata come una nuova prova (répétition) alla presenza del pubblico, si perderebbe la specificità del teatro come evento e vi si sostituirebbe un teatro già morto, di “ripetizione” (si badi a non fare confusione con il sostantivo francese). Dal teatro dell’attore-regista è abolito il concetto di replica e ripetizione (in accezione negativa), vi si preferisce quello più generale di recita; data una struttura alla quale si è giunti nel corso delle prove e dato il testo, sera dopo sera lo spettacolo sarà suscettibile di modifiche in base al tono e al tipo di rapporti che si istituiranno in scena, tra gli attori, e tra la scena e la sala, tra gli attori e gli spettatori. Gli spettacoli di Cecchi infatti tendenzialmente sono spettacoli aperti alle variazioni, “regie mobili”, come le ha definite Iaia Forte¹⁰¹⁵. Legando ancora gioco e tempo, Cecchi chiarisce a Lorenzo Mango il suo punto di vista:

Bien sûr, car jouer veut dire jouer avec quelqu’un. On ne joue pas Pirandello, on joue avec Pirandello et on joue avec le public qui est là, différent soir après soir. C’est le prope du théâtre. Dans une époque comme la nôtre où nous sommes affligés, et même castrés, par la télévision, il existe cette “chose” extraordinaire qui est le théâtre, où la répétition à l’identique [ripetizione] est interdite. Le théâtre est un jeu de rapports, avec le personnage, avec l’acteur, avec le public. Tout ce la va ensemble¹⁰¹⁶.

E questa sua idea di teatro come organismo vivente è tanto forte da passare in maniera limpidissima nei suoi allievi, Cirillo per esempio conferma:

Per lui l’idea che tu possa ripetere quello che hai fatto la sera prima o quello che hai fatto due settimane prima, quando c’è stata “la prima” che in qualche modo deve fissare e congelare lo spettacolo, è qualche cosa di insopportabile¹⁰¹⁷.

In un gioco in cui la ripetizione è interdetta e percepita come insopportabile, allora, appigli tecnici per evitare di scendere nell’abitudine, nel “congelato” sono il costante riferimento al “qui e ora” e il controllo del ritmo, che si pone a sua volta come antidoto al naturalismo. A proposito di *Leonce e Lena* Cecchi diceva di voler «cogliere immediatamente l’evento in atto»; il “qui e ora” è infatti un elemento centrale del suo linguaggio scenico, ed è il meccanismo pratico attraverso il quale concretizza in scena le sue teorie sul tempo del teatro. Concetto millenario, *hic et nunc* non è

¹⁰¹⁴ Carlo Cecchi in Lorenzo Mango, *Un match de tennis sans filet et sans balle*, cit., p. 214.

¹⁰¹⁵ «Le sue regie non sono mai ferme. Cioè, io ho lavorato con Ronconi, lui fa delle regie che sono all’opposto, delle regie in cui non puoi muovere una cosa, quella è. Invece Cecchi ti chiede continuamente di reagire allo spazio, al pubblico diverso, al compagno di lavoro. Carlo ti chiede di cambiare tutte le sere la tua partitura, di metterla in relazione al “qui e ora”, devi essere vigile, e questo crea uno stato di presenza assoluta, di ascolto. Questa condizione toglie l’attore da ogni rischio di alienazione», Iaia Forte, *Le regie mobili*, cit..

¹⁰¹⁶ Carlo Cecchi in Lorenzo Mango, *Un match de tennis sans filet et sans balle*, cit., p. 212.

¹⁰¹⁷ Arturo Cirillo, *Un naturale artificio*, cit.

certo una scoperta di Cecchi, ma l'attore-regista tende a farne "situazione unica" del suo teatro, contingenza principale affinché possa avvenire il gioco teatrale che «come una partita a tennis si gioca qui e ora, imprevedibile e irripetibile»¹⁰¹⁸. Tuttavia, a proposito di questa questione, oltre alle ricadute pratiche di un *focus* completamente concentrato sul tempo presente dell'accadimento, viene alla luce anche un livello teorico-esistenziale relativo alla capacità di Cecchi di incarnare in senso assoluto l'"esserci" costante dell'attore all'interno del gioco scenico. A parlarcene è Valerio Binasco:

Il "qui e ora", era veramente il "qui e ora" basato sulla relazione tra una serie di cose. Poi, è chiaro, lui tende a incarnarlo il "qui e ora" per cui all'improvviso tu vedi che lui è molto arrabbiato con te, quindi ti rendi conto che stai recitando male, ma non sai il perché, semplicemente lui si è arrabbiato, punto. Non è stato semplice stare per così tanti anni in relazione così stretta con lui, ho avuto molto coraggio, questo me lo riconosco; di certo ho avuto il coraggio di essere un suo *partner* in scena per lungo tempo, molti si sono subito allontanati. Il coraggio era quello di decidere di stare per tanti mesi in navigazione con un uomo i cui cambi di umore erano così violenti, così repentini, spesso così incomprensibili e forse addirittura insensati. Quella però era una lezione di "qui e ora" formidabile: iniziare una relazione scenica con lui voleva dire essere al ristorante a chiacchierare e ridacchiare e il secondo dopo trovarsi nel mezzo di una tragedia. Un rapporto impossibile insomma, in cui ci si sentiva sotto il pericolo di un'aggressione continua, oppure all'improvviso amore a non finire. Questi sballottamenti così forti sono stati la mia università del "qui e ora". Non è solo un fenomeno concettuale, tutti siamo capaci di capire il "qui e ora", il problema è metterlo in atto, metterlo in atto prevede una pratica nel "qui e ora" e lui lo incarnava, e tutt'oggi lo fa, magnificamente¹⁰¹⁹.

Binasco svela in questa sua testimonianza ciò che per l'attore-*partner* di Cecchi significa rapportarsi ad un gioco scenico che non esclude l'elemento *in progress*, anzi lo ingloba: segno questo di una presenza critica costante dell'attore che in nessun caso si immedesima nel suo personaggio. La recitazione, seppur radicata e agita nel tempo presente, rimane un artificio e questo dato Cecchi non lo nasconde, anzi lo espone; elemento di connessione tra la questione temporale e quella adiacente legata alla verità della scena, alla dialettica tra finzione e realtà, autenticità-inautenticità, è il ritmo. Il ritmo nel teatro di Cecchi diventa un elemento funzionale, addirittura strumento pratico: il metronomo. L'attenzione al ritmo parte già dalla lettura del testo, dice Cirillo:

[La recitazione] È chiaramente un artificio, perché una tecnica, un mestiere, dietro ciò che fai lo devi assolutamente avere. Lui alla tecnica un po' ti porta, ma non te la imposta. Però mi ricordo tantissime prove dedicate a lunghissime letture collettive, non intorno al tavolino, ma intorno a un ritmo che lui dava o che lasciava scandire al metronomo¹⁰²⁰.

¹⁰¹⁸ Stefano Malatesta, *La scena e la vita, come nasce un attore*, cit.

¹⁰¹⁹ Valerio Binasco, *Il mio vento*, cit.

¹⁰²⁰ Arturo Cirillo, *Un naturale artificio*, cit.

Nelle analisi degli spettacoli proposte in questo elaborato è capitato più volte di incontrare l'utilizzo del metronomo, "tic-tac" inconfondibile sulla scena del nostro attore, spesso percepito addirittura dal pubblico in sala, incubo della compagnia assoggettata a quella scansione temporale, imposta, non naturale, metrica e musicale. «Le rythme est tout au théâtre», confessa Cecchi a Mango, e continua:

Je tendes, en général, à un rythme de jeu entre l'*andante* et l'*allegro*, à l'intérieur duquel il y a, évidemment, des variations. À l'intérieur de ce *tempo* très soutenu on peut aller en majeur et en mineur. Ensuite les pauses comptent énormément: je suis influencé par la fréquentation du théâtre contemporain, surtout Pinter. Très souvent, pendant les répétitions, je travaille avec le metronome pour donner à tous une mesure commune – rythmique, de tempo et de pause – dans le but de réduire la côte accidentel¹⁰²¹.

Evidente la mutuazione di alcuni termini di afferenza musicale; essi rimandano all'idea dello spartito e dell'esecuzione, dunque, di converso, al massimo di convenzionalità, alle regole del gioco, sulla base delle quali poi l'azione è più o meno libera di manifestarsi. Cecchi parla dell'uso del metronomo, del mantenimento di un ritmo specifico, e in secondo luogo delle pause. Racconta Daniela Piperno:

Il ritmo è un'altra cosa interessante. Il ritmo: ti racconto un aneddoto esilarante. Facevamo *La locandiera*, io stavo provando la scena dell'ampolla col marchese, lui era seduto in fondo alla sala, io faccio la scena e si sente dal fondo: «Bleeee, Daniela sarresti anche brava, ma questo naturalismo». E io dico «cioè?», e lui: «come cioè?»; io: «cioè, come lo risolvo questo naturalismo?» – «Col ritmo!», mi urla. Allora esco e la rifaccio: tum, tum, tum. E lì ho capito tutto: il ritmo. Siccome quello è un luogo in cui spazio e tempo sono compressi, non è che puoi parlare come a casa tua; quindi il ritmo è quella cosa che non deve essere l'accelerazione, dev'essere il ritmo, che ti porta in un'altra dimensione¹⁰²².

La dimensione da raggiungere è quella del "qui e ora", ma teatrale; sempre la Piperno, in rapporto al ritmo e all'utilizzo del metronomo, racconta un altro aneddoto, divertentissimo, che apre una questione ulteriore alla quale si accennerà soltanto: il rapporto conflittuale di Carlo Cecchi con la critica teatrale. La reazione della critica nei confronti di *La Locandiera* (stagione 1992-1993) non era stata positiva e l'attrice svela alcuni retroscena:

A scatenare i critici fu una replica che lui ci fece fare; non mi ricordo cosa fosse successo, probabilmente gli erano girate le palle – poi sai è molto caratteriale Carlo, personaggio non semplice – fatto sta che, incazzato nero, dice: «Bene, adesso per questa prima io metto il metronomo, voi fate tutto col metronomo» [ne imita la cadenza], e sembravamo dei pazzi. Rispetto a quello che avevamo fatto, metronomo: tum, tum, tum, tum, tum. E c'era il pubblico allibito. Per cui critiche feroci. Dal

¹⁰²¹ Carlo Cecchi in Lorenzo Mango, *Un match de tennis sans filet et sans balle*, cit., p. 214.

¹⁰²² Daniela Piperno, *L'attore "sfastidiato"*, cit.

giorno dopo invece la replica era normale, con tutto quello che avevamo inventato. Poi ci fu “la seconda” a Firenze meravigliosa, perché nel momento in cui le *comiche* parlano con il Conte d’Albafiorita, dopo la serata, Cecchi, invece di recitare il testo, cominciò a leggere in scena le recensioni brutte che erano uscite su di lui, le commentava con noi, per poi accartocciare i giornali e lanciaarli sul pubblico. Questo è Carlo. In fondo è un uomo di una tale onestà intellettuale che è anche distruttivo¹⁰²³.

In secondo luogo, Cecchi faceva riferimento alle pause, riferendole a Pinter, ma senza troppo margine d’errore possiamo estendere la derivazione di una tale attenzione anche a Eduardo. Queste, oltre ad essere importanti per il rispetto del ritmo dell’autore, hanno la funzione di salvare l’attore dall’immedesimazione; è ancora Arturo Cirillo a specificare l’ausilio delle pause: «A volte Carlo ci chiedeva di contare le pause, ancora una volta per non cadere nell’automatismo, nell’immedesimazione»¹⁰²⁴.

Punto 2: rapporto tra realtà e finzione.

Il punto due tratta del rapporto realtà-finzione, naturalismo-antinaturalismo nel teatro di Carlo Cecchi. Come per la questione temporale, anche questa, che potremmo definire stilistico-espressiva, si basa su elementi di spiccata concretezza. Uno di essi è ancora il ritmo, strumento che salva dall’immedesimazione, continua a proposito Cirillo:

Lui l’immedesimazione non la concepisce. Anche in questo è curioso, perché è un attore che porta sé stesso in ogni personaggio, però sempre e comunque nella maschera. Lui diceva sempre che l’attore non deve nascondersi dietro il personaggio ma deve rivelarsi attraverso il personaggio. Tramite il personaggio: per cui sei tu, ma ti stai comunque rapportando con delle forme, ti stai rapportando con una sapienza antica¹⁰²⁵.

Essendo il personaggio un insieme di rapporti, ha a che fare certo con la personalità dell’attore, con il suo lavoro di costruzione solitario, ma implica giocoforza l’apertura ad altri e ad altro: agli altri attori che a loro volta si rapportano con i propri personaggi, agli altri codici dello spettacolo e infine al pubblico. È in primo luogo il pubblico e la sua centralità nel teatro di Cecchi a determinarne l’antinaturalismo strutturale:

[Il teatro di Cecchi] È un teatro corale. Per lui è fondamentale la relazione con gli attori e la relazione degli attori col pubblico, anche per questo dico che si tratta di un teatro anti-naturalistico. È un teatro in cui la presenza del pubblico è fondante. Lui fin dall’inizio delle prove dice: «Non state facendo una cosa solo per voi due, voi tre, voi quattro; state facendo una cosa per qualcun altro che poi verrà a vedervi»¹⁰²⁶.

¹⁰²³ *Ibidem*.

¹⁰²⁴ Arturo Cirillo, *Un naturale artificio*, cit.

¹⁰²⁵ *Ibidem*.

¹⁰²⁶ *Ibidem*.

Includere lo spettatore nell'insieme dei rapporti che costituisce l'interpretazione scenica vuol dire abbattere la quarta parete del teatro illusionistico fin dalla prima battuta, fin dall'apertura di sipario, che spesso nei suoi spettacoli il pubblico trova già aperto. Allora, precauzione focale della grande attenzione dell'attore-regista nei confronti del pubblico è evitare di ingannarlo. Ciò che Cecchi persegue è un teatro che non si mostri reale ma che si esprima attraverso un gioco scenico, quello sì, autentico. La questione autenticità-finzione è corroborata da una matrice teorica dell'attore-regista ostile al teatro naturalistico e illusionistico e si risolve in scena in termini estremamente pratici attraverso due fondamentali assunti: evitare il tono posticcio (inautentico); privilegiare il teatro del "come è" rispetto a quello del "come se". Riportiamo un'altra affermazione della Piperno relativa al dato tecnico del lavoro di scena (ma anche del magistero) di Cecchi:

Lui dice una cosa molto importante per chi fa teatro e cioè che lo spettacolo non inizia da te, tu non devi avere un'identificazione con il tuo personaggio, tu la devi avere con il gioco del teatro. Questo cambia tutto. Perché tu sei dentro, in un'azione che sta avvenendo e di cui tu sei parte, quindi, di contro, questa tendenza monologante dell'attore isolato, che si fa tutti i suoi giochi, è l'orrore del teatro. L'interpretazione è il "tu" dentro il "gioco in cui sei dentro". Interpreti così perché c'è un gioco che ti porta ad essere così; e infatti la cosa magnifica dei suoi spettacoli è questa concertazione, questa intonazione che c'è tra chi recita. Ci può anche essere uno che si fa i fatti suoi, per dirla semplicemente, ma stona, c'è un'intonazione condivisa da tenere; se io ti chiedo: «Come stai?» [voce squillante] e mi rispondi: «bene!» [voce cupa] capisci che è diverso da: «come stai?» [sussurrato] e la risposta dell'altro sussurrata. [...] Non c'è il "tono", c'è l'intimo¹⁰²⁷.

Cecchi per evitare i toni posticci, tra l'altro, fa eseguire agli attori tutta una serie di esercizi (provare le battute in dialetto, provarle cantando), alcuni già ricordai, affinché la recitazione risulti da un'azione autentica, reale in quanto avviene "qui e ora" alla presenza del pubblico. Se l'abolizione del "tono" ristabilisce l'intimità tra gli attori e tra questi e il pubblico, per evitare che un'eccessiva vicinanza si risolva in naturalismo, l'attore-regista ricorre ad un altro assunto fondante del suo teatro: la differenza tra "come se" e "come è", privilegiando il secondo stato, ovvero la recitazione autentica.

Je déteste le "comme si" naturaliste. Et en particulier cette approche du jeu typiquement italienne, vériste, désormais télévisuelle, qui est horrible. C'est pourquoi je veux qu'il soit tout de suite évident qu'il s'agit bien d'un spectacle théâtral. L'échange avec le spectateur doit être "en act"¹⁰²⁸.

Dunque dalla scena di Cecchi è abolito il "come se" nel senso di una recitazione esteriore o riproposta uguale a se stessa, contigua al teatro illusionistico: teatro di stanca ripetizione nel quale l'attore si vuole far credere il personaggio; al contrario, chiarisce Petri:

¹⁰²⁷ Daniela Piperno, *L'attore "sfastidiato"*, cit.

¹⁰²⁸ Carlo Cecchi in Lorenzo Mango, *Un match de tennis sans filet et sans balle*, cit., p. 214.

Il teatro viene qui mostrato (vissuto, svelato, sofferto) per ciò che esso propriamente è, e cioè come arte della finzione (“il teatro è sempre convenzionale”), e questo atteggiamento comporta ineluttabilmente un netto rifiuto per ogni forma di naturalistico “come se”. Anche quei tratti stilistici che a un primo sguardo potrebbero sembrare più prossimi al naturalismo si presentano in realtà, a un’osservazione attenta, segnati da un profondo antinaturalismo¹⁰²⁹.

Lo svelamento è totale, eppure riesce ad essere coinvolgente, è la distanza tra il testo e l’interpretazione, tra il personaggio e l’attore che lo interpreta (con gli strumenti convenzionali del teatro) a fare la particolare cifra stilistica dell’attore. La Piperno, a proposito dell’atteggiamento del maestro rispetto alla recitazione, parla di senso di “sfastidiamento”, giocando su quella sua caratteristica personale sempre in bilico tra il corrucciato e l’annoiato.

È la sua distanza, il suo stato di “sfastidiamento dell’essere” che dà sempre un significato in più, come nella vita; che non basta la vita, c’è sempre bisogno di qualcosa di più per dire vivo. Ecco il suo teatro, il suo modo porta proprio questo: il senso. Perché la sua distanza “sfastidiata” da quello che fa parla di un altrove, di un modo di sentire, per cui quelle stesse parole non sono solo quello. Questo “sfastidiamento”, questo esserci per davvero, ma pigliare le distanze stando dentro, che non è lo straniamento brechtiano, ma è un’altra cosa, qualcosa di più intimo, è un salto nell’intimità¹⁰³⁰.

Oltre a tutti quei segnali “epici”, marcatamente brechtiani, che Cecchi dissemina nei suoi spettacoli, individuati nelle analisi degli allestimenti presi in esame, egli ricorre a tutta una serie di espedienti “più intimi”, a prima vista naturalistici, in realtà programmati e costruiti; tali espedienti consentono alla *performance* personale di Cecchi e a quella dei suoi attori di distanziarsi, di creare uno sfasamento tendente a rompere l’illusione scenica.

Per provare questa tendenza, ovvero il ricorso all’impedimento programmato, portiamo degli esempi relativi alla recitazione di Cecchi: in *Finale di Partita* l’attore recitava la parte di Hamm come se non la conoscesse, con tutta una serie di pause, di false partenze e interruzioni che stuzzicavano l’attenzione del pubblico; in *Leonce e Lena* Cecchi, nei panni del *fool* Valerio, sbocconcellava le battute con le labbra attaccate ad una bottiglia di vino¹⁰³¹; nell’allestimento di *La dodicesima notte* del 2014 ecco Malvolio tirare ritmicamente su col naso durante l’intera lettura della “lettera della beffa”; mentre in *Sei personaggi in cerca d’autore* il fatto di tenere co-

¹⁰²⁹ Armando Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, cit., p. 54.

¹⁰³⁰ Daniela Piperno, *L’attore “sfastidiato”*, cit.

¹⁰³¹ Anche Petrini fa riferimento a questo ed altri casi di impedimento: «Una recitazione [...] inframmezzata da impedimenti di vario tipo procurati dallo stesso Cecchi per accentuare la spigolosità e la forzatura (la assoluta non naturalità) della sua presenza in scena: è questo il ruolo del megafono nella *Prova del Woyzeck di Büchner* (1969) o, più recentemente, dei *krapfen* in *Ritter, Dene, Voss*, della bottiglia di vino sempre alla bocca in *Leonce e Lena*, dei grissini nella *Locandiera*: tutti mezzi per impedire il fluire sciolto della recitazione e spezzarne piuttosto la continuità» in Armando Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, cit., p. 60.

stantemente uno stuzzicadenti in bocca era la causa dell'eloquio un po' farfugliante del capocomico. Quest'ultimo esempio introduce l'arguta riflessione di Petri di proposito dei ruoli meta-registici ricoperti dall'attore in certe *pièce* e tendenti a evidenziare le dinamiche dell'atto teatrale "com'è".

E sempre, in ogni momento, la recitazione di Cecchi è ostentatamente finta: finemente costruita e meravigliosamente artificiale. Cecchi tiene a distanza la parte e il testo, mai identificandosi con il "personaggio" e sempre mostrandosi quale artefice che dice, ripetendole, le proprie battute. Spesso, fra l'altro, Cecchi sottolinea in scena il ruolo del regista che gli appartiene (ancora la ricerca del "come è" e il disprezzo per il "come se")¹⁰³².

Sul particolare carattere di artificiosità della recitazione dell'attore-regista come elemento essenziale del suo stile-non-stile indugia anche la riflessione di Arturo Cirillo. L'allievo-attore, anch'egli regista, parte da una premessa espressa da Cecchi stesso (che sembra richiamare l'Eduardo di *L'arte della commedia*): «Proprio perché in teatro tutto è falso deve essere tutto vero», ma poi introduce il suo personale punto di vista sul teatro del maestro. Cirillo, negli anni di apprendistato e condivisione di lavoro con Carlo Cecchi, ha percepito in lui un'adesione esistenziale molto profonda nei confronti del mestiere dell'attore¹⁰³³, destino ineluttabile più che scelta razionale.

La dimensione del fare teatro è per Cecchi una condizione dell'esistenza, non un compartimento o un momento del proprio tempo, della propria vita, ma la vita stessa; l'attore fiorentino ha dichiarato a più riprese che un attore vero non ha vita privata¹⁰³⁴ (se n'è già parlato a proposito di Eduardo De Filippo), a ben vedere vive il teatro come una totalità, avulso oltretutto da qualsivoglia contesto familiare e dunque in una condizione di estrema identificazione; coincidendo, allora, in questo artista la vita con il teatro, l'artificio è da intendersi in un senso più stratificato.

Lui poi è uno che vive il teatro come un profondo assoluto. Per Cecchi in teatro non si tratta di prove, di un momento della giornata, per lui il teatro è un assoluto e in quell'assoluto è estremo. Quindi se le cose lì non riescono è come se fosse fallita l'umanità. Non c'è nessuna forma di relatività, per lui veramente il teatro è la vita stessa, è la sua stessa esistenza. Questa è una cosa molto forte, anche molto pesante, ma in rapporto con una persona come Carlo ti fa capire quanto per te è importante fare questo mestiere, o se magari forse ci puoi rinunciare¹⁰³⁵.

¹⁰³² Ivi, p. 58.

¹⁰³³ «Qualche volta Carlo viene descritto come una persona con la quale è difficile rapportarsi, una persona scontrosa, in realtà io non l'ho mai percepito così, lui non ti sopporta se e quando tu non sei una verità. Quel luogo, il teatro, è veramente la sua vita, quello che ha, quello per cui lavora, crede e combatte da una vita, dunque sei un traditore se non fai di tutto, generosamente, per arrivare a un risultato. È questo che per lui è importante»; Licia Maglietta, *Un maestro difficile*, cit.

¹⁰³⁴ Cecchi esprime chiaramente questa sua opinione a Rodolfo Di Giammarco: «Gli attori veramente attori non hanno vita privata. Quelli che ce l'hanno, portano sulle spalle un fallimento», Carlo Cecchi in Rodolfo Di Giammarco, *"Comici di sinistra che satira ipocrita"*, cit.

¹⁰³⁵ Arturo Cirillo, *Un naturale artificio*, cit..

Questo estremismo è anche alla base di un approccio diverso nei confronti dei personaggi interpretati in scena, nei quali Cecchi inevitabilmente porta se stesso, ma attraverso un'operazione tecnica, di mestiere, che funzionalizza il dato biografico; della biografia rimane lo spessore, la riconoscibilità (da qui le critiche di costruire personaggi simili tra loro), ma non l'individualità, la cui deriva è il naturalismo televisivo.

Essendo lui un attore, non credo per scelta, ma per destino – destino anche un po' tragico –, non può fare a meno di “esserci” sempre, lui, come persona: con i suoi pensieri, con i suoi stati d'animo, con la sua enorme cultura e con il suo enorme talento. Io credo che Carlo narri moltissimo sé nei personaggi che porta in scena; è chiaro che ci sono quelli in cui la narrazione di sé è più felice, più riuscita, e altri in cui lo è meno. Carlo è da un lato “naturale naturale”, dall'altro lato è uno degli attori meno naturalistici che ci siano nel teatro italiano. Questo accade perché Carlo è arrivato al teatro con una fortissima consapevolezza, con un fortissimo assorbimento della cultura della maschera, della tradizione fisica corporale e popolare¹⁰³⁶.

L'artificio dunque altro non è che la tecnica, tecnica assorbita nel contatto con una cultura, artificiale, quindi, nel senso del mestiere ma non in quello di finzione o di esteriorità.

Non è di certo l'attore che va a costruire il personaggio attraverso una costruzione esteriore del carattere, infatti quello che si è sempre detto di Cecchi, ciò che la critica in passato gli ha sempre contestato (ora lo si osanna acriticamente) era di recitare tutto allo stesso modo. Si è sempre detto questo a Cecchi, come per molti anni hanno sempre detto a me, e credo sia successo anche a Valerio Binasco, «E sì! Però ceccheggi». Ceccheggi, ceccheggi, c'era sempre questa connotazione che mi perseguitava. Chiaramente delle influenze ci sono, perché non c'è dubbio che lui abbia uno stile pur non volendolo avere, giocoforza ce l'ha. Però non sono d'accordo con la critica secondo la quale lui faccia tutto allo stesso modo; è evidente invece che lui faccia tutto partendo totalmente ed assolutamente da sé. Questa forse è anche la sua condanna, ma lui no può prescindere da sé¹⁰³⁷.

Teoria e prassi nel teatro di Carlo Cecchi vanno dunque evidentemente di pari passo. L'attore-regista porta avanti un costante movimento di ancoraggio tra le idee e le sensazioni del “personaggio” e la modalità dell'attore di esprimerle secondo un canone non naturalistico, che metta freni all'emotività e che contestualmente attraverso la tecnica, “l'artificio”, scardini la forma, alla ricerca continua di modi di espressione critici e di convenzioni aggiornate ai tempi¹⁰³⁸. È necessario ricordare

¹⁰³⁶ *Ibidem*.

¹⁰³⁷ *Ibidem*.

¹⁰³⁸ A proposito della ricerca di convenzioni nuove, Cecchi spiega a Mango: «Il faut réinventer des conventions, parce que celles qui nous avons, ou bien ne comptent pas, car elles correspondent à un jeu arbitraire et sans épaisseur, ou bien sont des conventions vieilles, mortes, qui ne signifient plus rien. Elles sont des simulacres, pas de conventios»; Carlo Cecchi in Lorenzo Mango, *Un match de tennis sans filet et sans balle*, cit., p. 213.

che è stato l'attore-regista fiorentino, in fondo, a dichiarare a Osvaldo Guerrieri: «Per me il teatro non è un rifugio, è lo strumento massimo del mio rapporto con il mondo. A me non interessa il “come se”. Io cerco il “come è”. Il teatro è il mio strumento totale»¹⁰³⁹.

Punto 3: la regia.

Quando si affronta la questione della regia nel teatro di Carlo Cecchi bisogna partire da una premessa fondamentale, che è anche un paradosso: considerato uno dei migliori registri italiani contemporanei, creatore di spettacoli salutati ormai da decenni da un'ottima accoglienza di pubblico e critica, quello di Cecchi non è propriamente teatro di regia ma è soprattutto e prima di tutto teatro d'attore. Egli stesso si considera prima un attore e poi un regista, un attore che è anche regista dei propri spettacoli; vi sono infatti rarissimi casi in cui Cecchi non è anche attore degli spettacoli da lui diretti: sono casi in cui il ruolo registico è affiancato ad una preminente funzione pedagogica. Ciò che emerge dalle dichiarazioni di Cecchi, che andiamo a contestualizzare, è la visione di una regia non come categoria, ma come strumento. Nel suo teatro, che è teatro d'attore, regia e testo sono due strumenti imprescindibili per l'azione scenica, per creare e far vivere lo spettacolo.

La regia ha nel teatro di Cecchi un ruolo analogo a quello assegnato al testo drammatico: entrambi indispensabili, ma soltanto perché consentono la realizzazione di ciò che conta davvero: l'espressione dell'attore attraverso il “gioco” del teatro. Da questo punto di vista il ruolo di regista che assume Cecchi è molto più vicino al ruolo del capocomici “di tradizione” che a quello del più recente regista-artefice che si vuole “signore della scena”¹⁰⁴⁰.

Affiancata al testo drammatico la regia serve a sciogliere i nodi della scrittura risolvendoli in azione e codici scenici; l'idea di interpretazione o chiave di lettura è abolita dal suo teatro, piuttosto la regia diventa un viaggio di accompagnamento dell'attore dentro il testo, in un contesto laboratoriale, a stretto contatto con la compagnia (da qui il suo profilo capocomicale) e non frutto di preconcetti o premeditazioni. Dice Cecchi:

Per me il rapporto con un testo è un viaggio attraverso il testo, alla scoperta del testo, o per vie letterarie, o per vie più mie, che passano attraverso la mia esperienza e la mia sensibilità. Un testo teatrale si scopre non dico nella sua assoluta realtà, ma nella sua realtà momentanea, provvisoria, quella relativa allo spettacolo che stai preparando o facendo, attraverso le coordinate teatrali, poiché si tratta appunto di un testo teatrale¹⁰⁴¹.

¹⁰³⁹ Osvaldo Guerrieri, *Carlo Cecchi: “Il mio Pinter di sarcasmo e dissoluzione*, cit.

¹⁰⁴⁰ Armando Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, cit., p. 39.

¹⁰⁴¹ Carlo Cecchi in Maddalena Lenti, *Gente di teatro*, cit., p. 37.

Il disegno registico si forma, dunque, nel tempo delle prove, che è il tempo del viaggio dentro il testo; da numerose testimonianze degli attori della sua *troupe*, sappiamo che Cecchi non ha mai avuto l'abitudine di fare prove a tavolino: si raccontano aneddoti nei quali il tentativo di stare a tavolino veniva subito interrotto dall'esigenza di provare il testo già sul palcoscenico, pur non conoscendo le battute. Diversa la questione dei testi in versi ai quali Cecchi dedica lunghe sessioni di tavolino per chiarire la problematica tecnica del ritmo¹⁰⁴². Ancora in riferimento all'opera Licia Maglietta ci informa anche del lavoro di adattamento che Cecchi opera sul corpo del testo al fine di renderlo il più possibile aderente al gioco dell'attore.

Prima di tutto con Cecchi a volte l'attore segue anche un lavoro di drammaturgia. Spesso quelli che sono stati dei grossi tagli nei suoi spettacoli sono stati decisi e sono avvenuti in sede di lavoro con gli attori. Lui non definisce mai nulla prima di cominciare a lavorare in scena. Prima di cominciare lui non sa assolutamente dove arriverà, non ha un'idea predeterminata; cioè immagino che abbia le sue motivazioni e delle linee generali ma non sa come sarà la scena, come sarà lo spettacolo. Quindi anche rispetto al testo i tagli che avverranno o i cambiamenti che saranno apportati dipenderanno dal fatto che provando si potrà capire che qualcosa è superfluo, che può essere eliminato a favore di un ritmo complessivo più giusto¹⁰⁴³.

Regia e testo in funzione dell'attore, e proprio a proposito della regia come processo *in fieri*, dice l'attore-regista:

Non ho mai un vero piano di regia, né messaggi pronti, né schemi. Procedo momento per momento. Ecco, poiché sono molto miope, faccio la regia come guido la Vespa: se mi rendo conto che la strada gira, allora svolto all'ultimo momento¹⁰⁴⁴.

Da questa concezione operativa deriva chiaramente il dissenso pressoché totale nei confronti delle operazioni di regia convenzionali, basate su un'idea preconcepita del regista, sul soffocamento degli stimoli attoriali e tendente ad un prodotto-spettacolo che si presenti, dopo la prima, sempre uguale a se stesso. Cecchi è scopertamente critico nei confronti della regia "funzionale" e della critica teatrale assuefatta a questa offerta standardizzata.

¹⁰⁴² «L'unico lavoro che lui fa a tavolino è quello sulla lettura del verso. Dico davvero l'unico lavoro a tavolino, perché anche il primo giorno, quando si decide di fare la lettura del testo, dopo un'ora e mezza Carlo è già in piedi perché si è seccato di stare a tavolino. Per me questo è straordinario. Invece al tavolino ci sta molto di più nel momento in cui qualcosa non è stato capito, quando qualcuno non riesce, ad esempio, a capire un verso; in questi casi ci si è spessissimo fermati "a tavolino" e Carlo ha fatto un lavoro continuo sulla lettura del verso, sull'accento, sulla punteggiatura, sul punto, sulla virgola. Tutto un lavoro che poi viene nuovamente masticato in scena. Perché è chiaro che il lavoro preciso e definito fatto a tavolino deve poi essere rimasticato personalmente e reso coerente dall'attore sulla scena»; Licia Maglietta, *Un maestro difficile*, cit.

¹⁰⁴³ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁴ Carlo Cecchi in Rita Cirio, *L'isola di Carlo*, cit.

Pare che ci siano ancora dei registi che passano settimane a dilungarsi sulla propria “lettura” della commedia che stanno provando, e cercano di “chiavarla ‘n capo” agli attori; i quali, poveretti, imprigionati dalla “lettura” del regista – che il più delle volte è la più arbitraria e a cazzo-di-cane che ci possa essere – arrivano a una rappresentazione nella quale intonazioni, gesti, movimenti ecc. sono tali che gli spettatori non capiscono nulla di quello che succede sul palcoscenico¹⁰⁴⁵.

In questo stato delle cose è evidente che il divario tra scena e sala tende ad ingigantirsi causando una disaffezione dello spettatore che non fa parte del gioco di scena, come del resto non ne fa parte l'attore. A Cecchi questa modalità di fare teatro appare soltanto tesa ad imbastire un dialogo tra regista e critico teatrale, in nome di una corretta interpretazione del testo, col tempo sempre più arbitraria, estromettendo completamente attore e pubblico. Al contrario il teatro di Cecchi e la sua idea di regia si strutturano su un insieme di rapporti fondamentali, lo abbiamo già visto, che legano attore, testo, pubblico e regista, in un gioco comune. «Io sono uno di quei registi» – dichiara Cecchi – «ai quali le idee vengono in rapporto a un testo, e sono un regista che si fa regista attraverso l'attore; il mio con loro, e il nostro rapporto in quanto *troupe*, lo si scopre durante le prove»¹⁰⁴⁶, nell'immediatezza del gioco. Le metafore relative al gioco in questo caso si moltiplicano:

Il teatro è qualcosa che ha l'immediatezza di una partita di calcio che si svolge secondo certe regole, ma che allo stesso tempo ha a che fare con tutta la storia del teatro dell'Occidente... Un po' come se tu giocassi la storia dell'Occidente a pallone. Non dovremmo troppo preoccuparci del messaggio. Come diceva Majakovskij [...]: «Non faccio il postino»¹⁰⁴⁷.

In altre occasioni aveva parlato di partita a tennis o a ping pong, tutti riferimenti legati all'immediatezza e all'autenticità di qualcosa che avviene *live*. Immediato ma non certo privo di un disegno; è vero che Cecchi si definisce un guidatore miope dello spettacolo ma è pur sempre un pilota che ormai conosce istintivamente e tecnicamente la strada; parlando del teatro degli attori-registi avevamo già citato uno studio di Petrini che, a proposito di questa figura ibrida, parlava di un'operazione creativa condivisa nella quale il regista, da attore, tendeva ad avvicinare il proprio disegno registico alle esigenze degli altri attori. Un lavoro di creazione teatrale che si basa su questi presupposti non può che favorire il processo di formazione e acquisizione di autonomia degli attori, i quali godendo di una certa libertà, ma soprattutto di centralità, valorizzati anziché strumentalizzati, partecipano alla costruzione di una scena di cui sono protagonisti. Valerio Binasco per esempio allinea il teatro del maestro alle teorizzazioni di Peter Brook, regista e teorico particolarmente apprezzato da Cecchi, che parla del teatro come di uno spazio vuoto¹⁰⁴⁸, campo d'azione libero per

¹⁰⁴⁵ Carlo Cecchi in Concetta D'Angeli, *La triste comicità di Molière*, cit.

¹⁰⁴⁶ Carlo Cecchi in Laura Putti, *Carlo Cecchi*, cit.

¹⁰⁴⁷ Carlo Cecchi in Maria Grazia Gregori, “Gioco a calcio col teatro”, cit.

¹⁰⁴⁸ Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998 (Edizione originale: *The Empty Space*, London, Mc Gibbon & Kee, 1968).

la creazione di uno spettacolo cui elementi indispensabili sono solo l'attore e lo spettatore, il rapporto tra un attore che agisce e uno spettatore che guarda.

Adesso dice di essere stufo dell'*espace vide*: «*Vide, vide, vide*, basta col *vide*», però in realtà è un teatro *vide* quello di Carlo, un teatro vuoto, c'è solo l'attore, il resto non funziona quasi neanche. [...] Lui è un attore da spazio vuoto, e questa è un'altra lezione grossa che ho avuto¹⁰⁴⁹.

La riflessione di Binasco, che conferma sul piano pratico il riferimento teorico a Brook, ci permette di chiudere il punto tre dedicato alla regia attraverso un accerchiamento sempre più stringente dell'attore e di introdurre così il paragrafo successivo, protagonisti del quale saranno gli allievi di Cecchi. Attraverso le loro dichiarazioni delineeremo, dopo quella d'attore e di regista, la *silhouette* del maestro.

3. Breviario di istruzioni: il lavoro sull'attore

Cominciamo da Cecchi e da un rifiuto provocatorio:

I primi tempi che mi chiamavano maestro mi irritava un po', ma sai, non vuol dir nulla, questo è il punto. Sono poche le parole che vogliono dire qualche cosa ormai, vengono dette così, non corrispondono più al significato. Tra la parola e la cosa c'è una tale ... beh ma non è una scoperta che faccio io! C'è un tale abisso per cui possono anche invertire, dire "stro-e-ma" al posto di "maestro" è uguale! Quindi facciamo loro. Quando le parole significavano mi arrabbiavo, adesso possono invertire le lettere, chiamarmi "stro-e-ma", fa lo stesso¹⁰⁵⁰.

La citazione è estrapolata da una videointervista con Anna Bandettini, il *côte* gestuale dell'attore, la sua mimica e la "posa" generale che assume sottolineano il tono ironico del discorso, eppure anche Arturo Cirillo avverte:

Cecchi scalpita sulla definizione di "maestro", ma lo è, lo è assolutamente. Basti pensare alla tendenza a rifondare continuamente compagnie di giovani. Carlo ha una predilezione per i giovani, perché lui ama poco gli attori quando diventano troppo strutturati, troppo "attori", impegnati cioè a difendere una propria immagine che si sono creati. Credo che invece apprezzi molto di più qualcuno che abbia un approccio ancora meno sedimentato, anche rispetto al modo di recitare¹⁰⁵¹.

Le prime informazioni utili a definire il profilo del maestro di "oggi" Carlo Cecchi – maestro difficile, ma senza dubbio maestro –, rimandano a un vezzo, che è quello di rifiutare ruoli evidentemente reali, e a una tendenza primo-novecentesca,

1049 Valerio Binasco, *Il mio vento*, cit.

1050 Carlo Cecchi in Anna Bandettini, Il teatro è un triangolo, video-intervista, in «RepubblicaRadioTV», 24 dicembre 2010.

1051 Arturo Cirillo, *Un naturale artificio*, cit.

quella, sul piano pratico, di preferire attori (si potrebbe dire) non corrotti dal mestiere. Come già specificato però nel capitolo precedente, e come l'esperienza dello stesso Cirillo conferma, nel caso degli allievi di Cecchi non si tratta di dilettanti ma di giovani attori e giovani attrici che hanno già acquisito i rudimenti di base del teatro presso Scuole e Accademie o attraverso il praticantato in altre compagnie. Infatti la scelta di un attore per Cecchi non è casuale: gli attori vanno incontro a lunghi ed estenuanti provini (è il caso di Binasco, Piperno, Cirillo), oppure vengono scelti direttamente dall'attore-regista che vedendoli in scena ne individua potenzialità e affinità con il proprio teatro (Maglietta, Forte). Proponiamo degli esempi relativi alle due casistiche. Il primo è il racconto del proprio provino da parte di Daniela Piperno: l'attrice ne sottolinea il valore formativo.

Vengo a sapere che Cecchi cerca una delle comiche per la *Locandiera*. Io ero a Milano, lui era a Milano, chiedo un provino. Passo tre sere con lui formidabili, si parla di tutto, si va a cena, c'è la lettura dopo cena a casa mia di Dante, di libri. Insomma, che posso dirti? Un sogno! Al terzo giorno mi dice: «Adesso vieni a fare il provino». Vado al CRT per fare il provino, faccio questo provino magnifico, in cui lui mi dice: «Leggi». Io leggo e lui mi dice: «C'è un punto». Rileggo. «C'è una virgola, [lo imita] non recitare», questa cosa semplice mi ha fatto rientrare in me, non essere esteriore neppure un secondo, far capire tutto ciò che dicevo, e il personaggio c'era. Quindi già nel provino questo signore mi ha insegnato i cardini. Poi mi dice: «Ti prendo»¹⁰⁵².

Il secondo esempio è quello della scelta di Iaia Forte: l'attrice era stata notata da Cecchi nel film *Libera* di Pappi Corsicato e poi a teatro, sulla scena del *Misanthropo* di Toni Servillo, dunque era stata invitata ad entrare a far parte del *cast* di *Amleto* del 1996. Anche la Forte parla dei criteri di scelta degli attori:

Quando sceglie gli attori, non li sceglie solo in funzione della loro – uso un'espressione orrenda – professionalità, ma in funzione del fatto che devono essere dei collaboratori creativi. A Cecchi di un attore interessa anche l'aspetto immaginativo. E quindi con lui impari a essere autonoma e a dare corpo alla tua personale creatività¹⁰⁵³.

Quest'ultima dichiarazione lascia supporre la volontà di Carlo Cecchi di coinvolgere attivamente l'attore nel processo creativo e elevandolo, in un certo senso, al ruolo di coautore dell'impostazione registica. Una dichiarazione del maestro stesso, stimolata da una domanda di Di Giammarco sui criteri di selezione degli attori, conferma questa prassi:

Scarto sempre chi fa uso di vocette, di pose strampalate e cerco invece sempre la misura, la normalità, desidero che i miei compagni partecipino davvero, frase per frase, anche dei ruoli altrui. Il difetto peggiore dell'attore contemporaneo è che non ascolta nel dialogo ciò che dice o dicono gli interlocutori. Rammenta solo le ultime parole della battuta che spetta al compagno e intanto ripassa il proprio discorso, le istruzio-

1052 Daniela Piperno, *L'attore "sfastidiato"*, cit.

1053 Iaia Forte, *Le regie mobili*, cit.

ni del regista o magari si sposta per avere meglio la luce. Insomma spesso l'attore è sordo, si muove e parla come se fosse solo, nell'attesa vuota del suo turno, come se in scena non succede "davvero" qualcosa¹⁰⁵⁴.

All'attore sordo del teatro esteriore Cecchi preferisce l'attore inserito nella rete di rapporti che crea il gioco scenico, quell'attore che vive la scena come luogo di accadimento e di processi in atto: un attore che sia presente a se stesso e che pratichi un ascolto reale.

Io che sono un *coach* della lingua teatrale, più che un regista, cerco di insegnare cosa significa recitare. Innanzitutto insegno ad ascoltare. Poi a dimenticare la parte. [...]. Se tu attore ascolti, e conosci la parte, dopo aver ascoltato farai in modo che la tua battuta nasca da sé, in quel momento. Naturalmente per ottenere questo occorre un grande *training*. Occorre abbandonarsi e abbandonare la paura. E rischiare. Anche di non essere un attore¹⁰⁵⁵.

Nuovamente è Cirillo a confermare questa modalità di lavoro di scena, la predilezione nei confronti di una recitazione basata sull'ascolto. Ascoltarsi davvero, per quanto possa sembrare banale, è una delle attività meno frequentate sul palcoscenico dall'attore *standard* "dal fare pensoso e disinvolto".

Lui non sopporta le intonazioni, come suoni belli che funzionano a prescindere, preferisce la relazione immediata; pretende che gli attori si ascoltino realmente, che rispondano l'uno all'altro. Tutte cose, queste, che quando lavori con attori che hanno fatto un altro tipo di percorso, con altri registi, sono difficili da ottenere. Quello di Carlo – come dice spesso – è un teatro in cui si attacca subito, nel quale non si fanno mille ragionamenti prima di dire una battuta¹⁰⁵⁶.

E sullo stesso argomento Iaia Forte:

Innanzitutto ti impone l'ascolto. L'ascolto sembra una cosa che dovrebbe andare da sé a teatro, in realtà non è sempre così, a volte si ripetono le battute automaticamente. Invece occorre essere vigili, perché se l'interlocutore ti dà la battuta in un'altra maniera, tu non puoi rispondere come rispondevi ieri. Un personaggio non si può "dare per dato" perché si trasforma con il tempo¹⁰⁵⁷.

Attraverso l'importanza dell'ascolto, entriamo nell'"officina" di Cecchi per rivedere alcuni degli elementi principali del suo modo di lavorare, in sede di prova, all'allestimento dello spettacolo. Le informazioni derivano pressoché totalmente dalle interviste inedite, più volte citate, che molti attori vicini a Cecchi ci hanno gentilmente concesso. Dunque si indicherà in parentesi solo il nome dell'attore di volta in volta citato.

1054 Carlo Cecchi in Rodolfo Di Giammarco, *Feste in onore dei cari amici Pirandello, Pinter e Molière*, cit.

1055 Carlo Cecchi in Anonimo, *Intervista a Carlo Cecchi*, in «la Repubblica», 15 luglio 2011.

1056 Arturo Cirillo, *Un naturale artificio*, cit.

1057 Iaia Forte, *Le regie mobili*, cit.

Assunto principale è il seguente: «Le sue, per esempio, non sono assolutamente prove intellettuali» (Cirillo). Si tratta piuttosto di prove molto fisiche che, soprattutto all'inizio escludono la parola; a questo proposito, riferendosi agli anni del Granteatro, Morra racconta di come Cecchi principiasse il lavoro di creazione con un certo senso di urgenza, chiedendo agli attori di dare il massimo, come se si dovesse andare in scena la sera stessa: il risultato poi poteva consistere anche in un'idea trovata o in un minuto di buona recitazione, ma sarebbe stata comunque frutto di un'altissima concentrazione. Dunque, abolita la fase "a tavolino", gli attori sono chiamati ad abitare subito la scena, cominciando a familiarizzare con lo spazio: «Carlo è stato inoltre un maestro fondamentale per ciò che riguarda la relazione con lo spazio, la relazione con gli altri attori» (Maglietta). Strumento principale dell'attore, inscindibile dalla voce, è il corpo; è soprattutto attraverso il corpo che l'attore crea la rete di relazioni (attore, personaggio, pubblico), minimo comun denominatore del teatro. Dice Cecchi:

Bisogna essere capaci di creare, in scena, un rapporto fisico, non solo con la voce, ma anche con il corpo. Bisogna che si determini uno spazio triangolare. Lo dico sempre agli attori: dovete recitare pensando che il vostro partner sia sul palcoscenico e allo stesso tempo in mezzo al pubblico. Un triangolo, appunto. Fondamentale : perché dà plasticità e volume al teatro¹⁰⁵⁸.

Ciò che viene richiesto all'attore è ancora sensibilità e istintualità quasi animale-sche (non è un caso se spesso Cecchi è stato definito dalla critica un "animale da palcoscenico"); le capacità di percezione vengono oltremisura allenate e stimolate; condizione necessaria ad un lavoro di questo tipo è l'assoluta concentrazione dell'attore e del gruppo. Date queste condizioni, tenendo sempre all'erta l'attenzione nei confronti dello spettatore, l'attore è libero di trovare-formare il proprio personaggio: «In prova poteva succeder di tutto! Nel senso di invenzioni, di possibilità, di improvvisazioni. E poi libero, ma guai se non c'è quella concentrazione che ti fa inventare rispetto alla cosa da mettere in scena, guai se ti permetti l'esteriorità gratuita, se non sei dentro a quella cosa. Ma liberi tutti» (Piperno). La libertà sembra dunque essere conseguenza di fiducia condivisa all'interno del gruppo, quello stesso sentimento necessario a credere in ciò che si sta facendo in quanto verità della scena; solo sentendosi parte di un gioco reale, l'attore può credere nel proprio personaggio e nel personaggio del compagno di scena. «L'obbiettivo principale delle prove sta nel trovare l'immediatezza e il gioco tra gli attori. Un'altra cosa fondamentale che Carlo dice è che quando credi nel personaggio dell'altro attore il 60, 70% del tuo è già fatto. Nel momento in cui tu che interpreti Orazio credi che l'altro attore in scena sia Amleto, il tuo Orazio l'hai già trovato nella relazione» (Cirillo).

Il personaggio, costituito sulla base di attenzione nei confronti dello spazio, reso reale attraverso il sistema di rapporti e relazioni che sostiene, e da cui è sostenuto, è poi completato da quelli che possono essere definiti stimoli intellettuali; suggerimenti che spesso Cecchi dà agli attori: per la diretta coloritura del personaggio sul

1058 Carlo Cecchi in Anonimo, *Intervista a Carlo Cecchi*, cit.

quale si sta lavorando o, più generalmente, come consiglio per strutturare il bagaglio culturale che ogni attore dovrebbe possedere e che sarà utile per future costruzioni. «Lui dà molti suggerimenti, ma te li butta un po' lì; per esempio ti dice: “dovresti ascoltare quell'opera di Stravinskij. Leggi il personaggio di quell'altro testo”» (Cirillo).

Iaia Forte, che considera quella con Cecchi un'esperienza fondamentale per la sua formazione, racconta di stimoli ulteriori: «l'approfondimento del personaggio è fondamentale; un personaggio non si crea solo con il testo ma con tutti gli altri elementi che, anche in forma ambigua, in forma strana, possono entrare e determinarne la costruzione: libri, quadri, musica o persone che ti hanno colpito, o mille altre cose. Devo a lui la lettura di Proust, la possibilità di guardare le cose non convenzionalmente, e gli devo anche delle grandi risate. Mi ha fatto capire che un attore deve fare tesoro dei propri difetti, dei propri limiti o della propria particolarità». Indizio questo di un duplice sguardo: discreto e portatore di profondo rispetto nei confronti delle possibilità di ogni attore, capocomicale e vigile, in grado di funzionalizzare, all'occorrenza, la specificità o il difetto.

Entriamo quindi nell'“officina creativa di Cecchi” dal punto di vista puramente tecnico, soffermandoci su: ricognizione degli esercizi proposti all'attore e disamina degli elementi strutturali della scena in quanto luogo.

Roberto De Francesco, parlando di Cecchi, lo definisce un «assoluto maestro di tecnica»; una caratteristica del maestro, a più riprese sottolineata dagli allievi – che pure non erano alle prime armi –, è la tendenza a soffermarsi sui rudimenti primari del lavoro di scena.

Una cosa che in genere di Carlo Cecchi non si dice mai è quanto sia rimasto un grande maestro di tecnica, perché ha un sapere trasmesso che ormai le generazioni dei registi, anche i cinquantenni, i sessantenni o quelli dell'età mia, non hanno più. È uno che ancora ti dice, giustamente, di non correre, oppure di fare attenzione alle finali. Tutte cose che si potrebbero riportare a quello che era un vecchio modo di insegnare il teatro, ma che sono però delle cose, che siccome si sono perse, rendono molto più povera l'espressività di un attore. Come quando un violinista non sa ancora bene come poggiare l'archetto, e anche se ha un grande talento espressivo, la mancanza di tecnica lo penalizza per forza¹⁰⁵⁹.

E ancora: l'ascolto, sostenere la battuta, portare la battuta in avanti, decidere a chi indirizzare la battuta («Se parli, a chi parli?»), fare arrivare sempre il senso di ciò che si dice, rispettare le accentazioni, mantenere una scansione, un'intonazione, sia temporale che fonica, fare attenzione al gioco scenico, in particolare al momento di una nuova entrata, per evitare la situazione insopportabile per cui il nuovo personaggio, appena entrato, pare essere avulso dal racconto generale¹⁰⁶⁰. Per veicolare

1059 Roberto De Francesco, *Un assoluto maestro di tecnica*, cit.

1060 Dice Cirillo: «Cecchi è sempre in conflitto con qualsiasi codice convenzionale. Ad esempio odia le quinte. Lui dice che l'attore “tiene la quinta inchiovata in capa”, perché ogni volta che entra un nuovo personaggio è come se lo spettacolo cominciasse da capo. Questo perché l'attore dietro le quinte non si rapportava con ciò che stava accadendo in scena, non si intonava con la situazione. “Sembra che ogni volta che entra un attore, la trama e la narrazione sia azzerata e bisogna ricominciare”. Invece l'attore

queste nozioni di base Cecchi fa spesso ricorso a esercizi teatrali, che trovano nel suo laboratorio una collocazione specifica e strumentale. Il lavoro di allestimento non comincia attraverso il *training* (ad eccezione che per *Trilogia palermitana*), bensì le prove cominciano sempre attraverso l'ausilio di una «modalità ad improvvisazione» (Maglietta), l'attore è per esempio libero di decidere da dove entrare e come impostare l'azione. Da questo primo nucleo di movimento-dialogo, si passa ad un lavoro di "pulizia", che separa gli elementi autentici e necessari, da quelli superflui, impostando lo spettacolo per brevi spezzoni di azione (si può trattare di una grossa parte di una scena o solo di pochi secondi)¹⁰⁶¹. In questo processo di creazione l'esercizio teatrale subentra nel momento in cui ci si trova di fronte a una battuta d'arresto, a un blocco, a un intoppo.

Quando c'era un problema lui, oltre a sgridarci tantissimo e a mandare al manicomio tutti quanti, cercava una soluzione inventandosi qualcosa, ricorrendo agli esercizi. Ho visto gli attori veramente in un clima laboratoriale, c'era chi camminava con qualcosa in testa, per concentrarsi su qualcosa di fisico, c'era chi correva tantissimo, c'era chi era bendato o con dei sacchetti in testa; lui faceva moltissimo anche il gioco dei *tableaux vivants*. Ho percepito che c'era molto quello che poi capii essere il pessimismo della ragione bilanciato con l'ottimismo della volontà. Credo che lui non avesse una fiducia preconcepita negli esercizi, ma aveva una tale voglia di vedere una modifica in un attore che magari passava otto ore a fare esercizi scenici importanti, che aveva tratto dal Living Theatre – così diceva – o altri che aveva inventato lui.¹⁰⁶²

Altri giochi-esercizi utilizzati da Cecchi sono: il gioco dell'omicida (Maglietta), o della vittima e del carnefice, per cui dato uno spazio circolare formato dagli attori della compagnia, due di essi bendati e disorientati danno vita a un gioco di ruoli che stimola il meccanismo di attenzione-reaione. Attraverso l'ascolto, fisico e mentale, il carnefice deve trovare la vittima, la quale, con gli stessi mezzi, deve sfuggire al carnefice. Altro esercizio è quello del lancio del bastone (Cirillo): dopo aver formato un cerchio, gli attori prendono a lanciarsi un bastone accompagnando al lancio la dizione della battuta; l'efficacia di questa esercitazione sta nel fatto di abituare l'attenzione verso l'altro, se non si è attenti il bastone cade, e di indirizzare-direzionare la battuta. Agli esercizi poi si affiancano una serie di espedienti, banali ma efficaci, utili a tenere viva l'attenzione dell'attore. Non contemplando il concetto di replica, per non cedere al già fatto e all'automatismo, poteva capitare che Cecchi «giunti in un nuovo teatro, prima dello spettacolo serale, sconvolgesse le entrate in scena degli attori per disorientarli e farli reagire "veramente" al nuovo spazio» (Maglietta). Con lo stesso spirito Cecchi, sulla scena, poteva decidere di cambiare una

deve essere consapevole di entrare dentro qualcosa che sta avvenendo, ci sono già stati degli accadimenti, e l'attore deve entrare in relazione con tutto questo. Sono cose che sembrano delle sciocchezze ma che invece sono fondamentali»; Arturo Cirillo, *Un naturale artificio*, cit.

1061 Si fa riferimento ad alcune dichiarazioni di Licia Maglietta. L'attrice, durante il workshop da lei tenuto all'Università di Prato, e organizzato dalla Professoressa Teresa Megale (5 giugno – 9 giugno 2014), ha più volte parlato degli insegnamenti scenici del maestro Cecchi.

1062 Valerio Binasco, *Il mio vento*, cit.

battuta, di spostare gli attacchi, di non dare una battuta, di impostare il metronomo su un ritmo diverso da quello con il quale ci si era basati durante le prove.

Il concetto base del ricorso all'esercizio per Carlo Cecchi, in ultima analisi, non è mai formale ma sempre e assolutamente funzionale, in caso contrario costituirebbe un dato inautentico già in sede di costruzione dello spettacolo.

Lui dice che gli esercizi di recitazione non sono una soluzione, sono un rimedio temporaneo per vedere se qualcuno trova una soluzione, cioè non bastano a se stessi. Cecchi non ha l'ideologia delle prove strane, lui proverebbe normalmente, là dove poi c'è un attore che deve fare un'esperienza di cui non dispone o la tecnica o l'immaginazione, un esercizio, unito ovviamente ai suoi trattamenti piuttosto caustici e violenti, produce, a volte, o la conquista di una nuova tecnica, o la conquista di immagini e pensieri che in quel momento non entravano nella testa di quell'attore¹⁰⁶³.

Nonostante l'originalità e la democraticità con la quale Cecchi sembra operare in sede laboratoriale, il clima delle prove molto spesso e per molti non è stato pacifico o rilassato. Cecchi è a detta di tutti i suoi allievi un "maestro difficile", difficile soprattutto per questioni caratteriali. È l'attore-regista in prima persona a rendersene conto e lo confessa a Di Giammarco. La domanda del critico è precisa e si riferisce al magistero: «Ma lei, dotato di una personalità così atipica, inflessibile, poco paziente, ritiene di avere una comunicativa facile?». Risposta:

In linea di massima, temo di no. Forse tendo a rendere spostati, schizofrenici, quelli che recitano con me. Se non altro perché, dopo, senza di me, fanno i conti con un ambiente del teatro che non mi somiglia affatto. E io per primo non riesco a mantenere in vita un gruppo permanente di interpreti che mi affianchino¹⁰⁶⁴.

Quest'ultima affermazione è vera, ma dipende sia da motivazioni contestuali, dovute alle difficoltà economiche e organizzative di compagnia, sia ad aspetti di pertinenza più personale, influenzati dal carattere fortemente umorale di Cecchi. Molti attori infatti decidevano spesso, a causa di incompatibilità, di lasciare il gruppo; in fondo, anche i fedelissimi hanno sempre parlato delle difficoltà di gestire i rapporti personali con il maestro: «Quindi» – conclude Binasco – «deve trovare delle persone che come dei *kamikaze* si buttano nel fuoco».

Un grande maestro non è un insegnante. Un insegnante ti dice come devi fare, un maestro ti dice cosa devi fare, e come arrivarci sono fatti tuoi. Cioè un vero maestro non si cura di insegnarti come fare le cose, vuole portarti là, ti dice di andarci. Quindi lui non è un bravo insegnante, chi ti dice questo dice una bugia, lui è un pessimo insegnante, ma è un grande maestro. Lui sa esattamente dov'è la luce, sa dove deve andare e sa cosa devi fare, vuole quello, ti entra in mezzo alla testa come un chiodo

1063 Ibidem.

1064 Carlo Cecchi in Rodolfo Di Giammarco, "Comici di sinistra che satira ipocrita", cit.

affinché tu ci arrivi, ma come ci arrivi tu non lo sai, e lui non lo sa, o comunque non te lo dirà mai¹⁰⁶⁵.

Rimane un ultimo nodo da sciogliere a proposito del magistero di Carlo Cecchi – si potrebbe definire come “livello avanzato di formazione” – ovvero quella curiosa caratteristica propria della fucina di Cecchi di “produrre”, di formare, tra gli altri, parecchi attori-registi. Tale stadio accomuna alcuni suoi allievi, quelli che hanno avuto la capacità, come “kamikaze”, di sostenere la relazione maestro-allievo per niente pacifica, ma che, al contempo, dal passaggio nella “tempesta-Cecchi” hanno ricavato i risultati migliori. Alcuni di loro, in particolare gli intervistati, sono più volte stati citati nel corso di queste pagine, ricordiamo però, tra gli altri, almeno Gianfelice Imparato, attore-regista formatosi alla scuola cecchiana.

Il nodo si concentra appunto sulla formazione di una categoria di addetti ai lavori teatrali, non solo attori, ma come il maestro attori-registi. Imparato, Binasco, Cirillo, Santagata e Morganti, Sframeli, Iaia Forte e Licia Maglietta, sono tutti, con incisività e capacità diverse, registi oltre che attori dei propri spettacoli. Appare dunque lecito domandarsi il perché di una tale tendenza. Paolo Graziosi, storico compagno di strada di Cecchi, parla della sua capacità didattica in questi termini:

Direi che la caratteristica fondamentale di quello che è stato Cecchi nel teatro italiano è proprio quella di proporre alla compagnia, che sta lavorando a un testo, una sorta di nuova didattica di avvicinamento ai personaggi, di avvicinamento a un testo. Nell'attore è stimolata una tensione a formare un gruppo, a formare un *ensemble*, è stimolato a proporsi come interprete in tutti i sensi, non solo per quanto riguarda il proprio ruolo, ma anche ad acquistare una visione un po' più allargata di quello che è lo spettacolo. Quindi un arricchimento di tutti i componenti del gruppo, di tutti i componenti dello spettacolo che di volta in volta veniva fatto. [...] In lui c'era la volontà di dare degli strumenti che poi potessero servire per tutti gli spettacoli e per tutti i personaggi. In questo senso il lavoro di Cecchi è un lavoro particolare nel panorama del teatro italiano¹⁰⁶⁶.

Secondo Graziosi Cecchi propone all'attore una forma di didattica, di apprendimento del mestiere teatrale, nuova; stimolando uno sguardo allargato, il maestro favorisce lo sviluppo nell'allievo di una capacità interpretativa non limitata al proprio ruolo e personaggio ma tendente a tenere sotto controllo l'intero spettacolo, abbracciando altri ruoli: ad esempio quello registico. All'attore vengono forniti strumenti nuovi: strumenti di costruzione scenica, strumenti di approccio al testo (fino a implicare scelte relative a musica, luci e scenografia). Obiettivo primario di questo intenso apprendistato è il raggiungimento di un'autonomia pressoché totale. Dice Licia Maglietta:

Nel teatro di Carlo un attore non è l'attore che muove il braccio perché un regista gli ha detto di muovere il braccio, di spostarsi o di star fermo. Ovviamente si acquisisce una capacità personale di essere responsabile e di capire i rapporti con lo spazio, i

1065 Valerio Binasco, *Il mio vento*, cit.

1066 Paolo Graziosi, *Una nuova didattica*, cit.

rapporti con gli altri, eccetera. Poi da questo ad essere regista ne corre; un regista deve possedere una visione del ritmo generale, di tutti gli altri, della scena e non tutti ce l'hanno. L'attore non è necessariamente un regista e viceversa¹⁰⁶⁷.

L'attore, messo nella condizione di autogestirsi, attraverso la pratica in compagnia, e grazie a inclinazioni e caratteristiche personali, legate anche al talento, sarà col tempo in grado di gestire l'intero spettacolo, dunque un gruppo, una compagnia.

Non a caso i vari Santagata, Morganti, Spiro Scimone, lo stesso Cirillo, anche Binasco, si sono formati tutti alla scuola di Cecchi e questo a dimostrazione del fatto che quello che lui ha sempre proposto è un lavoro di allargamento, tanto da suscitare in questi allievi fatalmente il desiderio di mettere in scena, di verificare gli strumenti che Cecchi ha loro dato e proposto, nel vivo di uno spettacolo, come hanno fatto appunto Valerio e Arturo. Come hanno fatto parecchi. Cosa che non si è verificata con nessuno dei grandi registi che hanno fatto la storia del teatro italiano¹⁰⁶⁸.

Il prezzo è ovviamente molto alto (si rimanda in particolare alle interviste a Binasco e Cirillo), in generale, tanto più completo è stato il risultato, quanto più intenso il rischio corso dal singolo allievo a contatto con Cecchi. Da maestro egli è stato capace di incidere su determinati attori con una dose di "crudeltà", in accezione assolutamente artaudiana, non comune, senza tuttavia allontanarsi dal piano concreto del lavoro teatrale. Questi allievi riconoscono unanimemente in Cecchi una capacità quasi mistica di stabilire se un determinato attore è in grado oppure no di arrivare al risultato che lui ha in mente. Se intravede questa possibilità, le modalità per raggiungere il suo obiettivo possono anche essere spietate. In *primis* Cecchi stimola nel giovane allievo un'auto-analisi:

Carlo ti spinge anzitutto a capire se sei un attore; questo si capisce mettendosi in gioco; solo provando a recitare capisci se sei o meno un attore. È una cosa anche abbastanza crudele da esperire. Io, a mia volta, questa cosa un pochino la faccio; dico un pochino perché Carlo ha un ascolto particolare, ha una notevole capacità nell'individuare il livello di finzione dietro il quale un attore si sta trincerando¹⁰⁶⁹.

Si prosegue poi con il nucleo centrale dell'iniziazione, fatta anche di vessazioni, ma, nei casi più fortunati, molto efficace.

Mi ha bastonato in ogni parte possibile del mio corpo e dopo un po' è sbocciato qualcosa dentro di me. Ma lo sapevo che sarebbe successo; dentro di me, per anni, mentre sopportavo quell'alternarsi sempre molto tempestoso tra il suo affetto e la sua severità, mentre tutti mi dicevano «ma chi te lo fa fare? Sei un masochista!», io sapevo che in fondo a quel tunnel c'era la luce. Non mi sono mai girato, sono andato sempre verso quella luce. Fosse stato buio non avrei mai accettato quello sballottio. Sentii una luce d'amore che io avevo verso di lui e lui verso di me, che c'era un metodo molto preciso di lavorare su di me, sentii che stava lavorando con molta cogni-

1067 Licia Maglietta, *Un maestro difficile*, cit.

1068 Paolo Graziosi, *Una nuova didattica*, cit.

1069 Arturo Cirillo, *Un naturale artificio*, cit.

zione di causa, non andava a caso, stava lavorando veramente su qualcosa che aveva visto in me¹⁰⁷⁰.

Si finisce con il raggiungimento del risultato: il fiore di Zeami (cui Cecchi fa spesso riferimento), la formazione cioè di attori-registi, a loro volta maestri d'attori, molto grati al magistero di Carlo Cecchi, che però dichiarano di non riuscire a riproporre con la stessa intensità, tenacia e costanza, la prolifica cattiveria del maestro fiorentino.

4. Le prove della Trilogia Shakespeariana al Teatro Garibaldi di Palermo: Una scuola di specializzazione

4.1 La scoperta del luogo, il repertorio, il laboratorio

Il Garibaldi è stata la punta estrema delle sperimentazioni di Cecchi. Il fatto che ci fosse questo scheletro, l'idea di una tradizione borghese. Ecco era il Niccolini spoglio di tutto, lo scheletro del Niccolini.
(Arturo Cirillo)

L'ultima tappa della ricognizione storico-analitica intorno al teatro di Carlo Cecchi porta, infine, a Palermo e a quella che può essere considerata l'esperienza principale nel solco dell'attività di magistero dell'attore-regista. Durante la permanenza al Teatro Garibaldi di Palermo, che impegna il maestro e il suo gruppo durante il periodo estivo dal 1996 al 1999, Cecchi ha la possibilità di ritagliarsi lo spazio laboratoriale e repertoriale al quale, nel percorso lungo e burrascoso della sua carriera, aveva spesso ambito. La residenza palermitana è fondamentale per tre motivi che ci proponiamo di chiarire: il luogo, il repertorio, il laboratorio.

Partiamo dal luogo e da un antefatto: Cecchi arriva a Palermo nel 1995 nel corso della *tournee* di *Finale di partita*; in quell'occasione Matteo Bavera, organizzatore e operatore teatrale in quegli anni in città, lo accompagna nel quartiere della Kalsa di Palermo per mostrargli lo scheletro di un teatro ottocentesco abbandonato per incuria ad un inesorabile sfacelo. Così racconta il primo impatto con quel luogo magico-mistico Valerio Binasco:

Eravamo a Palermo a fare *Finale di partita*, al Teatro Biondo, in un giorno di pioggia e venne un signore, che si chiama Bavera, e dice a Cecchi che deve fargli vedere un posto bellissimo. Io e Carlo andiamo, dunque, insieme a Matteo Bavera, nel cuore di Palermo, decadente e bellissimo. Era buio, pioveva. Bavera solleva una saracinesca, che non era bloccata, e ci porta dentro questo rudere accendendo una torcia e un accendino. Cominciamo a vedere il Teatro Garibaldi che all'epoca era un eposito di immondizia, motorini rubati, scritte, schifezze, gatti, era fantastico. Rimanemmo

1070 Valerio Binasco, *Il mio vento*, cit.

incantati sotto questo cielo piovoso, con la luna fra le macerie, perché non c'era il tetto. Fu davvero fantastico, ci sembrò il posto più bello mai visto¹⁰⁷¹.

Cecchi è immediatamente rapito da questo luogo: da un lato lo collegava alle Bouffes du Nord di Peter Brook, dall'altro ad un lontano ricordo datato inizio anni Ottanta, quando nelle estati romane di Renato Nicolini era venuto a contatto con un luogo molto simile, che poi per lungo tempo desiderò molto, senza riuscire infine ad ottenerlo. Si trattava di uno spazio particolare, ex sala teatrale bruciata e abbandonata nel centro di Roma, il Teatro La Cometa:

Ricordo che all'inizio degli anni Ottanta Renato Nicolini, allora assessore alla Cultura, mi portò in un teatro romano, bruciato nel 1969. Era la Cometa dei Pecci Blunt, chiusa da più di dieci anni. Entrai e vidi uno spazio senza più quinte né platea. Uno spazio ovale e purissimo, l'essenza del luogo teatrale. Lo spazio più bello del mondo. Iniziai a desiderarlo con tutte le mie forze. Nicolini mi disse: «vedremo, faremo». E naturalmente non si fece nulla¹⁰⁷².

Dunque, racconta l'attore, quando a Palermo scoprì quello spazio si riaccese in lui l'antico desiderio che era rimasto assopito per così lungo tempo. Fu una favorevole coincidenza che nella metà degli anni Novanta le politiche di recupero e valorizzazione della città siciliana, guidata dal sindaco Leoluca Orlando, si stessero davvero impegnando nello sviluppo artistico culturale del capoluogo. La proposta di Cecchi-Bavera fu infatti accolta e sostenuta congiuntamente dal Comune, dalla Provincia e dal Teatro Biondo. Dopo il disgusto e il senso di disagio che avevano sofferto l'attore nell'ultimo capitolo al Niccolini di Firenze «Cecchi dichiara ora di essersi lasciato “ricquistare al teatro” proprio dalla nuova sfida lanciata dallo spazio nudo del Garibaldi e dall’“avventurata sconsideratezza” di ripensare il mestiere di regista e di attore in un luogo “teatrale” ridotto a impronta muta, a negativo»¹⁰⁷³. Non un teatro ma il “negativo” del teatro, uno scheletro, un luogo che, come si diceva, fa pensare anche all'essenzialità dello spazio parigino di Brook, regista da Cecchi molto apprezzato, seppur con le dovute differenze¹⁰⁷⁴.

Cecchi era estasiato: «Io qui farò le tragedie greche. Io porterò i miei attori a provare le tragedie greche in Africa e poi le metteremo in scena qui. Voglio solo fare tragedie con un tappeto persiano messo per terra». Aveva già costruito in testa una sce-

¹⁰⁷¹ *Ibidem*.

¹⁰⁷² Carlo Cecchi in Laura Putti, *Carlo Cecchi*, cit.

¹⁰⁷³ Maria Nadotti, *Teatro ritrovato*, in «la Repubblica delle donne», Palermo, 16 dicembre 1997.

¹⁰⁷⁴ «Quando vidi la prima volta le Bouffes du Nord, negli anni '70, fui colpito in maniera straordinaria. Il Garibaldi è molto diverso. Ma le Bouffes du Nord, insieme a tutto il lavoro teatrale di Peter Brook, per molto tempo sono state un punto di riferimento molto importante per me, forse il più importante»; Carlo Cecchi in Franco Quadri (a cura di), *I miei Shakespeare. Di Peter Brook, Carlo Cecchi, Eimuntas Nekrosius, Peter Stein, Josef Svoboda e di Peter Zadek*, Milano, La Biennale di Venezia e Ubulibri, 2002, p.86.

nografia, brookiana certo. Te lo fa venire in mente quello spazio lì, Le Bouffes du Nord¹⁰⁷⁵.

Il Teatro Garibaldi si trova nei pressi di Piazza della Magione, nel rione popolare della Kalsa, molto povero e degradato, che mostra ancora i danni causati dal devastante bombardamento sulla città del 1943.

C'è nel centro storico di Palermo un quartiere bellissimo e miserabile. Si chiama Kalsa, un nome di chiara ascendenza araba. Le pietre dei suoi palazzi e cortili diroccati portano tuttora i segni di un antico splendore architettonico e di un raffinato cosmopolitismo. [...] Oggi non ne resta che qualche vaga e spaesata traccia, per lo più in forma di rudere¹⁰⁷⁶.

Uno di essi è proprio il Teatro Garibaldi, inaugurato nel 1861 e dedicato all'eroe nazionale, attivo a fasi alterne fino al 1973, poi chiuso e abbandonato; a metà degli anni Novanta il suo scheletro malridotto si presenta così ad un estasiato Franco Quadri:

Ci sono le tappe della spedizione dei Mille segnate sulla costola del soffitto, ai fianchi dell'Italia turrata. Ma i tavolati di legno sotto al tetto del Garibaldi sono ancora scoperti, sconnessi e lasciano scorgere sui lati pezzi di cielo e rami d'alberi, i palchetti sbrecciati sono rimasti privi delle ringhiere e il palcoscenico ripulito è puntellato, dietro l'arco gotico. Questo documento del passato è ora "la scena", alla quale Titina Maselli ha apportato qualche ritocco e aggiunto dei segni, come le significative impronte di ruote sul pavimento della platea. Una tribunetta è stata eretta sul fondo per gli spettatori, non più di 99 per sera, secondo le norme per questi casi. Così è più intimo il contatto, quando si inizia, in tardo pomeriggio, alla luce del giorno come un tempo il Globe Theatre di Shakespeare, con qualcuno che occhieggia da un balcone vicino. Certo non disturberà durante l'azione sentire voci di bambini, un cane abbaiare, il passaggio di una processione, mentre il traffico sulla via è stato fermato con l'assenso comprensivo del rione¹⁰⁷⁷.

Francesco Sframeli ci accompagna dentro al teatro al debutto di *Amleto*, sottolineando nel suo racconto anche il rapporto, si direbbe immediato, che l'operazione ebbe sul pubblico popolare del quartiere:

[...] Un rudere, e Carlo lo lascia così, mette un tendone fuori e poi fa partire queste luci. Perché Carlo è straordinario a fare le luci, grande, grande! Carlo lavora magnificamente sulle luci! Io ancora devo lavorarci molto. Faceva iniziare questo *Amleto* con la luce naturale, e poi piano piano faceva entrare questi colori, e diventava notte, e non si capiva, ed era fantastico, ed eravamo in questa scatola nera e giocavamo, con i gatti che passavano, i pipistrelli. Il teatro poi attira, una volta durante una replica c'era un gatto che si fermava e guardava Amleto, eccezionale. Tutto il quartiere della Kalsa partecipò, gente che non aveva mai visto il teatro rimaneva in silenzio. I

¹⁰⁷⁵ Valerio Binasco, *Il mio vento*, cit.

¹⁰⁷⁶ Maria Nadotti, *Teatro ritrovato*, cit.

¹⁰⁷⁷ Franco Quadri, *Amleto va alla Kalsa*, in «la Repubblica», Palermo 17 settembre 1996.

primi giorni fuori regnava il caos, poi hanno capito cosa facevamo. Silenzio, il quartiere fermo. Non lo dimenticherò mai! Arrivavano da tutto il mondo a vederci. Il teatro attira. A quanto pare il Los Angeles Time l'ha definito il terzo *Amleto* della storia¹⁰⁷⁸.

La trilogia shakespeariana al Garibaldi “attirò” dunque una tipologia eterogenea di pubblico, quello popolare del quartiere, il pubblico colto e i giovani, palermitani e non, e ovviamente gli addetti ai lavori. In rapporto al pubblico era lo spazio a determinare il tipo di relazione che si instaurava tra gli attori e la sala:

Il pubblico di quel teatro si dimostrò subito di una certa qualità. Come certe volte succede, il teatro ridiventa necessario per un certo numero di persone e queste persone costituiscono un vero pubblico. Perché il problema è sempre quello, non si recita Shakespeare, o qualunque altro drammaturgo per un pubblico. Si recita con Shakespeare e con un pubblico. Così successe al Garibaldi¹⁰⁷⁹.

Nella primavera-estate del 1996, allora, ottenuto lo spazio, le autorizzazioni del caso, e cominciati i lavori di messa in sicurezza dell'edificio, sul fronte prettamente artistico, parallelamente, si comincia a riflettere sulla scelta del primo spettacolo da allestire. Significativo, a fronte del triplo ordine di motivazione (spazio, repertorio, laboratorio) per il quale la *Trilogia* risulta così emblematica, è il fatto che Cecchi decida di avvicinarsi a questa esperienza attraverso un laboratorio aperto ad attori locali. Shakespeare, infatti, non è l'autore prescelto fin dall'inizio dell'operazione; altrettanto poco chiare, in fase iniziale, erano le decisioni relative ai testi da mettere in scena.

Cecchi confessa che prima di atterrare su Shakespeare, «per dieci giorni, insieme ai giovani attori palermitani convocati per un seminario di esplorazione, abbiamo preso in considerazione quasi tutto il repertorio del mondo. Siamo passati da Sofocle a Genet, a Pirandello, finché – poiché pensavo che si dovesse trattare di un testo tragico, dato il luogo – mi venne in mente *Amleto*»¹⁰⁸⁰.

Il racconto di Cecchi presenta tuttavia delle incongruenze che Binasco, suo assistente per la direzione di questo seminario, ci aiuta a chiarire. L'idea iniziale, una volta scelto Shakespeare, era quella di lavorare su *Re Lear*.

Carlo non voleva fare *Amleto* all'inizio, scoperto questo spazio, cominciò a dire di voler fare una *Trilogia shakespeariana*, cominciando con *King Lear*. Lui doveva essere King Lear. Scelse una bellissima traduzione di Garboli. Per questo spettacolo viene messa insieme una grossa compagnia composta da Maurizio Donadoni, Iaia Forte, Gianfelice Imparato, Spiro e Francesco, Graziosi, Cirillo e molti altri, e comincia un lungo periodo di prove di quello che doveva essere *King Lear*. Prima di ciò però, Cecchi decise di fare un seminario per attori, io gli facevo da assistente.

¹⁰⁷⁸ Francesco Sframeli, *Cecchi è madre. Conversazione con Francesco Sframeli*, a cura di Chiara Schepis, Firenze, Teatro Cantiere Florida, 13 dicembre 201, in Appendice.

¹⁰⁷⁹ Carlo Cecchi in Franco Quadri (a cura di), *I miei Shakespeare*, cit., p. 85.

¹⁰⁸⁰ Maria Nadotti, *Teatro ritrovato*, cit.

Cominciammo a lavorare con dei giovani attori palermitani, per selezionarne un po' da mettere dentro lo spettacolo, con piccoli ruoli o come comparse. Ricordo che lavorammo sul "souvenir", sul "ricordo". Alla fine del seminario decise di non fare più *Re Lear*; l'aveva provato un po' ma non era convinto, non so perché. Non dava segni di insofferenza, anzi ci lavorava con molto piacere¹⁰⁸¹.

La decisione di puntare su *Amleto* non fu nei fatti così pacifica e del resto, considerato il rapporto contraddittorio e problematico di Cecchi con il principe di Danimarca, la scelta di riproporre lo stesso testo a distanza di un decennio doveva necessariamente seguire ad una riflessione più profonda. Infatti *Amleto al Garibaldi di Palermo* riallaccia il rapporto lasciato in sospeso nell'estate 1989 con il debutto spoletino dello spettacolo, salutato da un fragoroso insuccesso e l'edizione al Niccolini di Firenze, di certo migliore ma non completamente risolta, della stagione '89-90. Il personaggio di Amleto costituisce per Cecchi il primo incontro col tragico, l'attore si innamora di questo personaggio e vagheggia per anni di interpretarlo ancora; è lecito allora ipotizzare che l'attore-regista dovette pensarci parecchio prima di cedere il suo principe all'allievo Binasco. Il racconto del giovane Amleto, o Amletino, come lo chiamarono i critici, ha il sapore dell'aneddoto e chiarisce i termini della scelta di questo testo come incipit dell'impegnativa *Trilogia*.

All'improvviso, una notte, saranno state le due – abitavamo nello stesso residence, io al piano di sopra, lui a quello di sotto – squilla il telefono, era Carlo che mi chiede se posso raggiungerlo in camera: «Devo capire una cosa». Arrivo giù e mi dice: «Leggi!», mettendomi in mano il suo copione di *Amleto* di dieci anni prima. Io comincio a leggere i monologhi, me li fa leggere un po' tutti. Leggendo effettivamente capisco che c'è qualcosa che mi chiama, capisco che non si tratta di una semplice lettura, ad esempio qualche giorno prima mi aveva fatto leggere *Riccardo III*, ma non era successo nulla, inesplicavo dappertutto. Questa volta invece sentivo che tutto scivolava con facilità. Dentro di me qualcosa vibrava. Lui in silenzio, mi fa leggere altre due o tre volte e mi dice: «te la senti?» – poi scandendo meglio la frase – «te la senti?»; allora capii che sentirsela voleva dire "sentirla davvero", dentro la pancia, nel corpo, e risposi di sì. «Bene allora domani cominciamo le prove di *Amleto!*»¹⁰⁸².

Così come dimostrato per il caso di *Amleto*, anche la scelta dei testi per i due appuntamenti successivi del 1997 e del 1998 risultò essere più o meno problematica, in particolare rispetto alla precedenza da dare a un testo o a un altro. Allo stesso modo sarà frutto di costanti modifiche l'assetto che nel 1999 verrà dato alla *Trilogia*, una volta completata. Da numerose dichiarazioni del regista stesso, a parte il già citato *King Lear*, titolo ricorrente è quello di *Triolo e Cressida*, ogni anno annunciato e sostituito; nel 1997 si punta dunque su *Sogno di una notte d'estate*, l'anno successivo su *Misura per misura*¹⁰⁸³.

¹⁰⁸¹ Valerio Binasco, *Il mio vento*, cit.

¹⁰⁸² *Ibidem*.

¹⁰⁸³ *Amleto al Teatro Garibaldi*, di William Shakespeare, traduzione di Cesare Garboli, Teatro Biondo Stabile di Palermo, Regia: Carlo Cecchi, Scene e costumi: Titina Maselli, Musiche: Ajmone Mantero, Attori e personaggi: Valerio Binasco (*Amleto*), Carlo Cecchi (*Spettro, Ambasciatore, Capocomico*), Arturo Cirillo (*Guilkenstern*), Maurizio Donadoni (*Claudio*), Vito Favata (*Rosencrantz*), Vincenzo Ferrera

Il 10 settembre 1996, dopo quarantacinque giorni di prove, in una torrida estate palermitana debutta *Amleto al Teatro Garibaldi*, fin dal titolo Cecchi vuole sottolineare la specificità dell'operazione svolta, legata all'assoluta esclusività di quel luogo. Lo spettacolo, a livello spaziale, mantiene la caratteristica dinamicità che aveva avuto al Niccolini; il pubblico questa volta però trova posto su una gradinata appositamente costruita, e che a tratti gli attori invadono. L'azione inoltre si insinua negli squarci dei palchetti divelti e rosseggianti, sul palcoscenico (riconoscibile solo perché rialzato ed evidenziato da un imponente arco gotico) e sullo spazio ad esso antistante. La scenografia Titina Maselli interviene con sobrietà ed efficacia sulla sacralità del luogo disegnando impronte di ruote di carri armati sul pavimento: *Amleto* è uno spazio di guerra, contemporaneo, così come i costumi che gli attori indossano.

Un posto devastato annulla qualunque convenzione. Recitiamo senza la schiavitù spaziale delle quinte, del proscenio, del sipario, che di contemporaneo non ha più niente. Gli spettatori sono seduti su un'impalcatura di tubi e noi ci muoviamo tutt'attorno, senza l'obbligo di occupare il solito rettangolo. Tutto questo assomiglia molto al teatro elisabettiano. Lavorando ci siamo resi conto di usare un "upper stage" e un "inner stage", come succedeva al Globe. In un posto come questo è riuscito a rifiorire un *Amleto* straordinariamente vitale¹⁰⁸⁴.

La regia di Cecchi gioca a togliere in psicologia e punta sulle azioni che si rincorrono a ritmo incalzante. La durata dello spettacolo sembra essere frutto di un decennale disseccamento: l'*Amleto* spoletino durava infatti quattro ore, al Niccolini due ore e quarantacinque minuti, a Palermo la vicenda è risolta in centocinquanta minuti, compreso l'intervallo.

(Bernardo, Fortebraccio), Iaia Forte (*Gertrude*), Gianfelice Imparato (*Polonio, Becchino*), Marica Pugliatti (*Ofelia*), Spiro Scimone (*Laerte*), Francesco Sframeli (*Orazio*) Donatella Furino, Massimiliano Geraci, Antonio Lo Presti, Maurizio Maiorana, Leonardo Pischedda, Musicisti: Mario Bajardi (violino), Fabrizio Cuntrera (percussioni), Palermo, Teatro Garibaldi, 10 settembre 1996.

Sogno di una notte d'estate, di William Shakespeare, traduzione di Patrizia Cavalli, Teatro Biondo Stabile di Palermo, Regia: Carlo Cecchi, Scene e costumi: Titina Maselli, Musiche: Franco Piersanti, Attori e personaggi: Lorenzo Ambrosetti (*Demetrio*), Valerio Binasco (*Puck*), Barbara Callari (*Elena*), Carlo Cecchi (*Oberon*), Arturo Cirillo (*Nico Botto, Jata*), Iaia Forte (*Titania*), Roberto De Francesco (*Lisandro*), Vito Di Bella (*Filosttrato, Pietro Cotogno*), Paolo Graziosi (*Bottom*), Viola Graziosi (*Ippolita*), Gianfelice Imparato (*Artigiano capocomico*), Lorenza Indovina (*Ermi*a), Tommaso Ragno (*Egeo, Maso Stagna*), Spiro Scimone (*Artigiano attore*), Francesco Sframeli (*Artigiano attore*), Andrea Puskin, Giovanni Rizzuti, Palermo, Teatro Garibaldi, 2 settembre 1997.

Misura per misura, di William Shakespeare, traduzione di Cesare Garboli, Teatro Garibaldi di Palermo, Regia: Carlo Cecchi, Scene. Sergio Tramonti, Costumi: Mela Dell'Erba, Musiche: Sandro Gorli, Attori e personaggi: Matteo Bavera, Valerio Binasco (*Claudio*), Carlo Cecchi (*Duca*), Arturo Cirillo (*Lucio*), Vito Di Bella (*Primo Gentiluomo*), Vincenzo Ferrera (*Secondo Gentiluomo, Gomito*), Iaia Forte (*Isabella*), Donatella Furino (*Francisca, una suora*), Viola Graziosi (*Giulietta*), Claudio Lizza (*Capoguardia*), Paolo Mannina (*Frate*), Alfio Pennisi (*Bernardino*), Daniela Piperno (*Madama strafatta*), Elia Schilton (*Angelo*), Cristina Spina (*Marianna*), Giovanni Rizzuti, Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Palermo, Teatro Garibaldi, 2 settembre 1998.

¹⁰⁸⁴ Valerio Binasco in Eliana Quattrini, *Amleto abita alla Kalsa*, in «Prima fila», Palermo, ottobre 1996.

La sigla espressiva è un'estrema, attanagliante semplicità, traguardo di un lungo lavoro di essenzializzazione. [...] Importa ora ritrovare una verità che nasce via via dallo scorrere delle parole, senza ammicchi né preconcetti, raccontandoci la storia di questo ragazzo in una famiglia disestata, un principe insofferente delle ipocrisie degli adulti in lotta per vivere in un regno che sta per cadere. Non diamo aggettivi né classificazioni a questo personaggio; e per una volta sia concesso allo spettatore professionista astenersi dall'analisi, abbandonandosi infantilmente all'emozione di una storia già conosciuta a memoria, ma che, grazie al mistero del teatro, sembra inventarsi lì per lì. Eppure i percorsi, punteggiati dalle musiche dal vivo di Ajmone Mantero, sono prefissati con precise geometrie nell'invasione totale dello spazio. [...] E i costumi di Titina Maselli sono nostri contemporanei, come i fatti storici nei dipinti dei tempi di Shakespeare, giocando felicemente coi colori e con l'anomalia dei tessuti. Ma specialmente vanno ricordati, senza pagelle, gli attori, impegnati allo spassimo e tutti meritevoli, di questa serata straordinaria¹⁰⁸⁵.

L'appuntamento settembrino si rinnova poi con *Sogno di una notte d'estate* che debutta il 2 settembre 1997, l'allestimento verrà affrontato più da vicino a proposito delle prove con gli attori sulle quali la regista cinematografica Francesca Comencini ha girato un documentario, *Shakespeare à Palerme*¹⁰⁸⁶, per la televisione francese. Per la messinscena Cecchi si avvale della traduzione in versi di Patrizia Cavalli e, più o meno, dello stesso gruppo di attori dell'anno precedente. Lo spazio viene leggermente riorganizzato:

Qualche rafforzamento è stato operato al tetto, s'è rimontata una gradinata più capiente e prolungata la scena a invadere per intero la vecchia platea. Qui ora, lasciando ad *Amleto* le ambizioni d'occupazione globale dello spazio fatiscente e la presa diretta col circostante ambiente esterno, è nato il *Sogno di una notte d'estate*. [...] Il punto di partenza è la parola che, nel caso del *Sogno*, riprendendo una traduzione di Patrizia Cavalli ritoccata per l'occasione e profondamente attenta ai ritmi dell'originale, col suo variare di metri, l'uso saltuario di rimbalzanti rime e l'alternarsi della prosa ai versi, implica un preciso gioco di risonanze (sottolineate dal sottofondo incalzante e pressoché continuo delle musiche per percussioni e archi di Ajmone Mantero, eseguite dal vivo), ma esige anche un preciso uso dello spazio, dalle edicole laterali alla ribalta di fondo, all'area centrale¹⁰⁸⁷.

I costumi e gli splendidi tappeti ideati da Titina Maselli sono gli unici elementi scenografici di quello spazio lasciato assolutamente in mano al gioco attoriale, alla musica dal vivo, alle parole del testo.

¹⁰⁸⁵ Franco Quadri, *Amleto va alla Kalsa*, cit.

¹⁰⁸⁶ LES FILMS D'ICI e GA&A; En association avec Rai Radiotelevisione Italiana e Rai due e La Sept ARTE; La Municipalité de Palerme, Le conseil régional de la province de Palerme, le Théâtre Biondo de Palerme; *Shakespeare à Palerme*; Un film de: Francesca Comencini; D'après les répétitions de "Le songe d'une nuit d'été" de W. Shakespeare, traduit par Parizia Cavalli; mise en scène par Carlo Cecchi; Durée: 1h 26' 58"; 1998.

¹⁰⁸⁷ Franco Quadri, *Sogno di una notte d'estate*, in «la Repubblica», Palermo, 27 settembre 1997.

Così è lo stesso gruppo in gita nel bosco a predisporre lo scenario, stendendo a vista come una tovaglia per il picnic il bellissimo tappeto verdazzurro ideato con le sue escrescenze vegetali da Titina Maselli, che per i costumi ha cercato di assecondare la musicalità dell'impianto con le sue note coloristiche, combinando i neri per la festa, i blu impermeabili per la notte, il rosso per l'eroina, il verde per il quartetto innamorato e un neutro grigio-beige per gli artigiani¹⁰⁸⁸.

Misura per misura chiude la *Trilogia* il 2 settembre 1998, dall'anno successivo il progetto sarà pronto per essere presentato nella sua interezza, come *Trilogia*, appunto. Un testo particolare, quest'ultimo, e non tra i più allestiti del repertorio shakespeariano, una tragicommedia o meglio una tragedia nella prima parte, una commedia degli equivoci nella seconda: «una tragicommedia bizzarra, prismatica, machiavellica, cinicissima»¹⁰⁸⁹, la definisce l'attore-regista. Un testo che riflette sulle dinamiche del potere, messo in scena a Palermo, in anni di forte urgenza politica e sociale: temi forti di *Misura per misura* sono il tradimento, la colpa, l'usurpazione del potere, la vendetta privata e la giustizia.

Non si isola dunque dalla realtà quotidiana quest'opera stranissima per le apparenti contraddizioni della sua vicenda, fantastica ma resa anche attuale dalle tematiche. In un'ambigua situazione determinata da un vuoto di potere cozzano opposti integralismi, la violenza genera violenza, domina il trasformismo comportamentale, mentre ferve il dibattito sulla giustizia¹⁰⁹⁰.

La traduzione è questa volta di Cesare Garboli e le scene sono affidate a Sergio Tramonti, la musica, composta da parti registrate e brani dal vivo, si integra e si fonde con i rumori del quartiere, ora allegri ora cupi e minacciosi.

Tra le dissonanze musicali, gli scampanelli, i sacri cori di Sandro Gorli, negli spazi sobriamente ritoccati da Sergio Tramonti, sotto il boccascena nudo simile al gotico arco di una chiesa e nei palchetti slabbrati usati come segreti recessi, la tensione drammatica della prima parte trova le vie di una credibile naturalezza, sostenuta dalla splendida e già ammirata traduzione di Cesare Garboli, che ha in comune coi costumi la contemporaneità qua e là patinata dai riscontri del passato¹⁰⁹¹.

Concluso l'allestimento dei tre spettacoli (ma fin dal *Sogno* del 1997, le serate palermitane alternavano *Amleto* e il *Sogno*, e poi anche *Misura per misura*) il 22 agosto 1999 debutta finalmente *La Trilogia Shakespeariana*. Il programma delle rappresentazioni prevedeva recite giornaliere di spettacoli singoli, che cominciavano al crepuscolo, intorno alle diciotto, per sfruttare l'illuminazione naturale, e solo ogni tanto sessioni dedicate alla rappresentazione dell'intera *Trilogia*:

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁹ Carlo Cecchi in Franco Quadri, *Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, in «La porta aperta», settembre-ottobre 1999, pp. 57-58.

¹⁰⁹⁰ Franco Quadri, *Misura per misura*, in «la Repubblica», Palermo, 5 settembre 1998.

¹⁰⁹¹ *Ibidem*.

[Gli spettacoli] Cominciavano alle sei del pomeriggio, quindi con la luce che declinava. Nessun effetto del più grande tecnico del mondo potrebbe fare la luce sulle pietre di quel rudere come la faceva il sole sulla via del tramonto. E, a parte la bellezza, era la stessa luce, com'erano gli stessi rumori della città, che accomunavano attori e spettatori¹⁰⁹².

La trilogia completa, invece, raggiungeva una durata otto ore e mezzo di teatro. I tre spettacoli venivano proposti al pubblico nel seguente ordine definitivo: *Amleto*, *Misura per Misura* e *Sogno di una notte d'estate*. Alla giustapposizione dei titoli corrisponde un criterio basato sulla struttura del Nô giapponese. Racconta Cecchi:

La trilogia così comincia con un attore quasi vecchio che appare alle spalle degli spettatori come fantasma e finisce con un ragazzino giovanissimo siciliano che dice in un italiano molto segnato dalla sua lingua il congedo di Puck. Tra queste due immagini ne succedono di tutti i colori ed è la sostanza delle tre *pièces*. Ero ancora un po' indeciso sull'ordine da dare alla trilogia e leggendo per caso un libro sul Nô di Zeami trovai una curiosa convalida: le giornate del Nô classico erano cinque e nella lista veniva per primo un pezzo dove fosse molto importante per lo sviluppo un fantasma, per secondo uno dove fosse centrale il personaggio di una donna, e per ultimo uno dove figurasse un matrimonio con benedizione della casa¹⁰⁹³.

Nel settembre del 1999 lo spettacolo si sposta da Palermo per una breve *tournee*, dapprima approda al Teatro India di Roma, come operazione inaugurale di questo nuovo spazio diretto da Mario Martone; poi il triplice allestimento va in Europa, con varie tappe che portano all'ultima recita parigina in una manifattura dei primi del Novecento in occasione del Festival d'Automne. Il successo di pubblico e critica rimane sempre costante e lo spettacolo è apprezzato in particolar modo dal pubblico parigino¹⁰⁹⁴, eppure nello spostamento si avverte la perdita di quell'unicità che legava lo spettacolo al luogo d'origine. Diceva Quadri a proposito del debutto di *Amleto al Teatro Garibaldi*: «Purtroppo l'avvenimento non potrà rinnovarsi fuori da

¹⁰⁹² Carlo Cecchi in Franco Quadri (a cura di), *I miei Shakespeare*, cit., p. 85.

¹⁰⁹³ Carlo Cecchi in Franco Quadri, *Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, cit., pp. 57-58.

¹⁰⁹⁴ Viene qui riportata la rassegna stampa francese raccolta da chi scrive presso la BNF di Parigi: Piergiorgio Giacchè, *Shakespeare? Il habite à la Kalsa*, in «Lo Straniero», n. 2, hiver 1997-98. Anonimo, *Carlo Cecchi*, in «Télérama», 8 septembre 1999. Pierre Notte, *Hamlet, Mesure pour Mesure, Le songe d'une nuit d'été*, in «La Terrasse», septembre 1999. Armelle Héliot, *L'ardent manifeste de Carlo Cecchi*, in «Le Figaro», Paris, 22 octobre 1999. B. H., *Carlo Cecchi*, in «Le Point», Paris, 22 octobre 1999. Anonimo, *Hamlet, Mesure pour Mesure, Le songe d'une nuit d'été*, in «La Terrasse», octobre 1999. Laurence Liban, *Les jeux de scène de Carlo Cecchi*, in «L'Expres Magazine», Paris, 28oct/3 nov 1999. Alain Dreyfus, *Shakespeare al dente*, in «Libération», Paris, 30/31 octobre 1999. Aa. Vv., *Shakespeare al Teatro Garibaldi: un projet de Carlo Cecchi et Matteo Bavera*, libretto, (Odéon Théâtre de l'Europe - Fondazione Teatro Massimo - Teatro di Roma), La Manufacture des Ellets - Festival d'Automne à Paris, octobre - novembre 1999

Monique Le Roux, *Trilogie Palermitaine*, in «La Quinzaine Littéraire», Paris, 16-30 novembre 1999. C. B., *Cecchi, les Siciliens et Shakespeare*, in «La voix du Nord», V. d'Ascq, 18 novembre 1999. Aa. Vv., *Carlo Cecchi, Palerme et une trilogie*, Parallèles, Le-Maillon, Programma, Théâtre de Strasbourg-Germain Muller, Paris-Strasbourg, octobre - décembre 1999.

Palermo, ma è importante e necessario che sia nato e viva qui»¹⁰⁹⁵. Nonostante il “tutto esaurito” di Roma e Parigi la *Trilogia* ha perso nello spostamento forza ed incisività: «La regia è stata creata là, sul posto. Ecco perché poi un po’ lo spettacolo, spostandosi, è stato snaturato. Per un paio d’anni sarebbe dovuto venire il mondo lì, a vederlo al Garibaldi. Ha richiamato l’attenzione a livello internazionale, si poteva rimanere per anni a fare la *Trilogia* per tre mesi d’estate»¹⁰⁹⁶.

4.2 Trovare Amleto: il lavoro di Cecchi su Binasco

La pluriennale e preziosa operazione teatrale sviluppatasi a Palermo dal 1996 al 1999 cattura, infine, l’interesse di questo studio per il suo porsi come esperienza formativa intensiva per gli attori del gruppo. Gli attori erano infatti chiamati annualmente come a partecipare ad un livello successivo di un corso di specializzazione. Dall’altra parte il laboratorio per ogni nuovo spettacolo offre a Carlo Cecchi l’occasione di affinare le proprie capacità comunicative e formative relative al magistero. Il magistero dell’attore-regista, alle soglie dei sessant’anni, infatti, appare giunto a Palermo nella sua fase più completa; a certificare la raggiunta maturità sono i molteplici risultati ottenuti che si articolano attraverso percorsi di attenzione individuale, sul singolo attore (verrà proposto l’esempio della costruzione del personaggio di Amleto con Valerio Binasco), ma soprattutto di situazione laboratoriale di gruppo (il documentario di Francesca Comencini *Shakespeare a Palermo* ci permetterà di entrare all’interno di quell’esperienza).

Una volta cominciati i lavori di preparazione e messa in sicurezza dell’edificio teatrale palermitano, Cecchi e il suo gruppo – composto da storici collaboratori, allievi d’eccezione ma anche da giovanissimi debuttanti del luogo, scelti a seguito dei laboratori menzionati – si stabilisce prima nella Chiesa delle Balate¹⁰⁹⁷, edificio religioso ormai sconosciuto, sito in pieno centro città, e successivamente ai Cantieri della Zisa, ex fabbrica riqualificata e adibita a centro di ricerca artistica e culturale. Nei tre anni di messa a punto della *Trilogia*, il gruppo teatrale trascorre a Palermo dieci mesi, «mesi estivi che contano doppio per la qualità di una luce unica, che d’inverno si spegne»¹⁰⁹⁸. Del gruppo Quadri nel ’96 scrive:

¹⁰⁹⁵ Franco Quadri, *Amleto va alla Kalsa*, cit.

¹⁰⁹⁶ Spiro Scimone, *Un grande autore di scena*, cit.

¹⁰⁹⁷ «Le prove si svolgono in una chiesa sconosciuta, la chiesa delle Balate, dove arrivano da fuori le grida dei venditori dello “sfincione”, la pizza con la cipolla e il pomodoro. Quando fa troppo caldo, gli attori si trasferiscono nella cripta. Cecchi lavora senza schemi prefissati [...], durante le prove fa esempi molto semplici, sempre riferiti ad una realtà presente. Se si discutono le parti di Laerte e di Ofelia, spiega all’attore: “Non hai una sorella? E allora, come le parleresti se fosse innamorata di uno che non ti piace?”»; Stefano Maletesta, *La scena e la vita, come nasce un attore*, cit.

¹⁰⁹⁸ Carlo Cecchi in Franco Quadri, *Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, cit., p. 51.

Non può tagliare i ponti con la vita un teatro in presa diretta come quello per cui Cecchi ha creato la sua compagnia tutta giovane, composta perlopiù dai suoi attori ritrovati o da debuttanti (e sette sono siciliani). Un progetto di fondazione di un gruppo di questo tipo doveva partire da un' opera come *Amleto*, che è in se stessa una rappresentazione del teatro, considerato la chiave per penetrare la vita, e nella quale il protagonista detta agli attori i principi per la recita, come il Maestro che la dirige ai suoi allievi¹⁰⁹⁹.

Il maestro Cecchi, per la sua terza prova con *Amleto*, decide dopo lunga riflessione di affidare il ruolo del protagonista shakespeariano all'allievo trentenne Valerio Binasco, un Amleto insolitamente giovane (se riferito allo standard teatrale vigente). A partire dall'assegnazione del ruolo e fino all'avvio delle recite, il lavoro del maestro sul giovane attore acquista il profilo di un percorso iniziatico di stampo orientale: fatto di estrema dedizione psicofisica da parte di Binasco e concentrazione diretta sul singolo da parte di Cecchi. Intere sessioni di prove si svolgevano a tu per tu, tra Cecchi e Binasco, alla ricerca di una fioritura artistica che nei fatti – e come testimonia il racconto dell'attore – non tardò a verificarsi.

Fu un periodo tremendo, veramente, peggio di così non saprei immaginarmelo, ma meglio di così non saprei immaginarmelo. È come un ricordo di guerra, quei ricordi di cui i soldati vecchi hanno nostalgia, perché lì c'era tutto. A Palermo nacque una guerra ma anche una forte complicità tra me e Carlo. Il rapporto affettuoso e meraviglioso che avevamo si trasformò in una forma d'amore, per come puoi vivere un amore all'interno di un rapporto artistico. [...] Al tempo stesso io ero proprio nell'occhio del ciclone; ogni giorno mi toccava attraversare le cascate del Niagara e tornare a casa intero, e non sempre ci riuscivo. Quindi un'immensa difficoltà, finché un giorno sbocciò la mia via¹¹⁰⁰.

Amleto al Teatro Garibaldi viene allestito in quarantacinque giorni di prove, lo spettacolo, definito dinamico, veloce e impostato sul rapido succedersi delle azioni, non lasciava grande spazio ad una lettura di tipo psicologizzante, veicolando invece l'attenzione appunto sull'azione, centrale nell'ottica di un giovane protagonista, dubbioso per antonomasia, ma vibrante come una corda tirata da forti tensioni; «[...] Violento. Un ragazzo molto emotivo, ma anche speculativo – con tutti quei monologhi non se ne potrebbe fare a meno di questo aspetto del carattere – che oppone alla violenza della reggia di Elsinore la violenza della sua intelligenza»¹¹⁰¹. Così lo definisce Cecchi dopo il debutto, eppure il carattere di Amleto, che nelle intenzioni il maestro voleva simile al proprio personaggio del 1989, nacque da una lotta intestina, a tratti segreta, combattuta dall'allievo e dal maestro, spia, altresì, di un procedimento di auto-svezzamento e di pretesa di autonomia da parte del giovane attore.

¹⁰⁹⁹ Franco Quadri, *Amleto va alla Kalsa*, cit.

¹¹⁰⁰ Valerio Binasco, *Il mio vento*, cit. (Tutte le dichiarazioni di Binasco riportate in questo paragrafo fanno riferimento a questa intervista).

¹¹⁰¹ Carlo Cecchi in Rossella Battisti, "Mio figlio Amleto ragazzo di vita contro i barbari", in «L'Unità», Palermo, 13 settembre 1996.

Lui [Cecchi] per molto tempo cercò, in tutti i modi, sanguinosi e meno sanguinosi, di appiccarmi addosso la sua immagine di Amleto, la sua idea di Amleto, condizionata dagli anni Settanta, per poi veder sbocciare tutta un'altra cosa, ma grazie a lui! Accadde perché lui non aveva mai mollato: una sera mandò via tutti gli attori dicendomi: «rimaniamo io e te e proviamo tutti i monologhi». Avremmo potuto fare notte, io pensai che sarei tornato a casa e che avrei vomitato dal malessere e per la frustrazione. Quella sera invece, insistendo così tanto, con tanta determinazione e amore, e odio nel contempo, sbloccò due o tre cose dentro di me che mi sembrarono magnificamente nitide. E lì nacque Amleto "secondo me", non più secondo lui, perché a quel punto lui dovette arrendersi. Tuttavia si invaghì molto di quello che chiamava l'Amletino, non più eroico ma vittima ed eroe solo alla fine. Amletino che colpì molto i critici, che cominciarono a scrivere "L'Amleto della porta accanto" e cavolate di questo tipo (Binasco).

Il racconto di Binasco risulta ambivalente nel momento in cui si sofferma sul tentativo di analizzare a distanza di anni un'esperienza totale, professionale e privata, nata grazie a due variabili fondamentali: l'estrema dedizione d'entrambi e l'autenticità delle reciproche intenzioni, spesso in contrasto. Abbiamo già accennato alla propensione da parte di Cecchi di scorgere negli allievi delle capacità nascoste e di impegnarsi con ogni mezzo per tirarle fuori, il lavoro su Amleto ne è un esempio diretto. Il maestro a Palermo ha dedicato intere sezioni di prove individuali, logoranti, estenuanti, ai limiti della resistenza emotiva, per raggiungere un obiettivo sconosciuto in partenza: obiettivo come "soluzione teatrale". Cosa particolarmente interessante, ascoltando Binasco, è comprendere che nello spazio spietato di quelle prove individuali mentre il maestro costringeva l'attore ad un percorso, impedendogli di uscire-mollare, l'attore era istintivamente stimolato a trovare una via di fuga, una strada per la sopravvivenza che era, poi, l'obiettivo comune di entrambi.

Sono passati parecchi anni ma, per dirti, una o due volte a settimana io sogno di dover fare Amleto, perché dal punto di vista emotivo mi ha proprio scardinato da dentro. E comunque lo scardinamento è stato frutto di questa sua incredibile tenacia, di questi esercizi incredibili che mi costringeva a fare, ma dalla sua tenacia venne poi fuori qualcosa che era mia e non più sua. Lui lì ebbe la forza e la lungimiranza di accompagnarmi, nonostante l'iniziale sconcerto, verso un'autonomia creativa che non avrei mai creduto di avere. Questo fu molto, molto bello. Quella volta, di cui ti sto raccontando, era proprio chiaro che lui mi stesse spingendo verso qualcosa, io non sapevo verso cosa e la paura era tanta (Binasco).

Gli strumenti tecnico-teorici che Cecchi propone a Binasco ruotano intorno alla capacità di pensare per immagini e di strutturare la recitazione su una partitura di tipo immaginativo e non discorsivo: il pensare dell'attore, diverso dal pensare comune.

Poi pian piano iniziai a capire sempre di più; lui mi diceva: «pensa, pensa, tu non pensi!», io pensavo di dover pensare le cose che dicevo, e invece era: «Lascia che, mentre tu agisci il personaggio, mentre dici le parole del personaggio e mentre simuli, più o meno bene, i sentimenti del personaggio, dentro di te si creino delle immagini visive, dei ricordi, delle facce, dei luoghi, che avranno un'attinenza del tutto inconscia con le cose che fai e che dici. Occupati di quelle, non pensare col pensiero

normale, non usare concetti, non usare parole, pensa con le immagini». Mica facile! Perché siamo abituati a pensare solo con le parole (Binasco).

Sforzandosi di seguire le indicazioni del maestro, Binasco si ritrova a percorrere strade intime, come già era successo in *Finale di partita* per strutturare il personaggio di Clov ricorrendo segretamente ai fumetti di Schulz; nell'attore vengono riattivati dei rivoli di memoria personale che egli sente la necessità di tutelare e difendere, ricorrendo ancora una volta alla "strategia del segreto".

Però una sera ci riuscii e lui mi disse: «Beh finalmente hai pensato!». Io invece gli avevo disobbedito, dovevo pensare a delle cose che mi aveva detto lui, non ce la facevo più e mi era venuto in mente mio zio, una moto, cazzate che non c'entravano niente. Lui cercava di darmi pensieri attinenti: rivoluzioni e cose che andavano bene per Amleto; in me però non producevano nulla, riuscivo a vedere solo delle pagine di giornale. Poi, stufo com'ero, con la voglia di piangere e di andarmene a casa, mi è arrivata un'immagine che non c'entrava niente: mio zio, quando era giovane, che andava in moto. E dimmi tu che c'entra? Nulla! Ho seguito quell'immagine, ho fatto un viaggio nella mia testa, ho messo in primo piano questa cosa senza più badare al resto. Non pensavo neppure più a quello che dicevo, ma quello che dicevo costruiva immagini dentro di me, e alla fine il commento di Carlo: «finalmente hai pensato». Quella fu la mia rivoluzione copernicana, ho scoperto cosa volesse dire "pensare" per un attore. Non è pensare, è vedere, vedere cose; immaginare, non è ragionare ma immergersi in una realtà immaginaria parallela (Binasco).

Acquisizione permanente, dice Binasco, poiché una volta raggiunto questo stadio, una volta esperito "il pensiero non convenzionale", l'attore non può più tornare a pensare in scena in maniera comune.

4.3 Le prove del Sogno di una notte d'estate a Palermo

Le prove per il secondo capitolo dell'avventura palermitana, *Sogno di una notte d'estate*, completano il nostro quadro analitico, inserendo Cecchi-maestro nella dimensione da sempre a lui più congeniale, quella di gruppo. Materiale di supporto, insieme alle dichiarazioni di regista e attori, per la ricostruzione delle fasi di *training* attoriale e allestimento dello spettacolo è costituito dal documentario *Shakespeare à Palerme* che Francesca Comencini, conquistata dalla messinscena in *Finale di partita* di Cecchi, decide di dedicare al lavoro dell'attore-regista alle prese con la seconda puntata della trilogia: *Sogno di una notte d'estate*.

Cecchi autorizza la Comencini a filmare le prove nella loro interezza a patto che segua le sessioni con discrezione e da sola, senza *troupe*. *Shakespeare à Palerme* è dunque un montaggio di momenti laboratoriali, prove fisico-corporee, prove sul verso poetico, prove di scene dello spettacolo, nella cornice suggestiva del teatro Garibaldi. La telecamera porta il video-spettatore all'interno di quel suggestivo rudere. Il documentario è guidato dalla voce narrante della regista che commenta in francese le immagini, sottotitolate sempre in lingua francese, nei momenti in cui a parlare-

recitare sono il regista e gli attori italiani. Destinatario dei contenuti del video è infatti il pubblico d'oltralpe, come francese è pure la produzione.

Proprio da un breve spezzone di *Finale di partita* comincia il racconto della Comencini. Rincorrendo la veduta di un treno in corsa arriviamo a Palermo, una città notturna e invasa dai cittadini per la festa, teatralissima, di Santa Rosalia, una città silenziosa e assolata, dai colori terragni del giorno che si specchia nel blu del mare; tra le macerie e lo splendore del centro storico raggiungiamo il Teatro Garibaldi, *box-set* unico di tutte le successive riprese dedicate alle prove degli attori.

Il documentario in oggetto consiste in una narrazione d'autore, propria al linguaggio documentaristico, incentrata sul senso di avventura, di curiosità e di verità teatrale, caratteristiche che l'operazione di Cecchi certamente ha avuto; l'ambientazione esotica, tra le mura di un centro città del sud arcaico, povero e popolare è l'altro versante sul quale la Comencini si sofferma, in un alternarsi di inquadrature dedicate all'interno del teatro (al lavoro della compagnia) e all'ambiente esterno, esotico nel suo costituirsi per il destinatario francese come documento di un sud arretrato e "pittorresco".

L'analisi del video ha dunque preso in esame solo il versante teatrale *strictu sensu* e dunque il lavoro delle prove all'interno del teatro, estrapolando dal montaggio della Comencini dodici esercizi, o momenti di lavoro proposti dal maestro.

Per prima cosa è necessario ricordare che Cecchi, disponendo di un periodo di tempo insolitamente lungo (non solo per il numero di giorni a disposizione, ma anche per la situazione di *full immersion* totale dell'intera compagnia nel lavoro artistico) per le prove degli spettacoli della trilogia, decide di dedicare una fase iniziale a un intenso lavoro corporeo, un *training* fisico che il regista dichiara ispirato al Living Theatre. Questo si struttura sulla base di una serie di esercizi: Licia Maglietta, e altri allievi intervistati, avevano parlato dell'utilizzo dell'esercizio da parte del maestro come rimedio tempestivo per risolvere un passaggio difficile o per superare un intoppo interpretativo. Gli spezzoni di prove a nostra disposizione ci consentono di portare degli esempi relativi sia alla casistica in cui l'esercizio interviene in funzione di espediente, che di quello in cui il ricorso ad esso è preventivo e si configura come *training* attoriale.

I dodici "esempi" individuati possono a loro volta essere presi in esame incasellandoli in due grossi blocchi: uno afferente al versante corporeo-gestuale-coreografico, l'altro relativo al campo semantico della parola. In entrambi gli insiemi, poi, è evidente come alcuni elementi si configurino come espedienti teatrali, artigianali ed efficacissimi. La possibilità di descriverli ci permette di toccare con mano il magistero di Cecchi. Ai due blocchi di cui sopra si aggiungono poi ulteriori due micro sezioni, una dedicata alla costruzione del personaggio di Puck/Binasco (esercizio sei), un'altra relativa alle condizioni ambientali e tesa a stimolare la creazione di atmosfere favorevoli alla concentrazione e all'ispirazione dell'attore sul tema affrontato (espedienti otto e nove).

Del primo insieme, fanno parte la maggior parte degli "esercizi": 1, 4, 5 e correlati espedienti o trucchi del mestiere: 7, 10, 12; ci occuperemo adesso di descriverli in modo approfondito.

Il primo dei momenti analizzati si riferisce al *training* corporeo preventivo al quale, come detto dagli allievi, Cecchi pare abbia dedicato le giornate iniziali delle

prove: finalità dell'esercizio in questione è abolire l'intervento della decisione. Gli attori sono disposti su due linee e si fronteggiano; un attore comincia a produrre un movimento, quando uno dei compagni si sentirà pronto a "continuarlo" trasformerà quel gesto in qualcos'altro, tutto senza l'intervento decisionale ma seguendo un flusso di gestualità che nasce dalla concentrazione e dal rapporto col gruppo. Cecchi, seduto ad un tavolo, segue il flusso gestuale con attenzione e interrompe l'azione quando non gli sembra autentica; per esempio ammonisce un attore: «non si fa così, appunto perché state giocando ci vuole concentrazione, una concentrazione tripla».

Gli esercizi quattro e undici riguardano la forza e l'energia del gesto, in loro supporto si pongono gli "espedienti" sette e dodici. Dalla precisione del movimento si struttura la parola e affinché la recitazione di un attore sia autentica è necessario che tra di loro si verifichi un tipo di ascolto fisico effettivo, per cui, per esempio, nel caso di una delle scene del bosco, quella in cui Demetrio/Ambrosetti respinge Elena/Callari, per una resa soddisfacente del rifiuto sarà necessario che i due attori mettano in campo una forza di attrazione-repulsione reale. Su questo scheletro poi potranno essere scelte le sfumature di intonazione più disparate, meglio se in contrasto col gesto. Consigliava Cecchi, dopo aver fatto vedere l'azione: «è nell'impeto del gesto che devi dire la battuta. Nell'energia del gesto di la battuta con quella voce bassissima».

Lo stesso maestro, spesso restio a mostrare "come si fa" qualcosa è protagonista dell'esercizio undici: Cecchi, molto probabilmente ripensando all'insegnamento eduardiano, mostra agli allievi come catturare l'attenzione dello spettatore concentrandone l'attenzione su una parte del proprio corpo. L'azione è quella di togliere lentamente la giacca: il riferimento teorico-pratico va a quella definita da Anna Barsotti, a proposito di Eduardo, tecnica del "primo piano". Rallentando gradualmente i movimenti degli arti inferiori, poi di quelli superiori, lo sguardo dello spettatore sarà portato a soffermarsi sul volto dell'attore. La finalità di questa esercitazione è quella di sviluppare concentrazione elevata e padronanza completa sul proprio corpo.

E veniamo agli espedienti. In entrambi i casi si fa ricorso alla privazione della vista. L'attore, o perché fa uso di bende o in quanto è costretto a tenere gli occhi chiusi, si trova in una situazione di effettivo spaesamento ed è costretto a porvi rimedio intensificando l'attenzione nei confronti dell'ambiente e, attraverso l'ascolto teatrale, dei compagni di scena. Nel caso del "trucco" numero sette Cecchi decide di bendare le due coppie di innamorati sorpresi dal sonno e dalla notte nel bosco. I personaggi dovrebbero essere spaesati e non vedere a causa del buio; attraverso le bende lo spaesamento è reale. Gli attori per riconoscersi sono costretti a toccarsi e cercarsi fisicamente. Una tale modalità di procedere conferma, inoltre, l'idea del maestro che considera le prove come unico e solo momento di creazione e parlando di *Misura per misura* dice:

La scoperta di *Misura per misura* avviene durante il tempo delle prove: io non so cosa sia *Misura per misura* e con questo non è che lo saprò alla fine delle recite, a quel punto saprò di *Misura per misura* ciò che il tempo di questo processo mi avrà fatto conoscere. Per fare questo ci vogliono prima degli attori che siano non solo disposti ma anche pronti realmente a considerare le prove come un processo di scoperta da compiere insieme al regista, al musicista, allo scenografo, insomma a tutti co-

loro che collaborano con te. Naturalmente si corrono dei rischi, perché la cosa riesce con alcuni attori e non con altri, o con altri ancora a un grado intermedio¹¹⁰².

Legato alla ricerca e alla scoperta è anche l'espedito dodici di stanislvsiana memoria (la spilla e la tenda); suo obiettivo è la costruzione di una prestazione scenica che trova origine e sostegno nel corpo dell'attore, nel movimento, prima che nella parola. Protagonista è ancora Barbara Callari (la giovane interprete di Elena); all'attrice viene chiesto di tenere gli occhi chiusi, e di cercare, priva della vista, un accendino o una lampadina nella propria borsetta. Le dice Cecchi: «Sei nel buio, una pila può essere tutto! Non occuparti delle battute, attraverso l'esercizio le battute saranno reali. Cerca, cerca davvero, cerca l'accendino». Anche Francesco Sframeli torna su questo specifico esercizio, ritenuto fondamentale in un teatro di parola, che però pone la parola stessa alla stregua degli altri codici dello spettacolo:

Si lavora col corpo, si scompone il corpo. Se tu per esempio dici ad un attore: «Ripeti questo testo e cerca nella tua borsa un accendino», l'attore si confonde, perché pensa a quello che deve dire; quello che è fondamentale è cercare l'accendino. E se tu cerchi l'accendino chissà come verrà fuori la voce. Vai verso l'azione, è sull'azione che tu scopri. Parti dall'azione e trovi la voce, e poi, dato che il teatro è conflitto, incontrerai ogni sera qualcosa di diverso¹¹⁰³.

Dedicati ancora alle scene del bosco, ma questa volta diretti alla creazione di movimenti di gruppo, coreograficamente più strutturati, sono l'esercizio cinque e l'espedito dieci.

Una sezione di prove su cui si sofferma la ripresa della Comencini, e che noi abbiamo identificato come esercizio cinque, si riferisce alla "canzone delle fate": il gruppo del bosco, quello afferente al *côte* notturno della *pièce*, guidato da Titania/Forte, si esibisce in una danza-girotondo dai forti richiami orientali e mistici. La Forte, peraltro, è una di quelle attrici che ha introiettato nella propria formazione l'esperienza palermitana: ne parla come di una tappa fondamentale del proprio percorso artistico e riepiloga le prove, in particolare quelle relative al "gruppo del bosco".

Lavoravamo moltissimo, passavamo anche dieci ore a teatro. Facevamo il *training*, esercizi col metronomo, o ci esercitavano sui versi di Dante. [Cecchi] Ci faceva ascoltare molta musica; mi ricordo delle bellissime prove del *Sogno di una notte d'estate*, io facevo Titania. Lui divideva le prove: fino alle otto con tutti gli altri attori, mentre dalle otto in poi lavoravamo soltanto noi del bosco, quelli della notte. Ed erano prove meravigliose, c'erano un sacco di improvvisazioni, oppure sentivamo i dischi di Elsa Morante, che erano lisergici, e ci aiutavano a percepire una dimensione alterata, notturna. Poi ci faceva correre nello spazio dicendo i versi per amplificare i fiati. E naturalmente le improvvisazioni. [...] Qualunque suggestione era presa e veniva trasformata in teatro¹¹⁰⁴.

¹¹⁰² Carlo Cecchi in Franco Quadri, *Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, cit., p. 55.

¹¹⁰³ Francesco Sframeli, *Cecchi è madre*, cit.

¹¹⁰⁴ Iaia Forte, *Le regie mobili*, cit.

Nella scena della “canzone delle fate”, dal punto di vista coreografico, il gruppo d’attori procede disposto in schiera dietro Iaia Forte; l’attrice decide il ritmo e il movimento della danza stilizzata che influenza la recitazione dei versi: al tempo di Titania tutti gli altri devono riuscire ad aderire.

Ancora la Forte è protagonista della scena in cui si inserisce il ricorso all’espedito dieci, diretto alla creazione di una griglia spaziale e di linee coreografiche alle quali gli attori devono assoggettare i propri movimenti. La scena è quella del risveglio di Titania/Forte che a seguito dell’incantesimo lanciato su di lei da Puck/Binasco, si innamora di Bottom/Graziosi dalla testa equina. Nello specifico Cecchi chiede di delimitare, sul pavimento e per mezzo di nastro adesivo, uno spazio circolare tagliato da una diagonale. Il percorso costringe gli attori a compiere ben determinati movimenti, uniformati a quelli degli altri attori-personaggi coinvolti nella scena.

Cerchio e diagonale, nel caso del *Sogno*, impostavano la coreografia sia della scena tra Titania e Bottom con la testa di somaro, che quella dell’inseguimento degli innamorati (Elena/Callari a Demetrio/Ambrosetti). L’uso di uno spazio d’azione vuoto, privo di quinte e di apparati scenografici, consente di introdurre la riflessione critica di Arturo Cirillo sull’attore, esposto e “sotto in tiro”, privato di tutti i consueti appigli spaziali, a cominciare dalle quinte:

Al Garibaldi Cecchi ha trovato lo spazio a lui più congeniale. Fin dai primi giorni quello che ci ripeteva sempre era: «Questo è uno spazio spietato, perché qua se voi siete finti si vede subito. Non avete nessun tipo di difesa: non avete le quinte, non avete l’arco scenico, non avete le arlecchine, non avete nessun codice che in qualche modo possa proteggervi». [...] Lì noi attori abbiamo recitato un po’ dappertutto, il pubblico non stava nei palchetti ma su una gradinata montata in sala, quindi noi stavamo tra la sala, l’antico palco, tra i palchetti tutti divelti. Quindi c’era un gioco estremamente nudo, e lui tendeva a ribadirlo spesso questo aspetto: «Voi qui siete assolutamente senza alcun tipo di protezione», e di questo chiaramente era molto contento, che noi fossimo “sputtanati”. Sotto tiro. Era come la prova di quello in cui credeva: «Se voi qui non siete veri, non siete credibili, non siete bravi, tutto crolla»¹¹⁰⁵.

In questo “gioco nudo”, da spazio vuoto, l’attore è al centro e deve donarsi completamente alla scena: la parola, il verso, proprio perché in assenza di un apparato naturalistico e illusionistico che lo sostenga, trova giustificazione solo nel corpo e nell’autenticità dei toni. Ritorna ad essere centrale il costante riferimento del maestro al “come è” della recitazione. Alla parola, al verso e all’autenticità dei toni sono dedicati l’esercizio due e l’espedito tre.

Il primo si concentra sul verso: Iaia Forte sta cominciando a provare, nello spazio scenico e con il copione della Cavalli in mano, la parte di Titania; Cecchi la esorta a capire davvero cosa vogliono dire quei versi: il ritmo deve nascere dal senso che l’attore dà al proprio discorso. Il maestro insiste molto sulla comprensione del

¹¹⁰⁵ Arturo Cirillo, *Un naturale artificio*, cit.

verso shakespeareiano, fermamente convinto che il teatro del drammaturgo inglese possieda un forte “valore didattico” per la formazione dell’attore contemporaneo.

Da anni avevo in mente di fare una trilogia shakespeareiana con lo stesso gruppo di attori e di poterla recitare in alternanza, una sera un testo, una sera un altro, eccetera; era un’idea che mi era venuta dopo l’*Amleto* a Firenze. Avevo anche capito l’enorme valore didattico che Shakespeare può avere per un attore, tanto più oggi, nella confusione che esiste sulla recitazione, dopo che è finita ogni tradizione, contro la quale almeno uno si poteva opporre¹¹⁰⁶.

Quello di Cecchi è un movimento di avvicinamento a Shakespeare molto interessante perché estremamente critico-didattico; ragionando da maestro d’attori, attori italiani, si rende conto della necessità di mettere un filtro tra la cultura inglese e la nostra, il verso seicentesco del Bardo e il nostro: la chiave è Dante.

Quando facevamo la trilogia shakespeareiana a Palermo, ogni giorno, almeno per un’ora, recitavamo Dante. Non solo perché le traduzioni di Garboli [e della Cavalli] erano in endecasillabi, ma anche perché mi sembra che nella nostra lingua Dante sia il poeta meno lontano da Shakespeare. Oltretutto leggere Dante a voce alta, recitarlo in maniera semplice e sostenuta, è un piacere enorme¹¹⁰⁷.

Quanto riportato si applica in fase di prova attraverso l’espedito tre che, altresì, funzionalizza Dante fino a farlo diventare “evidenziatore” del tono fittizio: gli attori che in questa versione del *Sogno* interpretano i due innamorati, Lisandro/De Francesco e Ermia/Indovina, stanno provando una scena, De Francesco risulta bloccato, non riesce a evitare il tono non autentico; Cecchi suggerisce dunque di far ricorso alla *Divina Commedia*: «Fallo come se fosse una citazione del *Sogno*, recita la *Divina Commedia*, parti dalla citazione e vedrai che sosterrà il resto». Il fatto di esercitarsi realmente sulla citazione, aiuta l’attore a trovare quell’intonazione adeguata al verso: ora si antinaturalistica, ma non falsa.

Nel solco della creazione di un linguaggio scenico tarato alla specificità di quel luogo “esposto” si inserisce la riflessione numero sei, legata al lavoro dell’attore sul personaggio. Il personaggio è quello di Puck, interpretato nella prima edizione da Valerio Binasco. Il regista chiede all’attore di dimenticare l’idea preconcreta che si è fatto su questo folletto-mago e di cercare linee di creazione basate sui rapporti reali di scena, quelli creati, provvisoriamente e di volta in volta, qui e ora con gli altri personaggi.

L’ultimo aspetto da evidenziare si riferisce agli espedienti ambientali (otto e nove): un mezzo a cui Cecchi ricorre per avvicinare l’attore al mondo “antico” shakespeareiano, come già per il verso con Dante, è quello di proporre alla compagnia l’ascolto di brani d’opera di Giuseppe Verdi, in questo caso *Il ballo in maschera* (espedito otto); il *sound* verdiano non solo predisponeva l’attore alla recitazione in versi, ma ne sosteneva anche il ritmo.

¹¹⁰⁶ Carlo Cecchi in Franco Quadri, a cura di, *I miei Shakespeare*, cit., p.86

¹¹⁰⁷ Carlo Cecchi in Concetta D’Angeli, *La triste comicità di Molière*, cit., p. 4.

Al lavoro con gli attori del gruppo del bosco si riferisce infine l'ultimo espediente individuato: per favorire il clima fiabesco e mistico della notte, il buio era artificialmente ricreato coprendo, ove possibile, le fonti di luce e accendendo candele; inoltre, come ricordava la Forte a proposito delle prove delle stesse scene, la musica lisergica dei dischi di Elsa Morante stimolava la percezione di una dimensione alterata, notturna.

Con l'ausilio di un effetto ambientale e atmosferico giunge a conclusione il racconto della Comencini: il documentario finisce infatti con le riprese di un violento acquazzone estivo, le prove intanto continuano con il sottofondo dell'acqua scrosciante tra i ruderi di quel teatro d'altri tempi, rudere e scheletro ancora in piedi di una cultura agonizzante eppure ancora feconda. L'esperienza dalla *Trilogia Shakespeariana* al Teatro Garibaldi di Palermo ha costituito la spina dorsale della formazione di molti attori, è stata "una scuola di specializzazione"¹¹⁰⁸, una "fuit" dal teatro per ritrovare il teatro alle soglie del nuovo millennio, "a un passo dalla catastrofe", proprio come lo spirito dell'*Amleto* del 1996.

Spettacolo della storia, in una nazione e in un'epoca che ne sembrano protetti e liberati, nell'eterno presente post-moderno di un truce privilegio dimentico degli altri, e nell'ideale scenario di un teatro spogliato d'ogni orpello ingegneristico e scenografico, ridotto a movimento di agitate figure nello spazio della maceria di ogni civiltà, come in una coreografia di irredimibile tensione alla violenza, tra personaggi in cui domina l'istinto dell'annientamento e di cui il potere è orrida maschera e astuzia, l'*Amleto* di Cecchi è il *memento* del privilegio, di una storia in disastro che incombe attorno a noi e di cui siamo, per ora, solo compiaciuti e ipocriti spettatori¹¹⁰⁹.

¹¹⁰⁸ Spiro Scimone, *Un grande autore di scena*, cit.

¹¹⁰⁹ Goffredo Fofi, *Amleto e i suoi dubbi tra i pipistrelli*, in «L'Unità», Palermo, 30 settembre 1996.

Conclusioni

Tra i due punti cardine costituiti dalle parole chiave di questo elaborato, Formazione e Magistero, una lettura retrospettiva della ricostruzione appena conclusa permette di inanellare una catena coerente che, dati i due estremi, connette coerentemente tutti gli altri termini significativi e ricorrenti della poetica di Carlo Cecchi: ricerca, attore, nuovo linguaggio, regia, testo, tradizione, avanguardia, sperimentazione, gioco, esercizio, prove, compagnia, provocazione teatrale, lingua, antinaturalismo, verità, nuova didattica.

Spinto da una precocissima vocazione teatrale, attraverso un'eclettica *formazione*, quasi da autodidatta, Cecchi scopre la *tradizione*, veicolata da una *lingua teatrale* specifica – il napoletano, prima – e poi, nella pratica, la tradizione *tout court*; questa, che fa perno sull'*attore* ed è costituita dai grandi *testi*, è messa in relazione con l'*avanguardia* europea (un'*avanguardia* storica a ben vedere) e con la neoavanguardia. I due dialettici orizzonti di riferimento rappresentati da tradizione e avanguardia attivano nell'attore una necessità di *ricerca* risolta attraverso costante *sperimentalismo*. Lo sperimentalismo nel teatro di Carlo Cecchi non è una tendenza da seguire, è *esercizio* pratico di ricerca, creazione e verifica di un *nuovo linguaggio teatrale*.

Appropriandosi dei mezzi del teatro e considerandoli come strumenti: *regia*, *prove*, *compagnia*, *testo* ecc., Cecchi imbastisce un *gioco* perpetuo che configura i suoi spettacoli, soprattutto quelli degli anni d'esordio, sotto il segno della *provocazione teatrale*. La provocazione sta nel fatto di inserire all'interno di un teatro istituzionalizzato e nel solco di modalità sclerotizzanti il germe di un teatro differente con funzione eminentemente popolare, autentico, *antinaturalistico* e costruito sullo svelamento della finzione scenica. Un teatro di *verità*: la scena di Cecchi è manifesto di un teatro teatrale.

In tempi non sospetti, inoltre, l'attenzione dell'attore-regista fiorentino si è concentrata sulla necessità di riabilitare la funzione didattica della *compagnia*. Così, quando la carica contestativa ed innovatrice per motivi fisiologici e ambientali sembrava affievolirsi, lo sperimentalismo è stato preservato dal lavoro sugli attori, dalla ricerca, ancora, di una *nuova didattica* e dal rapporto col nuovo attore di oggi creato attraverso il *magistero*.

Allora, al di là, o al fianco, dell'atteggiamento estremamente originale mantenuto da Cecchi nei confronti di tradizione e avanguardia, nel solco della sperimentazione e dell'innovazione, *dictat princeps* del suo lavoro teatrale ormai sessantennale

sembra essere stato quello di conservare e tutelare la funzione popolare del teatro. Dice Arturo Cirillo:

Cecchi ha sempre voluto conservare una funzione popolare del teatro: in teatro si raccontano delle storie, in teatro si mettono in scena dei testi. Nel suo teatro si scommette sul fatto che nel mondo di oggi *Amleto* possa ancora parlare, che Molière possa ancora parlare, che Beckett possa ancora parlare. Non si parte dal presupposto che tutti loro non possano più parlare senza che vi si faccia un'operazione sopra. Nello stesso tempo però Cecchi è sempre in conflitto con qualsiasi codice convenzionale¹¹¹⁰.

A partire dall'estrema fiducia nel valore intrinseco di testi e storie, classiche e moderne, il lavoro di Carlo Cecchi si concentra nella ricerca di convenzioni nuove e aggiornate al tempo corrente, tese verso l'accadimento, il momento di condivisione tra teatro e società, tra testo e pubblico. Qui risiede la sua capacità di essere un attore-regista contemporaneo e innovatore. Sia nel caso in cui l'innovazione nasce dal cortocircuito creato da un classico in rapporto ad uno spazio altrettanto classico ma distrutto (*Trilogia* al Garibaldi, 1999), sia quando un autore contemporaneo come Bernhard viene messo a colloquio con un maestro di ieri come Eduardo (*Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me* e *Sik-Sik l'artefice magico*, 2007¹¹¹¹), o, ancora, come nel caso di Pirandello (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 2003) recitato da attori e pupazzi di pezza.

La dimensione prediletta, dal Granteatro fino alla giovanissima compagnia con cui ha recentemente messo in scena *La dodicesima notte* (2014) di Shakespeare, è sempre rimasta quella del gruppo; rarissimi nella sua teatrografia sono i monologhi o *recital*, tanto in voga nel corso del ventennio appena trascorso: ricordiamo a tal proposito *L'ultimo nastro di Krapp*¹¹¹² di Beckett (1999), *Carlo Cecchi legge Dante e Elsa Morante*¹¹¹³ (2001), *Duo*¹¹¹⁴ (2014), *recital* da Pasolini e Morante, accompagnato dalle musiche dell'amico Nicola Piovani.

¹¹¹⁰ Arturo Cirillo, *Un naturale artificio*, cit.

¹¹¹¹ *Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me*, di Thomas Bernhard, traduzione di Carlo Cecchi, Teatro Stabile delle Marche, Regia: Carlo Cecchi, Assistente alla regia: Francesco Ferrieri, Scene e costumi: Titina Maselli, Luci: Paolo Vinattieri, Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*Claus Peymann*), Elia Schilton (*Signorina Schneider*, *Thomas Bernhard*, *Hermann Beil*) e *Sik-Sik l'artefice magico*, di Eduardo De Filippo, Teatro Stabile delle Marche, Regia: Carlo Cecchi, Assistente alla regia: Francesco Ferrieri, Scene e costumi: Titina Maselli, Musica: Sandro Gorli, Luci: Paolo Vinattieri, Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*Sik-Sik*), Roberto De Francesco (*Rafele*), Angelica Ippolito (*Giorgietta*), Diego Sepe (*Nicola*), Ancona, Teatro Sperimentale, 25 ottobre 2007.

¹¹¹² *L'ultimo nastro di Krapp*, di Samuel Beckett, Teatro Garibaldi di Palermo, Regia: Carlo Cecchi, Scene e costumi: Titina Maselli, Attore e personaggio: Carlo Cecchi (*Krapp*), Genova, Teatro della Tosse, 22 marzo 1999.

¹¹¹³ *Carlo Cecchi legge Dante e Elsa Morante*, Teatro Garibaldi di Palermo, Regia: Carlo Cecchi, Voce recitante: Carlo Cecchi, Palermo, Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa/ Teatro Garibaldi, 25 settembre 2001.

¹¹¹⁴ *Duo*, recital da Pasolini e Morante, Compagnia della Luna, Carlo Cecchi, Nicola Piovani, Alessio Mancini (flauto), Roma, Le vie dei Festival, Teatro Vascello, 8 novembre 2014.

L'orizzonte d'attenzione di questo attore-regista, inoltre, accanto alla compagnia, è sempre il pubblico: in un primo momento, quello d'esordio segnato da forte tensione ideologica e contestazione politica, fondamentale era stata la ricerca di un pubblico a cui rivolgersi; successivamente l'attenzione nei confronti dello spettatore si configura come ricerca, ad ogni costo, di un terzo termine del triangolo costituito da testo, attore e, appunto, pubblico, nel senso di quell'interlocutore con cui è possibile dialogare, essendo ormai utopico credere di poterlo spingere all'azione.

Il pubblico, a conti fatti, riveste e ha rivestito una duplice funzione nel teatro di Cecchi. In primo luogo, in seno al periodo di formazione, la ricerca di un pubblico di riferimento col quale creare spazio di condivisione (si pensi ai progetti di animazione teatrale: il *Woyzeck* torinese del 1973, la *Cimice* del 1974 a Guastalla, *Il borghese gentiluomo* a Genova nel 1977) ha salvato il suo teatro dal rischio delle derive avanguardistiche. Il linguaggio d'avanguardia, lo stimolo dell'avanguardia, le innovazioni dell'avanguardia storica e della neoavanguardia sono stati impulsi tenuti a freno sia dall'altra "metà del teatro di Cecchi", la tradizione (Eduardo), che dagli "anticorpi" offerti dal pubblico. Anticorpi a fronte anche del teatro ufficiale e di tutta quella scena dall'attore-regista definita di «tendenza»: prassi attente al «gioco delle mode», ma prive di linfa comunicativa.

In secondo luogo, ancora il pubblico è stato l'elemento che ha consentito a Cecchi di impostare il suo teatro su quell'antinaturalismo strutturale che ne ha determinato il successo; strutturale in quanto la presenza del pubblico stesso è stata sempre considerata come dato preventivo, annientando così qualsivoglia equivoco di naturalismo o illusionismo.

Il riferimento al pubblico inaugura quella che si potrebbe definire, con gergo medico, un'operazione di prevenzione teatrale; di volta in volta, nel corso dei decenni, Cecchi sembra aver fatto ricorso a vaccinazioni e profilassi che, gettando uno sguardo retrospettivo sul suo percorso, non sono difficili da individuare: il rifiuto del fiorentino (lingua madre, ma anche lingua d'Accademia), il ricorso a Eduardo e l'appropriazione della lingua e della tradizione napoletana, insofferenza nei confronti delle "tendenze", ma ricerca autonoma di modelli aggiornati al panorama europeo e internazionale (in particolare in fatto di autori e teorici). La strategia del "luogo", con quarantene e convalescenze in "aria buona": dal nomadismo degli anni d'oro del Granteatro, al Niccolini Teatro Stabile di Firenze, fino agli spazi non convenzionali o distrutti come il Teatro Garibaldi di Palermo. Vaccinazioni ulteriori sono state le scelte in materia di repertorio; Büchner e il teatro russo, Shakespeare, Molière e i contemporanei: Pinter, Bernhard, Spiro Scimone.

Connesse al repertorio sono le grandi passioni letterarie: da Cesare Garboli e Elsa Morante a Tommaso Landolfi, Proust e, appunto, i drammaturchi classici e contemporanei; poi le fughe frequenti nel cinema.

Doveroso denunciare, in sede di conclusione, una grossa mutilazione dell'elaborato, ovvero la volontaria estromissione dei rapporti di Carlo Cecchi col cinema. Tra i metodi di profilassi a cui l'attore-regista ha fatto ricorso per uscire dalle secche dell'assuefazione al mestiere teatrale il cinema rappresenta un anticorpo di

primo rilievo. Lo stesso attore ricorda: «Da ragazzo avevo fatto qualcosa con la cinepresa, attorno al '68, al cinema vero sono arrivato tardi»¹¹¹⁵.

In effetti, come abbiamo avuto modo di segnalare in alcune note, Cecchi non è estraneo all'universo della macchina da presa; fin dagli anni d'Accademia presta sporadicamente la sua professionalità d'attore alla televisione o al cinema. La filmografia (in Appendice) ne offre un elenco dettagliato: intorno alla fine degli anni Sessanta è scritturato per lo sceneggiato televisivo *I Giacobini*, nel 1966 è protagonista del lungometraggio *underground* di Romano Scavolini *A mosca cieca*. Il film, muto e composto da sequenze staccate, ruota intorno alla giornata di una coppia, di cui Cecchi è il personaggio maschile. La sua interpretazione, assolutamente non naturalistica e tendente alla stilizzazione, è stata utile anche per farci un'idea del particolare tipo di interpretazione dei suoi primi lavori teatrali, in particolare del primo, asciuttissimo *Woyzeck*.

Eppure, come ha dichiarato Cecchi stesso, è solo all'inizio degli anni Novanta che si accentua l'interesse nei confronti del cinema. Ci si riferisce a interpretazioni memorabili come quella di Renato Caccioppoli in *Morte di un matematico napoletano* di Mario Martone del 1992, film che vince il Leone d'oro alla Mostra Internazionale del cinema di Venezia, o al personaggio del giudice De Francesco nel film *La scorta* di Ricky Tognazzi del 1993.

Dello stesso periodo sono: *La fine è nota* diretto da Cristina Comencini (1992), *Oro* di Fabio Bonzi (1993), *L'uomo che ho ucciso* di Giorgio Ferrara (1994), *L'Ussaro sul tetto* di J. P. Rappeneau, (1995), *L'Arcano incantatore* per la regia di Pupi Avati (1995) e *Io ballo da sola* di Bernardo Bertolucci (1995). L'interesse nei confronti del mezzo cinematografico è rimasto costante e si è forse intensificato nel primo decennio degli anni duemila; ultime recentissime prove di Cecchi al cinema portano la firma di Valeria Golino per film come *Vi perdono* del 2012 e *Miele* del 2013.

Apriremo soltanto una breve parentesi sui personaggi del matematico napoletano e del giudice di *La scorta*, scelti come esempi di *performances* cinematografiche intrise di forte teatralità. È infatti la teatralità della recitazione di Cecchi che viene amplificata dalle potenzialità del grande schermo e dalla camera da presa; attraverso primi piani e soggettive, sottolineature di sfumature vocali, soprattutto per le voci fuori campo, lo straniamento che struttura la cifra stilistica di questo attore diventa determinante.

Renato Caccioppoli potrebbe essere accostato all'Alceste del *Misanthropo* di Molière nell'interpretazione teatrale di Cecchi del 1986; due personaggi in fondo contemporanei e fuori tempo che vivono mal sopportando il proprio presente. Si ricorderà che dell'interpretazione di Alceste/Cecchi Rodolfo Di Giammarco ebbe a scrivere come di un personaggio «febbrile, non amletico, non macchietta apatica, bensì un Misanthropo energico e irritato, facondo ammonitore senza usare la minima grazia», immerso in una bolla «biasimatrice e di anticonformismo», non indimenticabile

¹¹¹⁵ Carlo Cecchi in Brunella Torresin, *Cecchi e i personaggi in cerca di una voce*, in «la Repubblica», Bologna, 29 aprile 1996

e forse per questo davvero attuale; «non un Sovversivo di taglia maiuscola»¹¹¹⁶, ma un dissenziente.

Dissenziente stanco è anche Caccioppoli/Cecchi; Renato Caccioppoli fu un professore napoletano realmente esistito e morto suicida, uomo coltissimo, geniale, antifascista convinto, impegnato attivamente in una lotta assolutamente personale, e ineluttabilmente fallimentare, contro il mondo e contro, in fondo, se stesso. I campi lunghi di Martone immortalano l'ultima settimana di quest'uomo anticonvenzionale, reso totalmente antinaturalistico dall'interpretazione fintamente trasandata di Cecchi.

In *Morte di un matematico napoletano* la parola di Cecchi – in perfetto registro italiano, seppure il contesto avrebbe giustificato il napoletano in quanto lingua madre del Professore – è borbottata, sussurrata, a volte cantilenata altre volte sottintesa e affidata solo al lamento doloroso di un corpo stanco, in continuo vagabondaggio nelle strade di una Napoli cui sia il personaggio che l'attore appartengono profondamente.

Per il giudice De Francesco, uomo del nord mandato a combattere la mafia in un sud dilaniato, Cecchi adotta un eloquio sobrio e privo di inflessioni dialettali. Il portamento dell'attore però, segnato da estrema rigidità fisica, si fa campanello d'allarme e meccanismo difensivo contro il registro naturalistico imperversante sul grande schermo; lo spettatore è riportato all'urgenza della realtà dal cigolare quasi udibile delle pose irrigidite del giudice, nello spazio interminabile dei silenzi che Cecchi dal teatro trasporta al cinema.

Chiusa la parentesi cinematografica, torniamo al quadro clinico del teatro di Cecchi e all'ultima e principale modalità di prevenzione alla quale l'attore-regista ricorre: la prevenzione strutturale offerta dal magistero. Magistero non come rimedio palliativo e tardivo dell'attore vecchio ma in quanto prevenzione di lunga durata, operazione che fa ben sperare in un'eredità salutare e duratura.

Insegnare una modalità sana di fare teatro in un'epoca senza maestri non è risultato da poco: Carlo Cecchi, a prescindere dai giudizi di valore o di gusto sugli spettacoli, dunque sul prodotto – soprattutto nel caso di quelli degli ultimi anni – è una pedina fondamentale della scena italiana contemporanea per il processo creativo-teatrale che ha a più livelli influenzato per contagio. Rimane uno degli ultimi maestri detentori di una tecnica acquisita a contatto con le grandi esperienze novecentesche; è stato formatore di allievi, oggi a loro volta attori, registi, insegnanti in scuole di teatro. Di lui, lo ricordiamo, De Francesco dice:

Una cosa che in genere di Carlo Cecchi non si dice mai è quanto sia rimasto un grande maestro di tecnica, perché ha un sapere trasmesso che ormai le generazioni dei registi, anche i cinquantenni, i sessantenni o quelli della mia età, non hanno più. È uno che ancora ti dice, giustamente, di non correre, oppure di fare attenzione alle finali. Tutte cose che si potrebbero riportare a quello che era un vecchio modo di insegnare il teatro, ma che sono però delle cose, che siccome si sono perse, rendono molto più povera l'espressività di un attore. Come quando un violinista non sa anco-

¹¹¹⁶ Rodolfo Di Giammarco, *È un sovversivo l'Alceste di Cecchi*, cit.

ra bene come poggiare l'archetto, e anche se ha un grande talento espressivo, la mancanza di tecnica lo penalizza per forza¹¹¹⁷.

Per il teatro italiano di oggi, per le nuove leve attoriali, che non hanno avuto modo di seguire la lunga stagione giovanile e il periodo intenso della maturità di questo interprete, egli resta un ottimo regista e un attore dal profilo antico (si pensi al *Tartufo* di qualche anno fa) ma principalmente uno straordinario maestro d'attori che riserva, ormai da qualche anno, quasi esclusivamente ai giovanissimi le sue attenzioni e il bagaglio prezioso della sua esperienza teatrale.

Insediatosi alla direzione artistica del Teatro Stabile delle Marche dalla stagione 2003-2004, Cecchi ha lavorato ad allestimenti classici e sulla drammaturgia contemporanea (Shakespeare, Molière, Pirandello, Bernhard, Morante e da ultimo Hanoch Levin¹¹¹⁸) spesso in collaborazione con scuole di teatro e con compagnie composte da giovani e giovanissimi attori.

Carlo Cecchi, funambolo della scena italiana. L'apprendistato e il magistero è quindi una ricognizione critica con aspirazione monografica. Una monografia però attenta all'influsso prezioso dei rapporti, dunque anomala e plurale. Di tali rapporti fanno parte le amicizie, le collaborazioni, gli allievi, ulteriori protagonisti, accanto a Cecchi, di questa ricostruzione. Il rischio di un sguardo che tenta di raccontare un processo in atto è stato assunto con cognizione di causa e fronteggiato il più possibile con il ricorso costante e a largo spettro ai mezzi di ricerca primari in mano allo studioso di teatro: l'utilizzo sistematico di una cospicua rassegna stampa, e l'approvvigionamento alla fonte nel caso delle conversazioni con alcuni tra i protagonisti del racconto, frutto di un lungo e faticoso lavoro di ricerca.

Grande assente di uno studio a lui dedicato è Cecchi stesso, il tentativo, forse troppo ambizioso, di coinvolgerlo è stato fatto, ma non ha raccolto i frutti sperati. È comunque al maestro e al suo teatro che dedico questo lavoro.

¹¹¹⁷ Roberto De Francesco, *Un assoluto maestro di tecnica*, cit.

¹¹¹⁸ *Il lavoro di vivere*, di Hanoch Levin, traduzione dall'ebraico e adattamento Claudia Della Seta e Andrée Ruth Shammah, Teatro Franco Parenti, Regia: Andrée Ruth Shammah, Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*marito*), Fulvia Carotenuto (*moglie*), Massimo Loreto (*vicino di casa*), Allestimento scenico: Gianmaurizio Fercioni, Luci: Gigi Saccomandi, Costumi: Simona Dondoni, Musiche: Michele Tadini, Milano, Teatro Franco Parenti, 21 ottobre 2014.

Appendice

1. Conversazioni

1.1 Un grande autore di scena. Conversazione con Spiro Scimone

Messina, Bar Irrera, 13 settembre 2013

di Chiara Schepis

Perché avete pensato a Carlo Cecchi per la regia di Nunzio?

Perché Cecchi? [ride] In un certo senso perché anche noi l’avevamo studiato a scuola, avevamo visto i suoi spettacoli e ci ritrovavamo nel suo modo di recitare, nella sua idea, appunto, del teatro. Naturalmente prima di conoscerlo lo vedevamo attraverso gli spettacoli, poi incontrandolo abbiamo avuto conferma del fatto che c’era un legame tra di noi, pur non conoscendoci. L’abbiamo scoperto poi lavorando insieme grazie a *Nunzio*, e lui è stato la persona che veramente ci ha fatto scoprire l’essenza del teatro. E poi ci ha dato anche – che c’erano in noi – le basi del teatro, che nasce dal rapporto, dalla relazione, dal non fare finta, dalla verità di rappresentare, di giocare, di recitare; lui dice sempre: «Non bisogna non recitare» – perché si sa recitiamo – «non bisogna invece far finta di recitare». E poi lavorare nel rapporto, nel qui e ora – che sono cose che poi anche i grandi maestri, Peter Brook, ti dicono – nell’essenza, nell’importanza del particolare, del piccolo gesto. Anche una piccola cosa in teatro ha una valenza, ed è l’insieme delle piccole cose che poi ti fa diventare grande, ecco, ti amplifica e ti fa diventare una cosa enorme, immensa. È proprio per tutto questo insieme, e “insieme” è una parola sempre presente nel teatro di Carlo; perché il teatro non è fatto solo dai singoli, ma da singoli messi insieme, quindi bisogna continuamente cercare dei punti di contatto lavorando anche con l’opposto. Anzi è molto più interessante lavorare con elementi opposti e cercare di metterli insieme: trovare i punti di contatto tra gli elementi opposti e quindi creare i rapporti, le relazioni.

Per Nunzio è stato così? Cioè come è stato il rapporto di te e Francesco con il suo lavoro di regia?

Carlo lesse il testo. Anche noi conoscevamo Carlo come una persona particolare che non accettava alcun tipo di compromesso...

Anche perché sei l'unico autore italiano contemporaneo che ha messo in scena.

Italiano l'unico, credo tutt'ora, e poi proprio esordiente, sconosciuto, sì l'unico! E appunto, appena noi ci siamo messi in contatto con lui, sapevamo che era un tipo particolare eccetera eccetera, però gli abbiamo mandato questo testo; la cosa bella è stata che quando abbiamo mandato il testo – naturalmente non direttamente a Carlo, ma all'epoca al suo organizzatore, perché lui era direttore artistico del Teatro Stabile di Firenze, del Niccolini –, ho parlato con l'organizzatore per telefono e ho detto proprio questo: «Sono un giovane autore, ho vinto il Premio Idi con questo lavoro dal titolo *Nunzio*, scritto in siciliano e vorrei che Carlo Cecchi lo leggesse»; lui mi risponde: «Perché?» – «Perché vorremmo una sua regia, però gli attori siamo noi»; e lui mi risponde: «Ma voi chi siete?», e io: «Siamo sconosciuti è inutile, potrei dire i nomi ma...». Era Roberto Toni. Questa cosa è stata importante perché poi Toni ha riferito a Carlo queste stesse parole e Carlo ha pensato due cose dopo averlo ascoltato: «O sono due pazzi oppure c'è una richiesta d'aiuto». E cosa fa lui? Essendo una persona intelligente e curiosa – proprio perché è intelligente ha questa curiosità –, curiosità, non invadenza, ma proprio voglia di scoprire per capire, lui chiede a Toni di fargli leggere il nostro pezzo. Lo stesso Cecchi ci ha raccontato: «Dopo aver letto il testo ho capito che non eravate pazzi, e lì mi sono sentito importante». Perché in questo caso è stato richiesto, di solito è lui che fa i provini per cercare le persone, invece così, senza conoscerlo, due persone l'hanno voluto ed è passato in lui anche tutta una riflessione sul lavoro che faceva e che continua a fare, e ha pensato: «allora ci sono delle persone che mi seguono!». Leggendo il testo ne ha capito l'importanza e ci ha chiamato, naturalmente prima di accettare ha voluto vederci e conoscerci, per capire come eravamo come attori, perché poteva trovare il testo interessante ma noi attorialmente no. Quando ci siamo incontrati, al primo incontro, è stato come se ci fossimo già visti non so da quanti anni, come se fossimo stati amici da millenni, è nata proprio questa simbiosi già dallo sguardo. E lui ha detto: «Guardate questo è un ottimo testo ma naturalmente bisogna lavorarci»; per questo dico che Carlo è stato importante per me anche drammaturgicamente.

Tu hai detto «Carlo Cecchi pur non essendo un autore, è un autore che mi ha molto influenzato»?

Carlo non è un autore, non scrive, non è un drammaturgo che scrive testi, come Francesco. Però Carlo, come Francesco, e secondo me i grandi attori, ma veri, come Carlo e, secondo me, come Francesco – perché Francesco è il vero erede di Carlo, in modo diverso ma il vero erede di Carlo e lui stesso, Carlo, lo dice –, Carlo come Francesco e i grandi attori di un certo tipo sono anche dei grandi autori di scena. Perché sono loro che ti fanno vivere e ti suggeriscono durante le prove le cose che non vanno. Io ho la fortuna grazie a loro di mettere in scena e lavorare con i testi inediti, quelli che scrivo, insieme agli attori, insieme a Francesco, da sempre, e sono loro che mi fanno capire, attraverso la loro verità da attori, le cose che non funzio-

nano drammaturgicamente e che in fase di lettura spesso non riesci ad individuare, ma riesci a capirle sulla scena.

Riesci a testare direttamente l'efficacia della scrittura ...

Della scrittura, dei personaggi, le loro relazioni, i loro rapporti, il rapporto anche con lo spettatore, lo capisci solo provandolo, in scena. Carlo, quindi, durante il nostro primo incontro, ci ha detto che bisognava lavorare sul testo; poi: «Questo è un testo che potremmo mettere in scena anche provando dieci o venti giorni e verrebbe fuori un buon lavoro, però non ci basta! Noi dobbiamo creare un “caso”!». E l'abbiamo fatto. Abbiamo provato due mesi, due mesi un testo di cinquanta minuti con due personaggi, due mesi. Però in effetti *Nunzio* è diventato un “caso”, è stato quello che per vent'anni, nel 2014 saranno venti, ha riscosso un grande successo rispetto alla drammaturgia, non solo italiana, ma contemporanea, è stato tradotto, e continua ad essere uno dei testi più rappresentati. Ha creato una scossa forte, e da *Nunzio* poi sono venuti altri fermenti.

Altri testi ... e hai continuato, dopo Cecchi a collaborare con un certo coté cecchiano, penso a Binasco, Imparato, gli scenografi.

Ovviamente, Valerio, Titina e poi abbiamo avuto un rapporto di tre anni a Palermo. Anche questa è stata un'altra grande scuola per noi, lavorare su un grandissimo classico come Shakespeare con Carlo, che lo ha affrontato in maniera straordinaria. Un periodo fantastico di Carlo è quello che inizia con *Nunzio*. Anche prima aveva fatto capolavori, però c'è stato un momento, concentrato in tre o quattro anni, nel quale lui ha fatto *Nunzio* (agosto '94), *Finale di partita* (1995) e ha dato avvio alla *Trilogia Shakespeariana* con *Amleto* (estate '96) a Palermo».

Sono molto contenta di quello che dici perché mi sto occupando del periodo di Cecchi al Niccolini di Firenze e sostengo che Cecchi comincia lì a poter lavorare concretamente con un gruppo all'interno di un teatro, ma che poi la vera svolta, a livello di 'magistero', avviene con l'esperienza degli anni dal '94 al '99, con la Trilogia Shakespeariana. E forse proprio le prove per la Trilogia sono un esempio quasi di scuola, come lui stesso ama dire, pur essendo contro i laboratori e gli stage, però scuola affrontata concretamente.

Concretamente, fatta concretamente, ed è chiaro, fatta anche non proprio con persone che si avvicinano per la prima al teatro, con attori non così formati ma già addentrati nel mestiere. Per cui è stata proprio una scuola di specializzazione con giovani messi insieme ad attori affermati come lui, *in primis*, ma non solo attori, o registi, perché poi era l'ambiente in sé formativo. Ad esempio l'importanza di Titina Maselli è fondamentale, o l'importanza del traduttore, in quel caso Cesare Garboli, eh! Quella è anche formazione. Ecco perché la formazione per un attore, per un regista, deve essere completa, non è solo andare in scena e recitare, lì si trattava del confronto con un testo tradotto in un certo modo, tradotto da Garboli, che lo ha tradotto pensando a Carlo, pensando all'attore. Ed è un testo di Shakespeare, che poi scriveva pensando agli attori. Quindi un testo tradotto così è un testo che va davvero come un cavallo che galoppa, va da sé, in divenire, continuamente si va avanti e va avanti automaticamente; l'attore non deve lottare contro quelle parole, anzi sono le parole che gli vanno in aiuto, perché sono parole che nascono da un corpo, da una fisicità,

da un movimento, da un'energia, da un rapporto vero con la scena, con gli altri attori, con gli spettatori, un rapporto vivo.

Tra l'altro Cecchi ama molto lavorare sulle traduzioni ed è affascinato dalla lingua dei testi, dice appunto di aver apprezzato moltissimo Nunzio per la lingua del testo.

Un'altra cosa che ci ha detto del testo è stata: «Io l'affronterò come se fosse scritto in lingua straniera, proprio perché il siciliano è per me quasi come l'inglese, una lingua non mia». Poi lui si è entusiasmato e addirittura anche questa scelta di Palermo è legata un po' a *Nunzio*, viene dopo *Nunzio*. Lui lo dice; la curiosità di conoscere, di vedere, di lavorare a Palermo viene anche da questo nostro legame, da aver conosciuto noi, quindi è stato come un sostegno, una spinta. E quindi ci diceva: «Il testo lo affronterò come un testo di un autore contemporaneo straniero, come Pinter, perché la lingua non è la mia», poi riusciva a capirla e si divertiva. Ma l'ha affrontata in questo modo, non solo, ma anche con incredibile umiltà. Immagina questo tipo di rapporto: io autore che per la prima volta scrivo un testo e mi ritrovo con un grande maestro, ma in fase di lavoro sulla scrittura e sulla drammaturgia, era lui che individuava l'intoppo, capiva quali cose non funzionavo. Naturalmente non sapeva trovare la soluzione, proprio perché non è un drammaturgo, però me la suggeriva, mi diceva: «Spiro c'è qualcosa che non va». E mi chiedeva: «Secondo te...» non diceva «bisogna fare questo!». Ed ero io poi che trovavo la soluzione il giorno dopo e lui per questo impazziva [ride]. Col tempo, dopo i primi dieci giorni di prove e di lavoro sul testo, siamo arrivati a una sintonia tanto elevata che io in anticipo, prima di lui, riuscivo a vedere le cose che non funzionavano, perché ormai ero entrato in quel meccanismo lì, ed essendo l'autore, le notavo prima. A volte lui e Francesco non se ne accorgevano, io dicevo di dover riscrivere dei pezzi e loro poi mi davano ragione. Questo accadeva perché era nata ormai una sinergia.

Quindi, in questo caso, è evidente un certo tipo di valore che lui dà al testo e all'autore del testo.

Certo, lui di *Nunzio* si è innamorato, ha capito la forza di questo testo, il lavoro, la volontà, e poi l'ha amato a tal punto che durante le prove – Francesco fa il personaggio di Nunzio –, ci diceva: «Francesco non faccio io questo personaggio per due motivi, per la lingua e per l'età», e si divertiva ogni tanto a provarlo. Evidentemente l'ha trovato molto, molto interessante. Quando c'è questo amore anche tu riesci a dare, è stimolante. Quando in un rapporto ci sono gli stimoli giusti ecco che tiri fuori, naturalmente, delle cose che non avevi preparato prima, proprio perché c'è un rapporto vero.

Sempre nel lavoro concreto mai stabilito magari "a tavolino".

No, no, no! Carlo è concretezza. Cioè nel teatro, è ovvio che c'è dietro il senso, c'è il pensiero, ma il teatro è principalmente concretezza. Infatti, quando ad esempio durante le prove di Shakespeare, della *Trilogia*, qualche attore andava a parlargli: «Sai Carlo, questo personaggio io ho pensavo di farlo...», lui ascoltava, lo lasciava parlare anche per mezz'ora e poi sai cosa rispondeva?: «Fallo, fammi vedere, di tut-

to quello che hai detto vediamo cosa riesci a fare concretamente, altrimenti sono solo pippe». Vedi che concretezza? Carlo è concretissimo a teatro.

L'estrema concretezza di Cecchi è una caratteristica che mi ha sempre colpito. È un po' quello che dicevi di Nunzio, e cioè che avete scelto lui perché vi sentivate affini al suo modo di fare teatro. Mi sembra una cosa significativa anche per un'altra idea che tento di verificare e cioè che il teatro di Cecchi si inserisce in modo anomalo nella corrente del teatro italiano, soprattutto attraverso i capolavori della fine degli anni '60 e dei '70. Mi riferisco al suo modo di rapportarsi alla corrente del Nuovo Teatro andando a difendere sempre il teatro di parola, che poi non è teatro di parola detto in modo banale, ma teatro di parola che stimola un nuovo linguaggio teatrale, senza rinnegare la parola.

Carlo secondo me era avanti, era molto avanti. Il teatro di Carlo è tradizione, è un teatro popolare, ma è Avanguardia anche, è andare oltre. Io ti dicevo prima che secondo me attorialmente Francesco è l'erede di Carlo; Francesco però non fa Carlo, no è lo "stampino" di Carlo, è in un certo senso un proseguimento, un andare oltre portando avanti, poi, tutto un percorso. Parlo di Francesco ma se ci pensi è una cosa che ci riguarda come compagnia, come "noi", ed è lo stesso Cecchi a dirlo, è già in *Nunzio* che ci aveva passato il testimone. E devo dire che lo abbiamo portato avanti, ma facendo altre cose, anche rispetto alla nostra cultura, al nostro vissuto, diverso da quello di Carlo. Non si è trattato di Carlo Cecchi e basta, e gli allievi, no, abbiamo preso dal maestro, e in questo lui è stato grande: nella seconda regia, in *Bar*, lui ci ha detto no! «Non posso fare io la regia di *Bar*», perché aveva capito che potevamo cominciare ad andare da soli, magari per i primi tre o quattro lavori, fino al *Cortile*, facendoci aiutare da registi vicini al suo *entourage*. Poi c'è stato Francesco. In fondo, a parte Carlo, le altre regie, di Valerio o di Gianfelice, erano più degli occhi esterni, perché quasi nasceva da sé la regia, rispetto ai rapporti tra me e Francesco e dei nostri personaggi. Era già il "nostro" teatro, e Carlo lo aveva già capito. Più che altro le collaborazioni ci sono servite per uno stimolo nostro, di crescita, per sentirci più sicuri. Poi quando ci siamo sentiti pronti sono stato io a dire a Francesco: «Guarda che adesso la regia la devi fare tu, non la voglio fare io, non mi interessa, io anzi voglio stimoli dal regista per trovare errori, cambiare scene, verificare la scrittura». Ritornando al discorso di Carlo, Francesco è il proseguimento, ma anche noi, il Teatro di Carlo è diventato in noi il Teatro Scimone e Sframeli. Un teatro che ha alla base punti di contatto forti col Teatro di Carlo. Così come Carlo è il vero erede di Eduardo, pur essendo un'altra cosa, con l'esperienza personale, culturale e di rapporti, con lo spirito di generazioni che cambiano. Carlo, ma lo diceva anche Eduardo, è il proseguimento di Eduardo in maniera diversa.

Una tradizione rielaborata, rinnovata, problematizzata. Non è una filiazione facile da individuare perché produce qualcosa di nuovo.

Certo, ma i veri allievi dovrebbero fare questo soprattutto se si ha la fortuna di avere un maestro, di incontrare un maestro come Carlo. Come a sua volta Cecchi ha fatto con Eduardo, senza fare l'imitazione di Eduardo. Ma parlavamo dell'importanza della parola nel suo teatro. La modernità di Carlo è quella di portare avanti un teatro fatto di attore e di testo partendo, in entrambi i casi, dal corpo;

l'importanza del corpo è fondamentale. Carlo ha un corpo teatrale e i suoi personaggi vivono, ecco perché sono "veri", perché li fa nascere veramente dal corpo. Quando parlo di corpo intendo tutto: il respiro, la fisicità, il sangue, lo sguardo, il silenzio, sono tutti elementi che lui mescola nel modo di stare in scena, nel modo di far stare in scena gli altri e in quello di stare in scena con gli altri e quindi di realizzare i propri spettacoli. E si vede che c'è poi quella magia in lui, quel qualcosa.

Quel qualcosa che è vero ma che non è naturalismo.

Non è mai naturalismo, però è la verità. Lo diceva Eduardo – e l'ha scritto in un libro Anna Barsotti – rispondendo alla domanda di una ragazza in una delle sue ultime lezioni all'Università La Sapienza; la ragazza gli chiese: «Maestro che cos'è il teatro?» e lui: «Il teatro è vivere sul serio quello che gli altri nella vita recitano male», che è poi è la stessa cosa di «il teatro è finzione ma per conquistarla bisogna raggiungere il massimo dell'autenticità». Perché la magia del teatro è questa, e quando andiamo a teatro dovremmo sempre vedere questo tipo di magia, rendere reale la finzione, autentica la finzione. Tutti noi sappiamo che a teatro stiamo fingendo, ma quando questa nostra coscienza della finzione scompare e entriamo in un mondo reale, che non è reale, diventa magico. Questa è la magia. E qual è l'importanza e la forza del teatro? – me ne sono convinto nel corso degli anni e credo sia il motivo per cui i giovani dovrebbero essere educati al teatro – è che attraverso il teatro noi riusciamo ad essere veri, a trovare la verità attraverso un'esperienza che è finzione. Invece si amplifica sempre di più la finzione nella vita quotidiana. Nella realtà fingiamo, continuiamo ad essere finti, invece nel teatro dobbiamo essere autentici, per farlo veramente. Quindi chi conosce il teatro, chi vive il teatro, chi viene educato al teatro, ma non solo come attore, anche da spettatore, chi è abituato a vederlo, ha un aiuto per scoprire poi la falsità nella vita, e riesce quindi ad affrontarla meglio. Che bene ti porta il teatro nella vita? Proprio questo, ti fa capire e scoprire, proprio perché conosci la finzione e la realtà, e nel momento in cui l'hai conosciuta, la scopri nel momento in cui nella vita reale incontri i finti.

Meldolesi diceva che la differenza tra l'attore è l'uomo comune è la capacità del primo di saper padroneggiare e giocare con le emozioni che il secondo non controlla. Lo ritrovo molto in quello che hai detto. Ma per capire meglio il tuo punto di vista: hai parlato dei giovani e del ruolo del teatro nella vita, cioè della funzione di disvelamento finzione-realtà, ma mi viene da fare una riflessione sul tuo ultimo spettacolo Giù: in Pali c'è questa immagine molto forte del mare di merda e l'uomo che cerca di scappare salendo sui pali e tu dici che quello che vuoi fare è proprio trasformare questa merda in mare. I tuoi personaggi salgono per salvarsi da questo mare, in Giù il movimento è opposto.

Sono finiti addirittura nella merda; ma se in *Pali* cercano di salvarsi e salgono sui pali, in *Giù* sono finiti nella merda ma hanno trovato la forza, almeno per un po', per tirarsi su e incominciare ad urlare il loro malessere. Sono ancora nella merda ma escono un attimo per prendere aria, poi finiranno... ma non ti svelo nulla.

Ecco vorrei legare a questa visione il tuo modo di guardare al teatro che ti circonda. Qual è la tua opinione, cosa ne pensi?

Io e Francesco adesso ci sentiamo in un momento di crisi totale, ma non solo teatrale, culturale soprattutto. Secondo noi questa crisi è stata causata dal vuoto culturale che già da anni c'è, quindi naturalmente anche teatrale. Allora durante gli incontri soprattutto nelle Università e nelle scuole, e quindi con i giovani, cosa dovremmo dire a chi vuol fare teatro, cultura, musica, arte? Dovremmo dire: «ma chi ve lo fa fare?»; e invece no! Noi proprio adesso, ancora di più, cerchiamo di stimolare i giovani, spingere i giovani a portare avanti fino in fondo la loro passione. Se ci dicono «voglio scrivere, voglio recitare», rispondiamo «fatelo»; devono fare di tutto per farlo, perché solo così abbiamo la speranza di salvare la cultura e di rinascere attraverso la cultura. Perché se oggi anche i giovani smettessero di credere nella cultura e nell'importanza della cultura arriveremmo alla distruzione totale. Verremmo distrutti dall'inciviltà e già viviamo in un mondo sempre più incivile poiché non abbiamo mai dato troppa importanza alla cultura. Proprio per questo diciamo a chi ha questa passione, questo desiderio, questo bisogno, questa necessità di fare cultura: «fatela», soprattutto in questo momento di crisi e chiarendo che il periodo è difficile. Allora la scelta è ancora più forte, perché chi lo vuole fare *ci crede*; e tutto diventa un bisogno fisico, senti il bisogno di farlo. In questa difficoltà perciò, per farlo, una cosa importante è cercare di unire delle forze (che è quello che abbiamo fatto venti anni fa io e Francesco). Unirsi, trovare gli elementi giusti per l'unione, per creare un insieme. Perché dà forza, non solo dal punto di vista artistico, come crescita artistica, ma anche come sostegno psicologico. Se uno ha un calo, l'altro sostiene. Gli altri ci possono sostenere.

Quindi un'apertura, una speranza c'è?

Sì certo. Il nostro teatro è spesso etichettato come pessimista, ma in realtà non si tratta di pessimismo. Noi sappiamo che in teatro stiamo fingendo, stiamo raccontando delle finzioni, che poi purtroppo possono rispecchiare delle situazioni reali. Il problema è appunto quando nella realtà succede quello che noi stiamo rappresentando, e allora perché lo fai? Proprio per aiutare a guardarsi intorno, per dare voce, e per capire che quello che vedete a teatro va benissimo, è finzione, ma se fuori cominciate a notare le cose che avete appena visto a teatro allora lì dovete, dobbiamo, reagire. Dobbiamo cominciare a denunciare certe cose; noi lo facciamo attraverso questa forma d'arte, attraverso il teatro. Però attraverso questo fai riflettere.

E dunque ecco il ruolo principale della drammaturgia contemporanea che purtroppo langue.

Certo, ma purtroppo manca il sostegno, la cultura e la promozione giusta; non c'è la mentalità, quando si parla di drammaturgia contemporanea non si trova spazio. Ci sono molti autori validi in Italia e non abbiamo nulla da invidiare agli autori stranieri. Solo che all'estero esiste un'altra cultura. Hanno un modo, un metodo, un sostegno; non hanno bisogno di favorire ma solo di promuovere e sostenere nel modo più giusto ed equo. Quello che in Italia manca, ma non solo per il teatro, anche per la nuova musica, il nuovo cinema, per tutto ciò che è contemporaneo. Qui viene dato molto spazio ai classici, ma fatti male, perché anche il classico può far parte del teatro contemporaneo – e Cecchi lo ha dimostrato – ma Cecchi ha sofferto e soffre tutt'ora.

Sapresti dirmi qualcosa rispetto al rapporto di Cecchi con la Francia?

Credo che Cecchi sia andato all'estero un po' tardi. Per quanto riguarda invece i riferimenti alla cultura francese lui conosce molto bene Artaud, ama moltissimo Molière. Poi mi viene in mente Peter Brook. Cecchi ha fatto sue molte teorie di Brook e io credo che il Garibaldi sarebbe potuto diventare il nuovo Bouffes du Nord, l'idea era quella. Poi si è persa. Forse prima di fare la *tournée* shakespeariana bisognava stare di più a Palermo, strutturare una compagnia, un gruppo stabili. Io credo che la situazione non sia stata gestita bene, infatti noi non siamo andati a Parigi. Io, Valerio e Francesco abbiamo concluso la nostra esperienza a Palermo perché durante l'ultimo anno non ci piaceva più la situazione, non condividevamo più certe scelte, in particolare quella della *tournée*. Il vero Shakespeare era a Palermo.

Parlami della sua modalità di gestire le prove, anche in riferimento a questi spettacoli.

Non è semplice parlare di prove nel lavoro con Cecchi: nascevano delle cose continuamente, cambiavi delle cose il giorno prima, ne riscoprivi altre il giorno successivo. Veramente non c'era mai, pur facendola, la ripetizione. Non era mai un lavoro ripetitivo. Era un creare continuamente: ricordo che provammo Shakespeare, soprattutto *Amleto*, ai Cantieri della Zisa, poi, gli ultimi dieci giorni, ci spostammo al Garibaldi, che era splendido, diroccato. E ricordo che dopo due mesi di prove alla Zisa Carlo disse: «Mah, quasi quasi lo farei qui». Quando poi siamo entrati al Teatro Garibaldi naturalmente sono venute fuori altre cose, l'uso dei palchi, le gradinate. La regia è stata creata là, sul posto. Ecco perché poi un po' lo spettacolo, spostandolo, è stato snaturato. Per un paio d'anni sarebbe dovuto venire il mondo lì, a vederlo al Garibaldi. Ha richiamato l'attenzione a livello internazionale, si poteva rimanere per anni a fare la *Trilogia* per tre mesi d'estate.

Per dirla con Meldolesi un'altra "invenzione spreca" del nostro teatro. Forse non c'erano più le risorse.

Non so se a volte le risorse non le abbiamo o le sprechiamo.

1.2 Carlo Cecchi: Un'officina aperta. Conversazione con Alfonso Santagata

Cascina 17 ottobre 2013

di Chiara Schepis

Cominciamo con la formazione: so che lei si è formato alla scuola del Piccolo di Milano, quindi una formazione accademica, e poi nel suo percorso ha incontrato vari registi: Fo, Ronconi, Cecchi ... Come si inserisce nella sua formazione accademica il "lavoro in presa diretta con Cecchi"?

Bisogna partire da un anefatto. Io ho conosciuto Carlo Cecchi al Teatro Uomo di Milano, che è un piccolo teatrino in Piazza San Gottardo, Piazza XXIV Maggio, dove accadevano le cose del teatro, insomma gli spettacoli più belli in assoluto che giravano in Italia, passavano da questo teatrino. Circolavano idee, modelli, tendenze del momento – perché quelle non mancano mai. Io ho iniziato a fare il teatro per caso, non era nella mia cultura. Nella mia memoria da ragazzino il teatro era sempre stato un cantastorie del paese (di cui poi sono diventato amico e abbiamo anche lavorato insieme) che si chiamava Ciccio Busacca, con Rosa Balistreri che cantava. Io ho scoperto chi erano dopo trent'anni, da bambino non sapevo nulla. Il teatro cosiddetto "ufficiale" non lo conoscevo, nella mia famiglia non c'era questa educazione e nella mia città non c'era neppure un teatro, il teatro era una di quelle cose che accadevano nelle piazze, nelle strade, i banditori... insomma sono nato in un'altra epoca dove per andare a vedere uno spettacolo di teatro classico, "vero", bisognava arrivare a San Severo (un paese più grande). Nella mia famiglia non c'era mai stata questa cultura, non c'era la televisione quando ero bambino, per cui i banditori di paese, questi che cantano e urlano nei mercati, per me sono stati quelli che si mostravano, e creavano un centro di attenzione nelle piazze e nei luoghi.

Poi a Milano da ragazzino mi sono trovato a lavorare in un film di Carlo Lizzani e questa mia comparsata è apparsa su tutti i giornali, io ero un ragazzino per cui mi sono anche montato la testa: «Allora posso fare l'attore di cinema!», ho pensato. Poi con il tempo e sentendo i consigli degli amici: «Guarda che un attore per essere bravo al cinema deve saper fare teatro, si deve formare a teatro», mi sono dato da fare per riuscire ad entrare in Accademia, per avere quelle nozioni, quella disciplina della scuola. Dopo il primo anno di Accademia ero abbastanza in crisi, era come se mi aspettassi altro, non questa formazione così cadenzata, accademica, formalizzata, era un po' dura per me. Però andavo a teatro e ho visto *'A morte dint' 'o letto 'e Don Felice* di Carlo Cecchi, avevo visto il *Bagno*, insomma tutti i suoi spettacoli del periodo, e allora ho detto: «Eh cazzo! Allora lo posso fare anch'io il teatro, è questo il teatro che mi piace!». In qualche modo Carlo mi ha trasmesso qualcosa: il suo modo di essere, di stare in scena, il suo modo di recitare, il suo sguardo verso i testi scritti... mi sono innamorato di Carlo Cecchi! E allora ho capito che il teatro in questo modo lo potevo fare anch'io, e ho capito il motivo. Io sono molto innamorato di tre persone che sono le punte della storia del teatro italiano della seconda metà degli anni sessanta: Carmelo Bene, Leo de Berardinis e Carlo Cecchi. In realtà capisci che loro tre in qualche modo hanno una loro identità così forte, quello che si chiama Teatro delle Diversità e non delle Tendenze, per cui io ho amato e continuo ad amare questo modo, questo sguardo verso il teatro, questo fatto di non fare operazioni a monte. Insomma nelle diversità li amo tutti e tre. Con due sono diventato proprio amico, ho lavorato con Carlo Cecchi, poi lui ha vissuto a casa mia per un periodo, ha curato anche la regia di uno spettacolo mio e di Claudio Morganti in rapporto al *Calapranzi* di Pinter; ricordo il fatto di delineare lo spazio con lo scotch, le discussioni riguardo questi due manovali del crimine. Carlo diceva poi di aver fatto una regia telefonica, ed è vero, l'abbiamo visto due tre volte perché il lavoro si svolgeva diversamente. Però questa sua idea in rapporto al *Calapranzi*, questa attenzione ai rumori, questa attesa sospesa, ci è servita molto. E poi con gli anni con Carlo ci siamo rivisti, sono quelli incontri che... sai, io vado a vedere un suo spettacolo,

lui viene a vedermi a teatro. Insomma non abbiamo mai smesso di vederci, la distanza non l'ha creata la distanza. E invece con Leo: anche con Leo abbiamo lavorato insieme; abbiamo fatto il *Re Lear*, dove ognuno prendeva una parte, e poi con Leo c'è stato un rapporto molto intenso per tutto il corso della sua vita. Leo aveva un carattere più vicino al mio, mentre Carlo è uno che ha un carattere che può cambiare da un momento all'altro, quindi dipende anche dal momento, con Leo ogni momento era buono. Con Carmelo Bene non sono riuscito ad avere nessun rapporto, e nemmeno l'ho tentato. Una volta qualcuno me l'ha presentato, era un editore che conoscevo, me l'ha presentato dicendo: «Questo è Alfonso Santagata, è un attore» e lui: «Sì, ma io non sono un attore». Per dirti che queste conoscenze, questi incontri, queste tensioni nel mondo, diverse dagli altri, sono state davvero importanti per me. Poi ho avuto anche rapporti con certe tendenze: teatro immagine ad esempio, ma erano tendenze che in qualche modo si somigliavano, era una cultura che arrivava da lontano, dall'America. Invece l'occhio lungo di queste tre creature e la memoria forte del vissuto, li rendevano contemporanei ma classici sempre.

Questo lavorare su una tradizione popolare guardando anche alla novità...

Assolutamente! Io mi ricordo che sia Leo che Carlo facevano riferimento, ad esempio, alla canzone popolare, ma diventava un'altra storia. C'è sempre uno spostamento, non è mai qualcosa che prendi e metti lì. E quella è la meraviglia dell'arte, altrimenti facciamo la fotocopia delle cose e non ci interessa nulla. Ci sono dei lavori fatti bene ma che poi non lasciano nulla.

Ritornando al vostro primo incontro, ai momenti in cui avete lavorato insieme... avete cominciato con L'Uomo, la Bestia e la Virtù ...

Sì, sì! Io andai a fare il provino a Campagnano da lui. No, no! C'è un antefatto! Io avevo già lavorato con Dario Fo per tre anni, e dopo tre anni con Fo nel '75 dissi: «Va bene così! L'esperienza l'ho fatta». Anche perché era più un'esperienza politica, della vita più che del teatro. Dario è una persona straordinaria e lui l'ha sempre detto: «io non so comunicare ciò che bisogna fare e non fare. Spia, ruba, fallo tu». Una bella persona, molto onesta da questo punto di vista. Carlo invece è uno che va a toccare, certe volte, il midollo delle persone, ha la capacità, certe volte, di fare anche male... ed è per questo che mi piace l'idea di questa tua tesi! Carlo è stato una "scuola-non-scuola vera", fuori dalle teorie dell'insegnamento... però riesce a toccarti, a spostarti, senza la pagina del teatro davanti. E questo credo sia molto importante. Carlo è uno che conosce benissimo tutti i metodi di recitazione, è un uomo coltissimo, ma alla fine pedala il suo obiettivo drammatico. È uno che senza mai citare e praticare Artaud, tocca Artaud continuamente. Ci sono certe cose di Carlo che vanno veramente a toccare tutte le pagine di Artaud. È questo è molto importante. C'è un libro meraviglioso di Artioli e Bartoli, *Teatro e il corpo glorioso*, che tra le altre cose si occupa anche degli articoli di Antonine Artaud; per me è stato una Bibbia. Due grandi esegeti, uno, studioso di arti visive, l'altro, di arte della regia. Toccare la tragedia, questa è una cosa che mi viene in mente in rapporto a Carlo, toccare la tragedia con la farsa e viceversa, o riuscire a combinare veramente l'alchimia degli elementi opposti. E per questo che lui ha fondato veramente delle diversità, se tu no-

ti gli attori e i registi che sono nati dal suo teatro hanno tutti una loro identità, molto diversa, questa è la ricchezza.

Ho da poco parlato con Scimone ed esprimeva lo stesso concetto in riferimento a Sframeli. Il fatto di riuscire a non rifare Carlo Cecchi ma apprendere da lui, osservare anche il corpo di questo attore in scena ed elaborare un proprio modo di essere attori, registi, autori...

Certo, certo! Ed è poi in fondo la vecchia figura del Capocomico oggi. Dove hai una responsabilità della tua banda più che della tua compagnia di teatro, ne sei responsabile.

Che rimanda anche ad Eduardo come figura ...

Certo, Eduardo! È l'unico erede di quel teatro che molti rimandi li ha lasciati per iscritto ma di cui non abbiamo molte documentazioni, mi rifaccio a Petito, a tutto questo teatro dell'Ottocento, alla farsa. Lui veramente è riuscito a farsene erede, morto lui quel mondo non ha più muscolo come cervello, non ha memoria. Eduardo è l'ultimo testimone: l'Epilogo, e Carlo, in qualche modo... Carlo è molto particolare: ha qualcosa anche di selvaggio, pur non avendo una praticità con le cose e la terra, il suo pensiero è selvaggio, è colto ma è selvaggio. Pensa a questo suo innamoramento per Napoli fino all'identificazione. È l'unica persona che io conosco che l'abito fiorentino se l'è completamente levato, perché ha abbracciato un'altra sonorità, quella napoletana.

Ed è molto interessante perché occupandomi della formazione dello stesso Cecchi è chiaro che lui fa una scelta di campo, la ricerca di una tradizione che non è la propoia, ma che si sceglie e che veramente penetra ...

Sì certo! Un altro riferimento: Petito fatto da Carlo. Petito. Il mondo della sceneggiata, della cultura napoletana è un mondo che Carlo non ha conosciuto da bambino, l'ha conosciuto da grande, dopo. Ed è incredibile come questo mondo sia diventato suo. È questo l'atto forte. Io anche ho fatto un *Petito Strange* con attori del Nord, Battiston, Speziani, un'attrice di Milano, e tutti mi dicevano che era impossibile. E devo dire che se non avessi visto l'operazione di Carlo, il suo modo e il suo sguardo diverso, non l'avrei creduto possibile neanche io.

Dunque abbiamo detto: L'Uomo la Bestia e la Virtù, ma anche prima aveva avuto dei contatti con gli spettacoli di Cecchi, e poi fa questo provino a Campagnano per L'Uomo la Bestia e la Virtù e dice: "Ho iniziato a lavorare con Carlo, ma lui era poco convinto" ...

Sì, era poco convinto, e a ragione: io dopo l'Accademia ho vissuto sei anni facendo ben altro, montando palcoscenici, smontando, guidando e spiando Dario, dunque sono rimasto per tre anni un po' fermo dal punto di vista del fare teatro. E poi con Carlo sono andato avanti: lui aveva già una compagnia di attori importanti, penso a quelli storici, io sono entrato dalla porta di servizio. Però poi abbiamo continuato a lavorare insieme: poi ci sono stati i Molière il *Don Giovanni*, *Il Borghese Gentiluomo*.

A Siena per il Don Giovanni si assiste ad una collaborazione stretta con Cesare Garboli...

Certo firmarono la regia insieme: uno era il volano del teatro, l'altro era il volano del pensiero e della cultura, e della, non voglio dire letteratura, ma soprattutto del pensiero, uno come Garboli ha fatto rivedere e ripensare agli uomini e le cose.

E per Cecchi ha fatto dei lavori di traduzione eccezionali!

Ecco, mi ricordo che una volta domandai a Cesare Garboli: «Ma come si lavora ad una traduzione?»; lui mi raccontò che quando traduceva stava in piedi, come se recitasse la parte, e quando lo convinceva scriveva. Cioè la battuta se la recitava lui alla scrivania, non era uno che si metteva gli occhiali, si sedeva. Lui portava il teatro dentro il lavoro di traduzione, si immaginava mentre diceva la battuta, la recitava.

E dunque quello con Carlo è stato un rapporto fondamentale per lei. Poi nel 1979 Cecchi comincia a fare le sue regie pinteriane e inizia ad esserci sempre meno spazio, si tratta ovviamente di una compagnia di giro che deve anche seguire le leggi del mercato, per cui lei decide di mettersi in proprio con Claudio Morganti.

Si a fronte di uno stato di disoccupazione. Io avevo già scritto *Kaztenmacher*, cioè sette o otto paginette del testo, e volevo farlo da solo, in realtà. Poi, siccome avevo conosciuto Claudio, che da allievo della scuola cominciava a farsi le ossa, mi sono detto che potevano provare a farlo insieme.

Quindi il lavoro in compagnia e ad un certo punto sentite il bisogno di chiedere una regia a Cecchi: evidentemente c'è un forte legame verso il maestro?

Sì, certo!

Leggendo il suo decalogo sull'attore mi ha colpito il fatto che tutto venga riportato a un certo senso di efficacia che lei cerca quando mette in scena un suo testo, o un testo di un altro; l'efficacia di un grido, di una vera funzione che ancora il teatro può avere.

Io credo che se manca questo, manca il “chi siamo”, io ho sempre pensato il teatro come un'arena, un luogo mai riappacificato col mondo. Il teatro è un luogo altro: le energie, le tensioni non sono quelle del quotidiano, della vita ordinaria, hanno sempre qualcosa di alterato – e non devi mostrarlo altrimenti bruci ciò che fai. Io continuo a pensare che se un artista, un attore, non ha il senso di rivolta verso il mondo diventa un impiegato del teatro, come l'ottanta per cento dei teatranti italiani. Impiegati ce ne sono già tantissimi, oggi in particolare che la politica ha divorato il teatro: solo gli uffici del teatro sono pieni, il teatro è vuoto, si è svuotato completamente. Ancora oggi “in questi tempi bui” come dice Riccardo III, ancora oggi c'è addirittura lo sfottò del teatro da parte dei politici; il teatro viene continuamente citato dai politici come un appellativo-disprezzativo degli stessi politici. Siamo in una fogna culturale. Scusa il termine! (ride)

Mi fa sorridere il fatto che parlando con voi artisti riscontro le stesse preoccupazioni, ma anche lo stesso sguardo sul mondo che ci circonda. Torniamo a Cecchi: lei dice che Cecchi è stato un maestro sia per quanto riguarda il lavoro attoriale,

teatrale, tecnico, ma anche perché l'ha messa in contatto con una determinata "cultura teatrale".

Sì certo! Direi anche un maestro del pensiero, della vita. Se una persona che fa questo lavoro, che comunque si mischia con la vita – che è quella la fonte comune – non riesce ad avere una propria concezione del mondo, non ce l'ha nemmeno del teatro. Questo è un problema; molte volte mi trovo di fronte a persone che hanno anche una bella intelligenza, che sono coltissimi, formatissimi, ma poi gli manca quel lato dell'altro emisfero mentale, gli manca l'istinto, l'intuizione, il rischio, l'affronto, gli mancano questi elementi. Per questo dico che se non hai senso di rivolta non devi fare teatro.

E questo si lega anche a un senso di concretezza, nella vita, così come nel teatro. Personalmente il teatro di Cecchi mi affascina perché lo trovo molto concreto, non un lavoro puramente astratto. Dalle tecniche attoriali, dal modo di essere dell'attore in scena fino a ciò che trasmette allo spettatore.

È giusto, però in teatro c'è anche qualcosa d'altro, non è solo concretezza, come dire, la concretezza è un punto di partenza, ma poi il teatro tocca anche la metafisica, tocca la trascendenza, tende verso l'astratto o il concettuale fermo restando che a teatro in scena poi c'è un corpo. Però la cosa è più complessa, non è sola concretezza. È esposto il teatro, come noi siamo esposti, al vento che cambia, al sole, alla luna, alle mareggiate, voglio dire c'è anche l'immediatezza dello stato della natura che evolve! Scusami, era per dirti che è vero che tu percepisci questa cosa qua... ma quando io vedo che Carlo si sofferma in questa concretezza mi vengono i dubbi. Nel senso che penso «forse in questo momento non ha voglia», perché Carlo ogni tanto non ha voglia. Ma io lo capisco benissimo, perché è una condanna alle ore 21 il teatro, non è altro che una condanna. Poi ha delle cose meravigliose, non è che è solo una condanna.

Probabilmente la chiave è questo corpo, fortemente concreto, che si fa filtro per toccare un ambito trascendentale che diventa più immediato perché passa dall'attore, e da un attore di quel tipo, che è e non fa finta di essere...

Ovviamente! Io ricordo una delle prime volte con Cecchi che diceva: «Il rischio è recitare». Già il termine italiano è tremendo, non risponde a quello francese, inglese, tedesco; non risponde a recitazione, a gioco.

Il gioco, concetto che per Cecchi è fondamentale.

Eh certo! Il gioco è una parte importante e fondamentale della vita. Il rischio non è tutto del gioco, ma il rischio ti fa affrontare il gioco, cioè in qualche modo devi giocare per arrivare a qualcosa, che poi metti a rischio. Il gioco è una cosa importante, ma anche la visione è importante, essere visionari, per esempio, e non ingegneri ferrei dei codici, dei metodi, delle cose. Avere un'immagine, essere visionari, quello che tento di fare anch'io quando incontro i miei attori è di far scattare l'immaginario drammatico, perché se non c'è quello è un problema. Questo io lo faccio con i miei attori da sempre, è il mio modo per incontrare le energie umane.

Infatti mi diceva che tutto ciò che fa a teatro parte dai "rapporti", rapporti coi suoi attori e dei suoi attori tra di loro.

Certo! Io in qualche modo devo innamorarmi! sono mentalmente un po' pigro; se non ho l'innamoramento non mi sposto, non mi muovo. Io non credo nel teatro di regia, credo più all'occhio esterno, alla capacità di essere dentro e fuori nello stesso momento. Perché se io non sopporto una persona con cui devo lavorare, io mi faccio solo del male, non è che faccio del male, io mi faccio del gran male, perché poi sono civile, è raro che io perda la testa e che cacci un attore, ma è anche successo, perché se non c'è linguaggio, se c'è sordità, devo arrivare allo strappo. Ed è doloroso arrivare a questo, per cui io faccio molta attenzione all'equilibrio di queste tensioni. Quello che so è che io, con alcuni dei miei attori, devo avere un filo di sorpresa, una specie di segreto che non si svelerà mai, che non capisci neanche; non è una cosa logica, chiara, ma è quella cosa che mi fa sentire che io ho voglia di lavorare con quel determinato attore, semplicemente perché ho percepito da come si è mosso, si è mostrato a me, che io voglio lavorare con lui. Non c'è però un codice, è una sensazione, ma è anche forte. Io mi diverto quando devo pensare a un nuovo lavoro; mi diverto perché inizio a pensare che Rossana (un'attrice della compagnia) farà questo, Max può muoversi così. Perché in fondo mi devo sentire anche responsabile, devono essere cose che si fanno davvero con piacere, quelle cose che non ti pesano. Perché se una cosa cerchi di spostarla e non ce la fai, dopo un po' ti arrendi, perché dall'altra parte non c'è spinta. Non so come dire! In queste cose vado veramente con i piedi di piombo, io non ho mai fatto un provino a un attore e non lo farò mai. Ma perdo del tempo, tempo che mi piace perdere negli incontri, con i miei esercizi, e lì traggo i miei fili e decido con chi voglio stabilire un rapporto e con chi no. È naturale, non ci sono pregiudizi, modelli. No, non ho modelli! Certo poi riconosci uno che ha una voce in un modo, o che ha questo modo strano di muoversi, ma non è un modello, sono attimi difficili da cogliere in un provino, invece lì in quel momento nell'atto tu le cogli, e le cogli guardando le mani di un attore, lo sguardo di un attore, come un attore si muove. Ci sono degli attori che si muovono dall'inizio alla fine! E ce ne sono alcuni che si muovono in modo frenetico, fanno acrobazie e poi ti nascondono anche l'affanno solo per mostrare che sono ancora agili! Ma fammi sentire l'affanno! Il corpo è bello perché è anche brutto, in certi momenti, e in certi momenti è bellissimo. Il teatro in questo un dono lo ha: se uno veramente entra, e c'è, immediatamente diventa bellissimo. Chiunque esso sia. È un bel dono che ti dà il teatro, no?!

Avrei altre due curiosità: Cristina Valenti alla fine del libro dedicato al vostro lavoro intervista Cecchi; egli parla, in riferimento al vostro teatro e alla vostra collaborazione con lui, di un cerchio, un cerchio che non si è chiuso e che non si deve chiudere. In modo allargato questo discorso include anche tramite Cecchi il riferimento a Eduardo, Scarpetta, Petito e la loro cultura. Ovviamente si fa riferimento ai suoi lavori eduardiani di quel periodo, Quali fantasmi e Le voci di dentro. Dunque Cecchi dice: "Il cerchio non si deve chiudere perché probabilmente Alfonso Santagata tornerà a fare Eduardo perché a volte si sente l'esigenza di tornare a casa, di ritrovare una tradizione".

Io dopo vent'anni di lavoro in compagnia ho individuato tre percorsi del mio lavoro, ma c'è sempre qualcosa che non riesco a spiegarmi. È come se volessi partire verso un altro territorio, andare a toccare delle cose che sono opposte a quelle che ho appena scritto. E non si tratta di una capacità funambolica, non è un virtuosismo. È proprio una sensazione, io adesso sento che voglio fare altre cose, ad esempio è già da due anni che porto avanti un mio lavoro sulla tragedia greca. Però sento la necessità di tornare ai miei lavori sulle "tentazioni", sugli autori. Questo fatto di spostarmi da Eduardo alla tragedia greca, a Jarry, a Don Chisciotte... per me questo spostamento è un'altra cosa bella che ti dà il teatro. Tu metti in moto la tua esperienza, hai la possibilità di immaginarti come aprire il sipario, se ci sarà il sipario, oppure immaginare uno spostamento da un luogo deputato all'altro. Ma, a monte, lo spostamento di universi diversi per me è ossigeno della mia vita.

Ha parlato di universi, di mondi; ho letto che quando lei affronta un testo cerca di far parlare il mondo dell'autore, o del testo in questione, con il suo mondo, che poi è il nostro.

Io sono molto affascinato anche, anzi soprattutto, dalla biografia, dalla storia di un autore che scopro di amare, dalla sua vita. I colpi che ricevo da questa conoscenza mi aiutano molto, mi rendono più vicino, avvicinano a me quello che loro hanno scritto. Scoprire queste biografie, queste storie mi stimola. Ti faccio un esempio: nel mio lavoro su Cervantes io iniziavo con una lettera, "Qui ad Algeri...", ed è una lettera che Cervantes non ha mai scritto, ma che io ho immaginato avesse potuto scrivere quando lui è stato rapito dai turchi. Ed è venuta fuori una cosa bellissima, una poesia "Qui ad Algeri io non riconosco più il mio odore, qui ad Algeri ...", una specie di poesia, di cantilena, di cronaca, di racconto di avvenimenti. Come l'episodio di Dostoevskij ad Omsk, il luogo dove era stato imprigionato: doveva essere fucilato, poi qualcuno ha chiamato ed è stato salvato all'ultimo, dunque ha visto la morte e poi non è morto. Insomma se io sento che un testo, che un romanzo mi può piacere non vado alla ricerca delle pagine pronte per la scena, me le voglio reinventare. Certo se fai Pinter tutte queste libertà non le hai, le hai dal punto di vista attoriale e di atmosfere. Quando ho fatto il *Calapranzi* eravamo due manovali possibili anche del crimine italiano, non due manovali del crimine inglese. Ecco non sopporto questo tentativo di mettersi nei panni degli altri, io cambio abito, non mi metto nei panni di altri, e non cavalco il cavallo di passaggio.

Ecco, lei ha più volte ribadito: «non seguo le tendenze, non mi piace avere riferimenti, ama trovarli. Quindi è interessante il modo in cui si inserisce il suo teatro, che è poi in linea con quello di Cecchi, nell'ambito del Nuovo Teatro, ma di un nuovo che non segue le tendenze della Post-avanguardia e che non percorre la strada del Terzo Teatro, ma che si riallaccia, come direbbe Meldolesi, alla linea della cultura dell'attore.

Claudio Meldolesi ci ha lasciato delle definizioni bellissime. E io e Claudio abbiamo avuto delle conversazioni splendide. Io e lui eravamo amici. Una persona bellissima, con la cultura complessa, bella, con certi innamoramenti molto forti. Claudio... ma adesso parliamo di Claudio? No vabbè, io ho conosciuto Claudio a "Servi di popolo", un partito maoista di cui Claudio faceva parte, avevano il libretto rosso

del matrimonio eccetera, tutte le edizioni “Oriente”, i discorsi scritti su Stalin... E negli anni poi io ho lavorato con Dario Fo e ci siamo rivisti, poi con Cecchi, e lui mi ha visto anche con Cecchi. Poi ho fatto anche delle cose all’Università a Bologna, incontri per Leo. Veramente un bel rapporto, una persona che ho ancora davanti, non è stata, è ancora, per me. Però è successo un *quiproquo*: Leo, quando gli hanno dato il Teatro San Leonardo di Bologna, fece degli incontri sullo stato delle cose, non era così la tematica, ma era un po’ così nei fatti, insomma non era questa la dicitura. Si trattava di incontri vari, su poetiche diverse, per cui ricordo che mi misero insieme, per contrasto, con Giorgio Barberio Corsetti, incontri molto interessanti. Mi ricordo che parlando sostenevo un po’ le cose che ti ho detto finora, le tendenze, le diversità eccetera, e poi dissi – riferendomi al Terzo Teatro –: «Una tendenza che per fortuna è morta». In platea c’era Claudio e disse: «Alfonso e io che cazzo faccio qua?»; in quell’occasione sono stato un po’ cattivo, e non so perché, io non sono cattivo, non è nel carattere mio, ma risposi: «queste tendenze per fortuna sono morte, il Terzo Teatro è morto». Allora lui, dalla platea: «Alfonso forse sei morto tu!», e io: «Claudio, io stasera alle ore 21 mi mostro al mondo, sono qui e non sono morto». Silenzio. Un silenzio che veramente mi ha fatto male, ma è stato un silenzio che ho creato io, non dò la colpa a Claudio. Io dovevo saper che toccando “Barba e capelli” andavo a *sfiuculare* il cuore, vero non finto, dell’amico Claudio. Ma non l’ho considerato, vedi questa scarsa accortezza di non fare cattive figure... Finisce la questione, poi stavamo lì fuori, mi sento la mano sulla spalla, ed era lui, che mi gira e mi abbraccia, e io l’ho abbracciato. Ma noi siamo sempre amici. Ecco, questo mi viene in mente di Claudio, questo e tantissime altre cose, abbiamo parlato moltissimo di Leo, di Carmelo Bene, del Teatro Politico, anche con Claudio Meldolesi abbiamo parlato tanto. E un altro, di cui nessuno parla, ma che io voglio ricordare, è Antonio Nerwiller. Antonio Nerwiller era un’identità fortissima del teatro, con una sua poetica meravigliosa. Ecco con i miei tre innamoramenti metterei anche lui, Antonio Nerwiller per me è stato un altro elemento importante, un riferimento diverso; avevamo la stessa età, siamo stati proprio *compagnelli*. Fece anche lui *Petito*, fece *Transatlantico*, una cosa bellissima, con questi tubi... Era un poeta, un pittore, ecco, mi ha fatto conoscere Kandinskij, io gli ho fatto conoscere altre cose, insomma quelle cose belle dove c’è scambio, quello è importante.

Per concludere su lei e su Cecchi: possiamo dire che la questione di fondo è quella di percorrere una strada che si riattacca a un teatro di tradizione italiana, il suo come quello di Cecchi, ma di una tradizione reiventata.

Sì, però in realtà siamo anche infedeli. Quando la tradizione si ristabilisce può diventare pericolosa, diventa veramente reazionaria. È pericolosa la tradizione, la tradizione è un ossigeno che ognuno deve fare proprio, non è un codice da rispettare. La tradizione è una cosa molto importante, io amo la tradizione ma ne sono molto infedele, io, ma anche Carlo. Poi però che succede, fa un *Petito* Carlo, dopo anch’io, nella tradizione ormai costituita della farsa napoletana, uno è fiorentino, uno è pugliese, e fanno i *Petito* nazionali. Perché bisogna arrivare da altrove.

Da straniero.

Sì, molto da straniero. Penso a Kantor che partendo dalle arti visive ha fatto a teatro delle cose straordinarie. Ora non dico che bisogna arrivare da altrove, però, ecco, penso che certe volte lo sguardo dello straniero può essere più forte di quello che da generazioni è su quel territorio, sul quel mondo, e non vede, perché ormai è così. E allora è importante davvero che lo sguardo sia altro, non sia una fotografia.

Ad esempio ciò che succede per Eduardo?

In un certo senso sì! Peccato questa cosa di Eduardo, che adesso... A me piacerebbe fare una cosa come quella di Leo – a lui diedero i diritti – quando fece *Ha da passà a nuttata*, dove c'erano alcuni temi diversi e non il testo unico di Eduardo. A me piacerebbe navigare in quel piccolo mare di Eduardo e fare un lavoro che non sia testuale, ma che sia di quel mondo. Ma credo sia molto difficile per i diritti d'autore.

[Salutandoci] Santagata: Il lavoro di Cecchi è stato davvero importante, ho lavorato con tanti registi e in diversi contesti, ma Cecchi è un'officina aperta. Pochi attori sono un'officina.

1.3 Una nuova didattica. Conversazione con Paolo Graziosi

Lucca, Teatro del Giglio, 7 dicembre 2013

di Chiara Schepis

Lei e Cecchi avete in un certo senso cominciato a lavorare contestualmente e ad affrontare le vostre prime esperienze significative.

Sì, ci siamo conosciuti molto presto. Praticamente prima che formassimo questa compagnia storica che è il Granteatro. C'eravamo incontrati per uno spettacolo con testo di Dacia Maraini che si chiamava *Ricatto a teatro*, con la regia di Peter Hartmann, un americano che veniva dal Living. Hartmann e Cecchi si erano conosciuti prima di noi; Carlo era un appassionato del Living, quindi automaticamente c'è stato un rapporto molto intenso tra i due. *Ricatto a teatro* che è andato in scena in un teatrino a Roma, in via Belsiana, uno spazio sperimentale, gestito da Alberto Moravia, Dacia Maraini...

Il Gruppo del Porcospino, una delle prime esperienze di "cantina".

Sì, un'esperienza di cantina. Era un Teatro di cantina questo di via Belsiana, e poi da lì è partita tutta la nostra avventura. Era l'epoca pre-sessantottina, l'epoca delle compagnie autonome, delle cooperative. L'anno successivo si decise di costituire un gruppo che si chiamava appunto Il Granteatro, e che aveva in programma di fare un testo di Scarpetta. Si cominciò a provare, ma la *pièce* non andò in scena. A un certo punto ci si rese conto che non si riusciva a cavare un ragno dal buco. A quel punto la regia dello spettacolo sarebbe stata di Peter Hartmann, il quale era stato

precedentemente regista del *Ricatto a teatro*. Quindi si decise di riprendere quell'allestimento, anche per ragioni pratiche ed economiche, per far sopravvivere la compagnia, e di mettere in prova un secondo spettacolo, un testo sul quale Cecchi aveva già lavorato parecchio negli anni precedenti con Gian Maria Volonté e con Claudio Volonté.

Il gruppo del Teatro Scelta.

Esatto. Ed era il *Woyzeck*. Quindi a quel punto lì, i registi della compagnia erano due: Peter Hartmann e Carlo Cecchi.

E lei interpretava la parte del soldato Woyzeck?

All'inizio io interpretavo la parte di Woyzeck. Ci furono poi anche altre versioni di *Woyzeck*, in anni successivi, dove io facevo il Capitano, Carlo faceva il Dottore.

E anche un'esperienza di decentramento teatrale? Sono molto incuriosita dall'esperienza del Woyzeck, in particolare dalla famosa prima al Gobetti, la recita che fu interrotta proprio da lei. Ho letto una sua intervista del 1968 in cui raccontava le difficoltà di mettere in scena uno spettacolo tanto complesso da parte di una compagnia autogestita che preparava Woyzeck, ma nello stesso tempo metteva in scena Ricatto a teatro. Mi interessa in particolare dal punto di vista di un attore come lei che ha avuto una formazione accademica. Lei ha esordito con Zeffirelli.

Sì, appunto io venivo da Zeffirelli, Enriquez, De Bosio, venivo dalla tradizione, cioè dai Teatri Stabili, dai teatri che erano in voga allora, insomma. Questo era chiaramente un tentativo di rottura di quelle che erano le modalità, sia organizzative che artistiche, di mettere in scena un testo. Quindi c'era nell'aria una necessità di cambiamento, una forte necessità di cambiamento, dato i cambiamenti sociali che erano in corso, molto fermentanti, molto contrastanti, e quindi il Granteatro rientrava in questo tentativo di innovazione, di modo di lavorare, di proporsi al pubblico. Quello che successe alla prima del *Woyzeck* suscitò grandi controversie. Da alcuni fu visto come un atto assolutamente originale di affrontare un testo come quello, come il *Woyzeck*, da altri fu visto come un fallimento, una prima che non era arrivata fino in fondo. Lo spettacolo era cominciato e fu interrotto, da me tra l'altro; io mi ero ferito e poi c'erano dei malesseri fisici, a parte il mio ferimento con l'accetta. A quel punto si dichiarò al pubblico che lo spettacolo era finito. Il giorno dopo i giornali riportarono "Caduto al Gobetti il *Woyzeck!*" eccetera, eccetera.

Ho avuto modo di recuperare a Torino la rassegna stampa dello spettacolo e cosa molto interessante, che dimostra l'impegno della compagnia, è stato il fatto di rimettere in piedi lo spettacolo come Prova del Woyzeck.

Sì, poi ci furono alcune fughe dalla compagnia. Fu necessario rivedere la distribuzione dei ruoli per poter fare le prime dieci scene, con l'appoggio di Bartolucci che era il direttore del teatro e che aveva apprezzato il lavoro che avevamo fatto, lo sforzo e tutto il resto.

In fondo il vostro era un esempio di spettacolo che si muoveva sul solco della scrittura scenica.

Certo, era nato sul solco della scrittura scenica. Intervenne a quel punto Fadini, direttore dell'Unione Culturale che aveva una sede sotto il Palazzo Carignano. Le dieci scene del nuovo *Woyzeck* andarono in scena in questa nuova sede, non più al Gobetti ma agli Infernotti. Ed era un esperimento molto interessante: John Pattenplace, un americano che veniva da John Cage, si occupava delle musiche. Quindi musiche molto presenti e molto importanti. Lo spettacolo ebbe un suo successo, tanto che si cominciò ad imbastire una *tournée*. *Tournée* che portava però in giro i due spettacoli, cioè *Ricatto a teatro* e il *Woyzeck*. Poi avrà saputo dell'incidente che avvenne a Montepulciano, dove intervenne un ufficiale dei Carabinieri, mi pare, il quale ci denunciò per oscenità per quanto riguarda *Ricatto a teatro*

Che è un testo abbastanza forte e che probabilmente ai tempi ha fatto scalpore.

Era un testo di provocazione chiaramente, c'era un bacio tra due uomini, c'era una scena sadomaso abbastanza ridicola, con un battipanni, proprio per prendere in giro il teatro in voga allora, quello sadomasochista, insomma le mode del periodo. Fatto sta che il giorno in cui doveva andare in scena il *Woyzeck* ci dissero che avremmo dovuto passare nei loro uffici per firmare un foglio. Richiamarono solo i cinque componenti del cast di *Ricatto a teatro*, perché poi per *Woyzeck* eravamo molti di più, sette, otto o dieci, quelli che vennero convocati furono solo quelli del *Ricatto*. Erano le 19, 19.30, avevamo appena finito l'allestimento, il pubblico era già quasi all'ingresso del teatro, quindi per liquidare la questione, ci convinsero a salire sulla loro macchina per andare in caserma e firmare questo modulo; una volta arrivati lì ci dissero che eravamo in arresto. E ci trattennero per tre, quattro giorni. Fu un caso nazionale molto eclatante, un'intera compagnia venne messa in galera per tre o quattro giorni; ci furono delle interrogazioni al Parlamento, coi comunisti schierati dalla nostra parte. Fatto sta che la compagnia si sciolse, anche se dopo quattro giorni fummo rilasciati. Però lo *shock* fu tale che ci si sciolse, nonostante le richieste che a quel punto arrivarono da tutte le parti, per vedere questi spettacoli, dopo lo scalpore che avevano suscitato. Per cui ci fu una pausa, una lunga pausa di un anno, prima di riprendere a fare teatro.

E lei continua comunque a far parte del Granteatro?

Sì certo, il Granteatro continuava ad esistere; Cecchi era il *leader* del gruppo e riprese – dopo aver fatto un'esperienza di un anno con Eduardo –, con un testo di Petito, *Le statue movibili*, anche quello in cantina, al Beat 72, a Roma. In qualche modo questo spettacolo ricompose quel filo che si era interrotto con *Il coraggio di un pompiere napoletano*, che era stato per noi uno smacco, dopo un mese di prove, con una compagnia di dieci-dodici persone, che dovevano essere pagate! Quindi venendo dall'esperienza di Eduardo, con *Le voci di dentro* tra l'altro, la proposta di Cecchi fu quella di riprendere con queste *Statue movibili* di Petito. E da lì si ripartì in maniera molto più organica, si rimise in prova il *Woyzeck*, con un'altra distribuzione, con altri presupposti. Insomma *Woyzeck* fu un punto di riferimento molto importante.

Rimanendo sul Woyzeck, nel primo allestimento lei interpretava il soldato con una cadenza romagnola.

Con delle vaghe cadenze romagnole, sì. E invece con questa ripresa Woyzeck era interpretato da Italo Spinelli con una cadenza del sud, calabrese.

Si trattò di un'esperienza di decentramento a Torino, con immigrati del sud, che segna un'apertura del Granteatro al sociale e alla costruzione di un proprio pubblico.

Esatto, infatti furono coinvolti dei sindacalisti e degli operai, quasi tutti del sud, che in qualche modo si riconoscevano in questa nuova versione. Anche se la prima era piuttosto interessante, ovviamente più sperimentale, meno compiuta, però molto interessante dal punto di vista teatrale.

Ci sono dei resoconti meravigliosi di Quadri di quelle serate agli Infernotti, in cui racconta la struttura dello spettacolo e come questo cambiasse di sera in sera.

Era una sorta di *work-in-progress* molto eclettico; si aggiunse alla compagnia in quel contesto Toni Bertorelli, che poi rimase a lungo con il Granteatro.

E quindi dal Woyzeck in poi cominciano "gli anni d'oro" del Granteatro, gli anni Settanta. Io vorrei sapere che peso, che importanza ha avuto, per un attore come lei, con una formazione accademica, che lavora nei teatri ufficiali, la collaborazione con Cecchi?

Per me il lavoro con Cecchi sostanzialmente era una didattica, ora lo è forse un po' meno, ma allora era una didattica; il suo modo di dirigere gli attori era una didattica molto precisa e molto illuminante per un attore, proprio per restituire una sorta di autonomia da quella che era l'esecuzione voluta dal regista. Cioè un coinvolgimento maggiore, una maggiore possibilità per l'attore di proporre delle sue visioni del tutto, del personaggio. Per cui devo dire che l'incontro con Cecchi, a quel punto lì, mi ha dato degli strumenti per capire, per distinguere il teatro di tipo tradizionale da quella che poteva invece essere una tendenza, una tensione verso un tipo di lavoro molto più libero, molto più autonomo e molto più interessante. Cosa che ovviamente mi è rimasta e di cui ho fatto tesoro, quindi rimane nel mio bagaglio di attore, in un percorso di crescita e di affinamento di mezzi espressivi, di tecniche espressive, estremamente interessante. Direi che la caratteristica fondamentale di quello che è stato Cecchi nel teatro italiano è proprio quella di proporre alla compagnia, che sta lavorando a un testo, una sorta di nuova didattica di avvicinamento ai personaggi, di avvicinamento a un testo. Nell'attore è stimolata una tensione a formare un gruppo, a formare un *ensemble*, è stimolato a proporsi come interprete in tutti i sensi, non solo per quanto riguarda il proprio ruolo, ma anche ad acquistare una visione un po' più allargata di quello che è lo spettacolo. Quindi un arricchimento di tutti i componenti del gruppo, di tutti i componenti dello spettacolo che di volta in volta veniva fatto. Dopo questa riedizione del *Woyzeck* ci fu Majakovskij.

Ecco appunto un ensemble che interpreta e frequenta un repertorio particolare e diverso rispetto ai "classici" più frequentati in Italia in quel periodo.

Ovviamente, molto più politicizzato, molto più socializzato. Addirittura due testi di Majakovskij, *Il bagno* e poi *La cimice*, poi Brecht con *Tamburi nella notte*, e poi Pirandello con *L'Uomo la Bestia e la Virtù*.

E di nuovo Pirandello che riprendete insieme con Sei personaggi in cerca d'autore a distanza di molti anni.

I *Sei personaggi* che è l'ultimo spettacolo che ho fatto con lui, sette, otto, dieci anni fa ormai...

Infatti il suo rapporto con il teatro di Cecchi è costante nel tempo. Lei lavora con altri registi, fa delle regie sue, ma di tanto in tanto continua a lavorare con Cecchi nel corso degli anni, penso anche ai Pinter.

Già anche i Pinter. Abbiamo messo in scena due Pinter: *Il compleanno* e *Il ritorno a casa*, devo dire che sono stati spettacoli molto illuminanti per me, per la mia carriera d'attore. Ecco, anche se poi, le incursioni in altri ambiti e con altri registi furono parecchie e ripresero dopo i primi anni di Granteatro. Perché poi ovviamente c'erano sempre conflitti, i ruoli che venivano proposti non erano sempre all'altezza, quindi c'erano sempre delle fughe [ride], c'erano dei ritorni, continuamente. Dunque nell'insieme forse sono stato uno degli attori più assidui a lavorare con Cecchi. Poi c'è un'altra cosa. Non a caso i vari Santagata, Morganti, Spiro Scimone, lo stesso Cirillo, anche Binasco, si sono formati tutti alla scuola di Cecchi e questo a dimostrazione del fatto che quello che lui ha sempre proposto è un lavoro di allargamento, tanto da suscitare in questi allievi fatalmente il desiderio di mettere in scena, di verificare gli strumenti che Cecchi ha loro dato e proposto, nel vivo di uno spettacolo, come hanno fatto appunto Valerio e Arturo. Come hanno fatto parecchi. Cosa che non si è verificata con nessuno dei grandi registi che hanno fatto la storia del teatro italiano, come Luca Ronconi, con il quale io in questi anni ho lavorato, trovando molto interessante il teatro che lui propone, però, ecco, non ci sono molti esempi di attori, di allievi che hanno lavorato con lui e che si sono poi proposti a loro volta come registi. Mentre invece con Cecchi è successo, proprio grazie a questa sua capacità, questa volontà didattica di parlare di teatro, al di là di quelle che erano le contingenze, di volta in volta, di ogni spettacolo. In lui c'era la volontà di dare degli strumenti che poi potessero servire per tutti gli spettacoli e per tutti i personaggi. In questo senso il lavoro di Cecchi è un lavoro particolare nel panorama del teatro italiano.

E lei per primo ha curato delle regie.

Io ho fatto a mia volta una regia di un testo di Beckett, *Primo amore*. Doveva essere lui il regista, ad un certo punto però, per ragioni che non sto qui a dire, lui disse che non mi poteva più dirigere. Siccome il testo ormai l'avevo lavorato tanto da solo, essendo un monologo, ho deciso di metterlo in scena comunque, e infatti il risultato c'è stato; con un aiuto molto valido di Elisabetta Arosio, mia moglie, che mi ha seguito in questa prima mia messinscena.

E insieme avete messo in scena anche Elsa Morante?

Abbiamo messo in scena *La canzone degli F.P. e degli I.M.*, *Le avventure di Caterina*, poi *La lezione* di Ionesco, *L'ultimo nastro di Krapp* di Beckett, abbiamo poi fatto *Il teatrante* di Bernhard, in quello che allora si chiamava il Pier Lombardo, oggi Teatro Franco Parenti. Ultimamente abbiamo messo in scena un testo da Cechov-

Campanile, un dittico, e da ultimo una riscrittura dell'*Edipo* di Alberto Bassetti, con la sua regia, che è andato appena in scena a Genova nell'ambito di un Festival di Consuelo Barilari "L'eccellenza femminile"; testo che vorremmo riprendere sperando di trovare dei produttori, delle strade per distribuirlo, perché è chiaro che dietro le spalle abbiamo poche certezze e poche forze, quindi abbiamo bisogno di sostegno per portare in scena questi spettacoli. Si tratta di allestimenti a due attori, a parte il Bernhard che era l'unico testo a sette personaggi; mi sono occupato sempre di realtà piccole, probabilmente non osando inerpicarmi in cose più ardue e impegnative, perché io mi ritengo sostanzialmente un attore più che un regista. Un altro regista per cui sono fiero di lavorare è Peter Stein, che fra l'altro ha anche delle assonanze, come metodo di lavoro, con Cecchi. Non a caso mi ha riproposto questo *Ritorno a casa*, dove faccio praticamente lo stesso personaggio a trent'anni di distanza.

Un Ritorno a casa dopo trent'anni e Max dopo trent'anni. Ho ascoltato un'intervista a Stein in cui diceva appunto che Paolo Graziosi nel ruolo di Max è oggi anagraficamente più...

Più giusto, più maturo, anche perché Carlo Cecchi non ha mai guardato all'età dei personaggi, ha guardato più che altro al *physique du rôle*, che è poi la comprensione psico-fisica dell'attore in rapporto al personaggio. Infatti quando Carlo me lo propose gli dissi: «Ma questo è un vecchio!».

Un uomo sulla sessantina dice appunto Pinter nella didascalia.

Infatti, ma lui era abbastanza disinteressato alla biografia e all'età dei personaggi. Certo dovevano esserci delle assonanze, ma di altro tipo. Poi in teatro è facile invecchiarsi ma è difficile ringiovanire. Ed è chiaro che nella ripresa di questo personaggio mi è rimasto molto dentro il lavoro che avevo fatto con Cecchi, anche se l'allestimento di Cecchi era completamente diverso da questo di Stein; molto più sintetico, molto più violento, forse. Mentre invece questo è un percorso molto più analitico all'interno del testo. Non riesco neanche a dire quale dei due spettacoli fosse più interessante. Anche perché poi i personaggi rimangono sempre quelli, Cecchi li aveva configurati a suo modo, Stein sottolinea molte sottigliezze, molte ambiguità e molti sotto-testi, che magari passavano in second'ordine nell'interpretazione di Cecchi, venendo fuori temi molto più essenziali alla lettura di Pinter.

Un testo che permette, rispetto all'interpretazione e al taglio che viene dato dal regista, ma anche dall'interpretazione dei singoli attori, di cambiare completamente i temi trattati. Lo stesso Stein parlava del ruolo fondamentale della donna in questo spettacolo, e diceva che rispetto al taglio che si dà a questo ruolo è possibile sovvertire completamente il senso del testo. Ho letto delle recensioni sul Ritorno a casa degli anni ottanta e la sua interpretazione, pur non essendo "in età", viene descritta come "efficacissima e molto violenta". È quello che sarà anche nella messinscena di Stein?

Beh, certo! L'essenza del personaggio è quella, non cambia. Cambiano i rapporti, cambia il modo di proporlo. Cecchi aveva messo a fuoco molto bene i diversi personaggi, anche se la ricerca di Stein sulla donna, su Ruth, è stata una ricerca estremamente minuziosa. Stein ha fatto un sacco di provini, ha visto diverse attrici, fin-

ché ha trovato la Scommenga che a lui è parsa l'ideale, perché non mostra nulla all'inizio questa donna; ha qualcosa di abbastanza comune, non è una bellezza esplosiva, non è una mangia-uomini. È una donna che si propone in un modo abbastanza delicato, un po' nevrotica, ma non lascia intravedere quello che sarà svelato alla fine. Diventa effettivamente il centro dello spettacolo nella lettura di Stein, quella che prende in mano la situazione di questi uomini degradati a dover arrancare intorno a lei. Poi io trovo anche molto originale la lettura che ha fatto Cecchi dei *Sei personaggi*. L'ho trovata molto originale e molto nuova, lo spettacolo ha avuto un enorme successo, ha vinto molti premi, l'abbiamo tenuto su per quattro anni. È stata anche quella un'esperienza molto interessante, perché tutto ciò che di vecchio aveva il testo è stato rinfrescato o eliminato.

Soprattutto i pirandellismi da lui odiati.

Sì appunto, ha praticamente riscritto, sul palcoscenico e con gli attori, tutta la parte riguardante la compagnia, che diventa una compagnia di oggi e non degli anni Venti. Questa era la cosa nuova e più interessante della sua lettura: lasciando intatti, completamente intatti, i sei personaggi che si propongo non come delle ombre, delle essenze misteriose che arrivano chissà da dove, ma come della merce che viene proposta – infatti escono da delle valigie – a questo capocomico per essere consumata, appunto come merce. Devo dire che anche gli stessi eredi hanno apprezzato questa rivisitazione del testo di Pirandello che è chiaramente un caposaldo della drammaturgia europea del Novecento, quindi toccare un testo così non è semplice.

In una sua intervista on-line sul Primo Amore, lei parla del rapporto con i classici: di Shakespeare, di Molière, di Pirandello e del fatto che in teatro avvenga una continua riscrittura.

Il teatro deve essere un teatro di oggi, non può essere un teatro che si rifà a un passato che è morto. È questa la grossa difficoltà di mettere in scena un classico, senza naturalmente utilizzare il testo come pretesto, come fanno molti, per cui Shakespeare, Molière, Pirandello stesso, vengono sfruttati tanto da snaturarli e toglierli l'essenza. È chiaro che il lavoro è quello di rinfrescare il testo, ma senza snaturarlo, anzi tentando di farne venire fuori l'essenza, di farne venire fuori ciò che rimane valido e eterno in un autore come può essere appunto Shakespeare: l'*Amleto*, ad esempio, sul quale Cecchi ha tanto lavorato.

Più volte messo in scena fino alla Trilogia Shakespeariana a Palermo alla quale ha partecipato anche lei, insieme a sua figlia Viola.

Anche Viola sì. Viola che ha appunto cominciato con Carlo, col *Sogno di una notte di mezza estate*, dove aveva un piccolo ruolo, e poi Ofelia in *Amleto*, *Misura per misura* e poi il *Tartufo*, in cui interpretava Marianna.

In un'altra sua intervista ad Uno Mattina, lei parla di sua figlia e dice "non a caso" sta lavorando con Cecchi, e mi ha colpito questo "non a caso", probabilmente perché considera valido l'apporto di Cecchi quale maestro per le nuove generazioni.

Assolutamente. Tanto che anche a lei questo lavoro con Cecchi ha dato degli strumenti per affrontare il Conservatoire di Parigi, dove non è facile entrare, soprattutto per uno straniero, preparandosi da sola a questi esami d'ammissione e riuscendo ad essere ammessa. Ha studiato tre anni al Conservatoire e adesso sta lavorando con Lavia su *I Pilastrì dell'umanità* di Ibsen.

A conclusione di questa stimolante conversazione, e ragionando su tutto l'arco della carriera di Cecchi, si può dire che lei vi si colloca come un compagno di strada?

Credo di sì, sono stato uno degli attori più assidui, fra tutti quelli che hanno lavorato con lui. E poi devo dire che agli inizi anche la presenza di Elsa Morante è stata abbastanza importante.

Dunque la conosceva anche lei?

Io e Carlo ci siamo conosciuti proprio grazie ad Elsa Morante che era un'amica comune. L'avevo conosciuta a Roma nel 1965. Lei anche era molto appassionata di teatro, quindi abbastanza presente nelle prime messinscene, nei primi lavori, ma sempre con una grande discrezione e una grande intelligenza, con dei consigli. Ad esempio il nome Granteatro l'ha proposto lei, tanto per dirne una, dato che il Piccolo Teatro esisteva già. E questo legame arriva ad oggi, dopo anni di tentativi da parte di Cecchi, con la messinscena della *Serata a Colono* che è uno dei testi più alti, più ardui da proporre oggi, dove la densità-teatro si sta facendo sempre più diluita. In questo caso è stato un atto di grande coraggio quello di coinvolgere Martone, coinvolgere una struttura solida come lo Stabile di Torino, per arrivare a un risultato che è, a mio avviso, estremamente notevole, dato la difficoltà del testo.

Un testo assolutamente poetico, un inno.

Eh sì un poema. Infatti quando uscì il libro la Morante ebbe delle richieste da Gassman, Albertazzi e lei era sempre negativa perché non lo considerava un testo da fare a teatro ma da leggere, un lungo poema. L'unico momento in cui sembrò essere convinta fu quando Eduardo e Carmelo Bene pareva dovessero metterlo in scena, uno come regista e Eduardo come interprete. Sarebbe dovuta essere una cosa televisiva, che sarebbe anche rimasta. Sarebbe stata un'acquisizione, un arricchimento non da poco da parte del repertorio televisivo italiano. Solo che poi, non so per quali misteriosi motivi, la cosa sfumò e quindi, lei vivente, non fu mai messo in scena.

Infatti è rimasto "mai rappresentato" fino a questa prima edizione di Cecchi. Ma ha parlato di Eduardo, Cecchi si forma con Eduardo, ma anche lei ha avuto delle esperienze con lui.

Sì ho fatto diverse esperienze con lui. Ho partecipato a quattro registrazioni televisive dei suoi spettacoli, e poi ho fatto in teatro, con la sua regia, al Piccolo *Ogni anno punto e a capo*, nel 1971 quando Strehler aveva lasciato la direzione. Poi ho fatto l'ultima regia di Eduardo nel 1982-83, tratta da un testo scritto da un suo allievo, perché lui aveva una scuola di drammaturgia, a Roma, alla Sapienza; quindi aveva montagne di testi che questi allievi scrivevano. Mi propose di fare questo testo che si chiamava *Mettiti al passo*, e fu la sua ultima regia, con una compagnia che si

chiamava L'Arte della Commedia, che poi ereditò Luca. Questa compagnia con Eduardo mise in scena solo questo testo, tra l'altro modesto, purtroppo, non era un grandissimo testo e non ebbe nessun successo, anzi Eduardo ricevette delle critiche molto negative, esageratamente negative. E questa è un po' la mia esperienza con Eduardo, non ho mai lavorato con la sua compagnia, anche per ragioni biografiche, non parlo napoletano quindi era impossibile pensare di riuscire a lavorare con loro, era fondamentale avere una radice napoletana per fare Eduardo.

Mi fa riflettere sul fatto che nel corso della sua formazione e della sua carriera ha incontrato figure di grande spessore, ma molto diverse, e ha frequentato diverse forme spettacolari.

Ho fatto un film con Roger Planchon, e poi ho fatto diversi lavori teatrali con lui. Anche lui un maestro, un regista molto importante. Tra andate e ritorni dall'Italia son passati circa una decina d'anni, e Planchon mi ha dato anche modo di conoscere di più la cultura e il mondo teatrale francese, molto più interessante, molto più vivo, molto più organizzato, molto meno soggetto a tutte le magagne che il nostro paese ha. Mi è dispiaciuto di aver dovuto abbandonare la Francia, ecco, mi sarebbe piaciuto rimanere in Francia. Tra l'altro è grazie a Stein che Planchon mi vide. Si trattava di una *tournee* francese del *Tito Andronico*, una produzione del teatro di Genova, con la regia di Stein, regista che Planchon ammirava moltissimo. Io interpretavo la parte di Aron e dopo questo spettacolo Planchon mi propose di fare Mazzarino nel suo film *Louis, enfant roi*. Ed era il primo lavoro che facevo con Stein, era il 1991, poi ho interpretato anche Creonte nella *Medea*, con Maddalena Crippa. *Il ritorno a casa* è il terzo spettacolo con la regia di Peter.

Per concludere: mi ha fatto piacere in un'intervista sentirla parlare del pubblico. Ha detto che «a differenza di quello che si sente dire dagli artisti, la gente ha voglia di andare a teatro, la responsabilità è di chi propone gli spettacoli». Dunque una responsabilità presa in prima persona nei confronti delle proposte che vengono fatte al pubblico, non solo una critica nei confronti di un pubblico che snobba il teatro.

È chiaro che le scelte culturali e gli indirizzi culturali che prendono le varie stagioni e i vari cartelloni, non è che dipendano dagli attori. È chiaro che sopra gli attori ci sono i direttori dei teatri, i direttori artistici, ci sono i registi, soprattutto in Italia. È ovvio che le responsabilità degli attori sono grandi, indubbiamente, però prima vengono quelle di chi ha più potere, perché oggi gli attori hanno pochissimo potere. Quindi l'abbassamento del livello qualitativo del teatro, che possiamo constatare ad ogni piè sospinto, è dovuto a delle politiche culturali assunte per panico da diradamento del pubblico, da "teledevisualizzazione" del pubblico, e quindi tentativi di recuperarlo con operazioni piuttosto discutibili...

Sulla stessa scia mi allaccio a un'altra cosa detta da lei: l'importanza che avrebbe potuto avere un teatro, fatto seriamente, e trasmesso in tv.

Sì certo, ho anch'io fatto all'inizio i *Venerdì della prosa*. È certo che la televisione dovrebbe investire di più nel teatro. Anche se ho sentito dire che la televisione si sia ultimamente impegnata a riproporre teatro. È tutto ovviamente da inventare sia dal punto di vista organizzativo, sia rispetto ai modi di farlo, sono due tecniche to-

talmente diverse, e non si può certo portare il teatro in televisione così com'è. Va inventato un modo di proporlo, come ha fatto ad esempio Servillo quando ha messo in scena, con la regia di Paolo Sorrentino, il suo *Sabato, Domenica e Lunedì*, dove chiaramente c'era dietro un regista cinematografico che sapeva porgere un prodotto teatrale come quello. E non solo il prodotto teatrale non perdeva nulla, ma passando all'immagine virtuale acquistava qualcosa. Quindi quello era un modo per esaltare il teatro, piuttosto che frustrarlo con delle riprese modeste, è chiaro che va trasferito ad un altro mezzo e che quindi va inventato un modo adeguato per farlo, con dietro i giusti finanziamenti. Non si può riprendere uno spettacolo dal teatro e portarlo così, *tout court*, sullo schermo, non funzionerebbe.

Anche Eduardo faceva dei lavori minuziosi.

Il lavoro che ha fatto Eduardo insegna, con mezzi molto semplici ha saputo adeguare il teatro alla televisione. Io spero che qualche buona volontà ci sia tra i funzionari televisivi, per arrivare a riproporre il teatro in televisione.

1.4 Cecchi è madre. Conversazione con Francesco Sframeli

Teatro Cantiere Florida, Firenze, 13 dicembre 2013

di Chiara Schepis

Ti racconto l'incontro con Carlo: ci siamo amati in quanto attori. Mi ha detto: «Cazzo come muovi il corpo tu», perché succedeva qualcosa, e succedeva nel momento. Mi capitò un giorno all'estero di leggere una frase di Peter Brook, che io amo molto, e anche Carlo, la frase diceva: "tieniti forte e lasciati andare con dolcezza"; cioè tieniti forte a una scrittura e lasciati andare, lasciati andare, sventola, vai sul pubblico. Un giorno, recitavamo *Il cortile*, succede in me qualcosa di strano, sento un *crack*, mi sento leggero, ma ero così leggero che non volevo più andarmene dal palco, è la mia vita. Allora chiamai Carlo per raccontarglielo e lui mi disse: «Non lo cercarlo più, arriverà». Ed era bellissimo, e non lo cerco più, a volte arriva e a volte non arriva; nel tempo è tornato. E questo è l'amore, perché il teatro è ventre di madre, accoglie, ma accoglie le persone che hanno necessità e bisogno di dire qualcosa, ma che lo fanno con gli occhi del bambino.

Il gioco del bambino

Il gioco del bambino. E quindi il teatro è gioco. Infatti i francesi dicono *jouer*, noi diciamo recitare che è terrificante. È giocare: se si gioca a dama, si gioca a dama; perché a volte gli attori fanno così: si inizia a giocare a dama e poi si gioca a scacchi. Quindi ecco la finzione: si fa finta di giocare a dama.

E questo è evidente vedendovi in scena, è qualcosa che ti smuove e che lascia sensazioni.

Ma è questo il compito dell'arte: quello dei bui di Chagall o dei chiaroscuri di Caravaggio. Il nostro compito è questo, e quindi è una scelta, una devozione. Andare verso qualcosa: Dostoevskij diceva "La bellezza salverà il mondo", bisogna tendere al bello, al buon gusto, alle carezze, al dirsi davvero «come stai? – Bene», cioè chiedere per sapere veramente. La carezza deve essere carezza, è questo il compito dell'artista, la sua ricerca, la sua curiosità è tendere verso questo, verso i colori, i colori belli; saper abbinare i colori: e qui nasce la scenografia, e qui nascono i costumi. Ma diventa un tutt'uno, non deve essere mai pensato a monte, succede attraverso gli attori, ecco perché gli attori devono essere intelligenti. Ha ragione Beckett quando chiama il regista *distillatore*. Cioè la bellezza si distilla dagli attori: per le tre regie che ho fatto io sono partito sempre dagli attori. Ognuno ha le sue responsabilità e le problematiche si risolvono insieme. È come le vecchie ricamatrici, il teatro è come ricamare: legghi, legghi, legghi e diventa poi quel lenzuolo delle nostre nonne, che dici: «è bellissimo!», il teatro è questo, è come ricamare.

Un lavoro di ricamo anche quello con Cecchi durante le prove di Nunzio.

Straordinario, lì è stato davvero un ricamo. Lì si è trattato di qualcosa di necessario, come Carlo scrisse nelle note di regia: «In loro vedo la necessità», una necessità che apparteneva anche a lui. Ci sono aneddoti straordinari, provavamo a casa sua, nella sua cucina per cinque ore di fila, legati e bendati. Legati e bendati. La sua cameriera andò dai carabinieri a Campagnano Romano: «Il maestro ha sequestrato due persone!»; sono arrivati i carabinieri a controllare e Carlo urlando: «Sto provando, io sto lavorando!». Bendati e legati! Un'esperienza straordinaria, ma ci aiutò perché lui colse in noi questa necessità.

E la colse da subito, da quando gli inviaste il testo.

Sì, perché ha rivisto nella scrittura di Spiro questa necessità, *tardo ottocentesca*, come dice lui. Vedi l'idea che c'ho io del teatro deve essere totalizzante. Anche dai miei compagni, dal mio tecnico voglio la precisione, Mejerchol'd, la matematica, mi piace quella precisione; dentro quella precisione si gioca.

E anche nella tua recitazione c'è qualcosa di Mejerchol'd, di russo, di biomeccanico.

Sì! Perché io credo che certe improvvisate inutili siano spreco di energia, credo che siano distraenti per il pubblico. Bisogna essere concentrati, e lì dentro, in questa gabbia costruita con libertà, lì dentro devi giocare. E lì trovi l'intelligenza dell'attore, le finezze, la quintessenza.

Infatti guardandoti in scena ieri, mi accorgevo di rimanere ipnotizzata dai tuoi movimenti; detto in soldoni, in certi momenti viene da chiedersi: «Ma come fa? Ma cosa sta facendo? Ma lo sta facendo davvero?». Perché riesci probabilmente ad avere un controllo sul tuo corpo che è straordinario. Dunque mi viene da chiederti che peso ha avuto nella tua formazione il lavoro fatto con Cecchi sulla lingua del corpo?

Al di là della lingua del corpo, che è straordinaria, però l'incontro fondamentale per me è stato con Yoshi Oida, l'attore di Peter Brook, che mi ha trasmesso molto, probabilmente per una mia predisposizione. Io sono nato nelle periferie di Messina, a Giostra, chissà! Forse è perché da bambino mi muovevo molto, mi giravo, guardavo le cosce delle donne, quindi la testa andava in giù; cioè, ho sempre amato l'asimmetria, non la simmetria, l'asimmetria, scomporre il corpo. Yoshi Oida diceva

sempre che sul palco devi raccontare cose che nella vita già fai, se tu racconti semplicemente sul palcoscenico queste cose però è noia, devi riuscire invece a trasformare il corpo che agisce, in un corpo universale, capibile, allora diventa un corpo di tutti. Ma non significa un corpo da fotomodello, ma il corpo teatrale, un corpo che viene baciato dalla luce. Non so se riesco a spiegare l'idea. Ho un ricordo bellissimo di un direttore di teatro a Montreal, che in un festival dedicò l'ultima serata a spettacoli in lingua francese pura, senza sovra-titoli, e il pubblico capiva tutto dal corpo. La scrittura deve essere incarnata. Tu riesci a leggere un testo teatrale? Sì, ma poi senti che ti manca qualcosa.

Taviani ad esempio chiama il testo teatrale un fazzoletto pieno di buchi o un merletto, ed ecco il tuo ricamo.

Un ricamo, ma fatto seriamente. Si lavora col corpo, si scompone il corpo. Se tu per esempio dici ad un attore: «Ripeti questo testo e cerca nella tua borsa un accendino», l'attore si confonde, perché pensa a quello che deve dire; quello che è fondamentale è cercare l'accendino. E se tu cerchi l'accendino chissà come verrà fuori la voce. Vai verso l'azione, è sull'azione che tu scopri. Parti

dall'azione e trovi la voce, e poi, dato che il teatro è conflitto, incontrerai ogni sera qualcosa di diverso. Stasera incontrerò Spiro, ma non sarà il *Nunzio* di Messina o di Catania, o da vent'anni, stasera sarà un altro *Nunzio*, è scoprirsi insieme, e ad un certo punto tu, pubblico, verrai attratto. Altrimenti è porcheria, è volgarità. Peter Brook diceva che uno spettacolo bello, importante, dura cinque anni. Facciamo *Nunzio* da 20 anni, e continua a richiamare pubblico. Anche la tosse, la tosse è la mia tosse. Non faccio la tosse che era, è la mia tosse. E allora diventa un'altra cosa.

E nel rapporto tra i due personaggi in scena c'è il vostro rapporto.

Certo! C'è gente che viene a vedere *Nunzio* dopo tanti anni, e lo trova ogni volta diverso, perché è la natura del teatro, è così, non può essere ieri e oggi, bisogna tendere verso qualcosa, andare verso qualcosa, come diceva la Duse, andare, fare. Bisogna essere in movimento e non perdere quegli occhi da bambino. Se tu regali un gioco a un bambino, lo incarti e glielo dai, cosa fa il bambino? Strappa la carta per vedere cosa c'è dentro. Noi adulti spesso che facciamo? Lo apriamo lentamente per poi riciclarlo, quindi conservi la carta. Bisogna andare ad aprire le cose, squarciamoci, apriamoci.

E poi possibilmente lo smonta.

Eh sì! Possibilmente lo smonta! Poi io credo anche che il teatro non debba diventare tensione. Io non sopporto di vedere attori tesi. Perché tesi? Bisogna giocare.

Quindi tu affronti il palcoscenico con gioia, non con ansia e tensione, ma con voglia di mostrarsi?

Certo, ma non mettermi in mostra ma raccontare, donarmi: recitare è donarsi, aver urgenza di dire. Mi piace che ci sia verità mentre raccontiamo, altrimenti io cambio, spiazzo, cambio il gioco delle carte, rompo il ritmo, lo alzo. Perché il teatro è anche ritmo, è musica, è musicale, il teatro deve essere musicale; Shakespeare: "un cavallo bianco che galoppa, all'alba, su una spiaggia", tum, tututum, tum, dentro un

ritmo. Son cresciuto con degli Shakespeare che duravano quattro ore e mezza e non si capiva nulla. Con Carlo l'abbiamo fatto in due ore e mezza.

A proposito di "certi Shakespeare in cui non si capiva nulla": tu hai avuto una formazione accademica, hai fatto la Civica d'Arte Drammatica, però hai sentito l'esigenza di staccarti.

Ma sai io ho avuto la possibilità, in quella scuola e in quegli anni là, di fare degli incontri fondamentali: Yoshi Oida, Kantor. La Civica era infatti tra le migliori d'Europa e mi ha dato la possibilità di capire cosa volevo fare. E quindi non era tanto "accademica", quella "accademica" allora era quella di Roma. Ora Roma si è ripresa molto. C'era Francois Kahn. Avevi possibilità di scegliere, era un ambiente molto stimolante. In quel periodo là si era in un momento d'oro e lì fu straordinario. Becchi Kantor, questa è fortuna! E lì ho capito che teatro volevo fare e quindi mi sono messo in crisi. Perché chi fa questo lavoro deve mettersi in crisi, deve stare allerta, sempre allerta.

Paolo Graziosi la scorsa settimana mi faceva riflettere sul fatto che molti degli attori che hanno lavorato con Cecchi poi sentono, non a caso, l'esigenza di fare delle cose da soli. Il vostro caso è un po' diverso, però è come se il suo lavoro sugli attori spinga questi ad avere voglia di mettersi gioco in prima persona anche come registi; anche tu hai poi curato delle regie, cosa ti ha dato il lavoro con Cecchi in questo senso?

Cecchi è madre di tanti. È madre, mi ha dato la sua mammella, mi ha dato l'idea del teatro, del sottrarre, di esserci fino in fondo, di non aver paura. Per me è mia madre.

E poi Palermo?

Palermo è fantastico. La cosa bella di Carlo è che poi diventa bambino. Qualcuno dice che è cattivo, in realtà Carlo è la persona più buona e più generosa del mondo, gli attori ne dicono tante, poi insomma se sei cane, cane sarai per sempre, e non devi rompermi le scatole, ti mando a quel paese (lui la pensa così). Carlo è uno che si dona, che tende le mani, ma è anche uno che si annoia, come a volte io. Combatiamo la noia, in questo sono figlio di Carlo, in quanto lui madre e io figlio. E Palermo è un'avventura fantastica perché lui viene da *Nunzio, Finale di partita* e il primo straordinario *Amleto*.

Infatti soprattutto dopo l'esperienza al Niccolini di cui sul finire, per quello che ho intuito, si sente stufo, stufo di quell'ambiente e della varie vicissitudini burocratiche, quindi Palermo diventa anche una fuga

Vabbè questo è anche un mondo molto borghese – questo fiorentino – infatti lui si sente napoletano, grande cultore di Eduardo, inizia con lui. Quindi, capisci, scopre questo teatro distrutto e via. Si arriva, attori anche affermati, qualcuno aveva vinto gli Ubu, e ci buttiamo nel lavoro. Tornavamo a casa pieni di pulci, sporchi di fango. E fu un capolavoro!

E il Garibaldi era proprio come lo descrivono? Come lo descrive Quadri, una discarica di motorini rubati?

Sì sì, e Carlo lo lascia così, mette un tendone fuori e poi fa partire queste luci. Perché Carlo è straordinario a fare le luci, grande, grande! Carlo lavora magnificamente sulle luci! Io ancora devo lavorarci molto. Faceva iniziare questo *Amleto* con la luce naturale, e poi piano piano faceva entrare questi colori, e diventava notte, e non si capiva, ed era fantastico, ed eravamo in questa scatola nera e giocavamo, con i gatti che passavano, i pipistrelli. Il teatro poi attira, una volta durante una replica c'era un gatto che si fermava e guardava *Amleto*, eccezionale. Tutto il quartiere della Kalsa partecipò, gente che non aveva mai visto il teatro rimaneva in silenzio. I primi giorni fuori regnava il caos, poi hanno capito cosa facevamo. Silenzio, il quartiere fermo. Non lo dimenticherò mai! Arrivavano da tutto il mondo a vederci. Il teatro attira. A quanto pare il Los Angeles Time l'ha definito il terzo *Amleto* della storia – parlo del primo anno – poi, sai com'è, Carlo non riesce a tenere una compagnia. Io l'ho detto anche a lui e lui mi ha risposto: «Ma te hai bisogno di una mamma?» e io «Ma vaffanculo»; io ero l'unico che potevo dirgli questo, ero l'unico che entrava nel suo camerino a bere lo champagne prima dello spettacolo, cioè un amore grande. Però in generale non riesce a creare un'armonia; e quindi manda quello, manda quell'altro, non si crea quell'armonia là, alla quale invece voglio tendere io, una famiglia-compagnia. Una situazione in cui sprechi energia, in cui anziché vedersi alle venti ci si vede nel pomeriggio, si prova, si parla, si legge, poi chi vuole esce eccetera, io tendo a questo. A Carlo di questo non gliene frega niente.

Eppure mi pare d'aver letto che qualche rammarico per non aver costituito una compagnia-famiglia lo ha. A questo punto allora ti chiedo tutto. Per la Trilogia avete delle traduzioni splendide: Patrizia Cavalli, ma soprattutto Garboli.

Mi manca molto Garboli, molto! Lui si metteva, come poi si è messo Spiro, nella condizione degli attori, quindi l'*Amleto* è fluido, è straordinario, lo puoi mettere in bocca. Un problema in Italia è che mancano i traduttori, Garboli ha tradotto Molière come nessun altro, e *Amleto* e *Misura per misura*; la frase diventa corpo, non è un inciampo. Quando traduceva, secondo me, lui pensava all'attore, in quel caso pensava alla compagnia di Carlo, quando debuttarono la prima volta e lui faceva *Amleto*; e andò malissimo.

Sì, a Spoleto, ho letto cose tremende.

Sì, [ride] è dovuto scappare in macchina, però Garboli *chapeau!* Parlane nella tua tesi di Garboli, anche quando poi parlerai con Carlo.

Si certo Garboli, come Elsa Morante, dei punti fondamentali.

Ne devi mettere un'altra, che non c'è più...

Titina Maselli!

Sì, Titina Maselli, che ho pianto molto. La prima volta che ho pianto (poi per Cesare ho pianto pure). In quel caso sono stato io a dare la notizia della sua morte a Carlo. Lui andava a Firenze da sua madre – grande cappellaia di Firenze, che è morta – lo chiamo e lui: «Ma che dici abbiamo cenato insieme ieri sera io e Titina», e io: «È morta», e lui mi dice una cosa molto bella: «Come si fa a fermare un treno?».

In una storia teatrale così lunga, che abbraccia gran parte del Novecento, è inevitabile che pian piano vengano a mancare delle figure.

Sì e poi sai, per noi quello con Titina è stato un incontro fondamentale. Un incontro bellissimo. Una persona che a ottant'anni seguiva le prove e dalle prove nascevano le idee, dagli attori, dal corpo degli attori. Ecco *Bar*: era lei messa lì che guardava. Lo sai come nasce la scenografia di *Bar*? Eravamo a provare a Messina, al Cristo Re, dei filodrammatici avevano lasciato le loro scene montate per fare il loro spettacolo, e noi provavamo davanti al sipario chiuso. Lei era lì che guardava e...

Infatti Bar sembra un bassorilievo.

Parla di Titina Maselli nella tua tesi, incontra i suoi fratelli, Citto Maselli, perché Titina Maselli è stata una figura del Novecento fondamentale, sia del teatro che della pittura. Una che *pittava* bestemmiando, questi colori non li trovi più: allontanava tutti, mescolava! Un'altra mia fortuna è stata quella di conoscerla, una delle più grandi persone del teatro contemporaneo. Un'altra che ci credeva, cioè un'ottantenne che era una bambina, ecco cos'è l'arte!

Che poi il teatro aiuti a rimanere bambini.

Se sei curiosa, però!

Una domanda tecnica: è vero che Cecchi per farvi familiarizzare con la lingua di Shakespeare vi faceva recitare Dante?

Certo che sì! Questo lo facciamo pure noi. È un esercizio sul ritmo, l'endecasillabo di Dante. Cecchi lo faceva soprattutto durante i provini ai ragazzi, gli chiedeva di provare i versi di Dante, versi che non vanno chiusi, "nel mezzo del cammin di nostra vita..." è dentro un ritmo capito? Non devi chiudere, tatatatata, è dentro un ritmo non devi chiudere.

Aprire la battuta per incontrare l'altro.

La apri, respiri e poi vai, e poi incontri l'altro, lo becchi là, che ti inizia là. Ma le parole te lo spiegano: "nel mezzo del cammin di nostra vita... mi ritrovai" è tutto un respiro che ti porterà in fondo. Lo prendi e il corpo ti porterà fino alla fine. "Nel mezzo del cammin di nostra vita. Mi ritrovai [chiuso]" che cazzo c'entra?! È il galoppo shakespeariano, è andare [suono onomatopeico del galoppo], e diventa bellissimo, perché il teatro è come fare l'amore, è la poesia, entri in quel mondo là e vai, prendi un bel respiro e vai, facendo capire le cose, e vai. Leggere Dante è una lezione fondamentale per quelli che vogliono fare questo lavoro, secondo me è fondamentale per tutti, anche per l'impiegato della posta, ma questo è un altro discorso.

Ora ti dico una cosa che mi hai fatto venire in mente ma che non c'entra niente; ho avuto una professoressa di letteratura splendida al liceo che diceva che bisognerebbe sempre tenere Dante nel cruscotto della macchina e leggerlo al semaforo anziché...

È vero, e aggiungerei *Finale di Partita*.

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

E tra l'altro il Finale di partita di Cecchi è un capolavoro.

Bellissimo, è come *La serata a Colono*, l'ho visto e mi sono commosso, ci siamo abbracciati e lui mi ha detto: «Ma che fai? Lo dovevo fare!», è commovente, ha vinto l'Ubu. Uno spettacolo straordinario, mi ha toccato profondamente. Veramente commovente, di una grande profondità, com'è lui. E siccome lui ha amato molto Elsa Morante, l'ha accompagnata fino alla fine, per lui era una necessità. E lui è contento. Mi sta mancando Carlo. Vediamo se mi risponde...

1.5 Una teoria pratica. Conversazione con Gigio Morra

Prato, Teatro Metastasio, 17 febbraio 2014

di Chiara Schepis

Cominciano subito: da Il bagno ad Anfitrione, Gigio Morra ha attraversato “gli anni d'oro” del Granteatro. Che ruolo e che peso ha avuto Carlo Cecchi per la sua formazione?

Dopo Eduardo De Filippo, io se non avessi incontrato Carlo forse non avrei potuto fare il teatro, perché Carlo per me è stato un maestro, un esempio di come si fa il teatro. Lavoro difficilissimo, senz'altro, non è stata un'impresa facile stare con Carlo, ma è una persona alla quale io devo molto, faccio questo mestiere perché ho conosciuto lui, altrimenti avrei dovuto smettere, perché c'erano tanti “ciuccioni” a fare il teatro, invece lui mi ha dato questa energia, questa voglia di fare teatro, con la sua intelligenza. Lui è un maestro per me, rimane un maestro e un grande amico. Insomma una persona alla quale io sono molto legato. Ho lavorato con lui dieci anni, poi l'ho lasciato per mettermi con Pupi e Fresedde, perché facemmo uno spettacolo di successo che ci portava in giro per tutta l'Europa, io ero contentissimo e Carlo fu comprensibilissimo. Questa è la mia premessa. E quindi per me è stato fondamentale.

Ha infatti parlato di Maestro.

Per me lo è stato! Lui dà delle illuminazioni. Poi ci sono degli aspiranti attori per cui può essere negativa l'esperienza con Cecchi, specialmente se non sei un “attore”. Dunque dipende dai punti di vista, per me è stata un'esperienza positivistissima.

E allora parliamo di come lavora Cecchi sulle capacità personali di ogni attore per portare ad un percorso di formazione che arricchisce, immagina, il bagaglio di un attore.

È un po' simile alla modalità di lavoro che ha Toni (Servillo): cercare di essere veri, o falsi, o quel che voglia dire – perché siamo a teatro – ma essere presenti, essere attivi, essere credibili o non credibili, però esserci, fare, lavorare e non ripetere, inventare sera per sera lo spettacolo, questo deve essere il compito degli attori, anche secondo me, come se ci fosse sempre qualcosa di nuovo.

Lei collabora con il Grantentro nella fase più rivoluzionaria di questa compagnia: rivoluzionaria ad esempio dal punto di vista dei testi, spesso non scontati: Majakovskij ad esempio.

Certo, *Il bagno*, *La cimice*, e poi i Molière...

IL Borghese e il Don Giovanni, in cui nelle recensioni viene sottolineato il lavoro di coppia comica tra lei e Cecchi...

Un testo molto difficile e molto letterario, bello alla lettura, ma che si rivelò teatralmente molto difficile, un testo bellissimo in una splendida traduzione di Garboli, ma c'era qualcosa che non funzionava: niente "a coppia 'un funzionava!".

Eppure dalle cronache che ho letto, quello che veniva esaltato era proprio questo lavoro di coppia, riproposto poi in Anfritrione, ultimo vostro lavoro insieme, in cui lei interpretava Sosia. Credo quindi ci sia stato tra voi due un forte feeling, una grande naturalezza nel modo di entrare in relazione.

Tra me e Carlo? Assolutamente. Carlo mi stimava molto e mi voleva molto bene, questo è fondamentale per due persone che lavorano insieme, fondamentale nel rapporto maestro-allievo. Per due persone che lavorano insieme la stima e l'affetto sono importantissime. Carlo mi stimava e mi voleva bene, io lo stimavo, moltissimo, e gli volevo bene. Nonostante questo a volte il risultato poteva essere poco felice, come il *Don Giovanni*.

Ma anche una rilettura diversa, particolare, che forse non fu capita fino in fondo.

È un testo difficile, poco teatrale, in cui bisognerebbe inventarsi delle trovate. Carlo non è un tipo che inventa cose assurde, ci concentravamo sempre sulla recitazione degli attori, senza colpi di scena, non è sempre facile il lavoro artigianale.

Stile recitativo che si lega al vostro retroterra culturale comune; anche se Cecchi se n'è appropriato successivamente, la cultura napoletana e il riferimento a Eduardo sono elementi fondamentali del suo teatro...

Sì certo, essendo io napoletano e lui amando molto Eduardo, amando il teatro e la cultura napoletana, Carlo ha certamente trovato in me l'espressione di un attore che a lui piaceva.

E infatti è evidente nei vostri primi spettacoli una commistione tra la tradizione scenica partenopea e il teatro europeo d'avanguardia, attraverso un tipo tutto originale di straniamento: si parla di recitazione marionettistica.

Vabbè sai, per quanto riguarda *Il bagno*, si è trattato di una scelta forzata. *Il bagno* è fatto da burocrati, macchiette, figure stereotipate che non puoi interpretare se non rendendoli ridicoli nella loro burocrazia, e questo vale anche per *La cimice*.

Con rimandi anche a una tradizione più profonda, sempre risalendo dalla tradizione partenopea, quella Commedia dell'arte.

Sì, sì. Credo di sì.

Durante il lavoro di prova allora, come procedevate? La cooperativa Granteatro negli settanta aveva un atteggiamento di rottura anche dal punto di vista dei modi di produzione.

Provavamo molto, minimo due mesi, minimo. Carlo è uno che va molto nel profondo di una rappresentazione, quindi si provava molto, si lavorava molto.

Infatti il Granteatro produceva uno spettacolo nuovo per anno, e intanto portava in repertorio gli spettacoli precedenti, come le vecchie compagnie di giro all'italiana. Compagnia e quindi continuità di lavoro con un gruppo che poi nel caso di Cecchi non è mai stato stabile.

Sì è vero, una continuità dopo il Granteatro non c'è stata più. Ognuno ha preso la sua strada, lui ha cercato di fare altre cose, noi abbiamo fatto altre cose. Non ti so dire il motivo, non c'è stata una rottura per cui ci siamo allontanati, si è trattato di un allontanarsi naturale. La sua ricerca tendeva sempre verso il nuovo, noi avevamo raggiunto una certa maturità.

Come se lui riuscisse a dare degli strumenti, arricchire il bagaglio di un attore, che poi sarebbe potuto andare per la sua strada.

A lui piaceva questa continua ricerca libera e accettava poco le costrizioni e gli obblighi. Se avesse dovuto tenere insieme una compagnia d'attori, avrebbe dovuto accettare anche dei compromessi con le istituzioni, fare delle *tournées*, per pagare la compagnia. Invece lui è sempre stato contro queste dinamiche, contro qualsiasi tipo di compromesso. Contro le regole del mercato, come se andasse a ritroso, non so come dire, c'era forse allora la paura di affrontare il Teatro Stabile, e lo avrebbe potuto fare, ma lui è sempre stato totalmente contrario al compromesso, è una persona che il compromesso non lo conosce, e per me è apprezzabile. Per tenere insieme una compagnia d'attori però, che poi hanno bisogno di lavorare, non era possibile fare uno o due mesi l'anno di lavoro. All'inizio si è giovani, si è spinti dall'entusiasmo, poi col tempo si deve tener conto di altri fattori: qualcuno si sposa, mette su una famiglia, si hanno dei figli, non è facile con un lavoro come il nostro.

Riallacciandomi a quello che ha detto Servillo a proposito dell'universo dell'autore, anche Cecchi ha un suo modo particolare di affrontare testi e autori. Di certo per Cecchi il testo è fondamentale.

Guarda io lo so, perché ne ho parlato con Toni, sicuramente Cecchi e De Berardinis sono stati dei suoi riferimenti importanti. Due artisti che ha amato e ama. Per me quindi la continuità di stare con Servillo è dovuta a questo fatto. È una continuazione di Carlo. Chiaramente sono stato anche con altri registi del teatro ufficiale, però con Toni lavoro da dieci-dodici anni, ed è stata l'esperienza migliore dopo Cecchi.

Anche per il repertorio eduardiano.

Eh certo, *Le voci di dentro*, *Sabato, domenica e lunedì*, e poi *La trilogia della villeggiatura*.

Le chiederei di sciogliere un nodo: può confermare il fatto che lo stesso Cecchi lavorò con Eduardo a una messinscena di Sabato, domenica e lunedì?

Sì sì! io lo vidi quello spettacolo, lui faceva il fidanzato della figlia di Eduardo. Certo che lo confermo. Non ricordo il nome del personaggio...

Molti definiscono Cecchi un erede di Eduardo, uno di quelli che reinventa la tradizione eduardiana in modo originale.

A lui piace molto il teatro napoletano, moltissimo, ama molto anche Petito. Ricordo che con il Grantetatro facemmo uno spettacolo di Petito, *'A morte dnt''o lietto 'e Don Felice*, che provammo invece velocemente, al contrario di quello che ti ho detto prima. Fummo costretti a farlo perché bisognava allestire un testo nuovo per "fare il Borderaux", per raggiungere l'attività minima richiesta dal Ministero. Quindi in due settimane improvvisammo questo spettacolo che invece andò meravigliosamente. C'era un'orchestrina dal vivo nella quale suonavano: Angelo Savelli, Toni Bertorelli, Nicola Piovani, Luca Fontana, che è un grosso critico di musica. Loro suonavano e io, Carlo Cecchi, Paolo Graziosi, Dario Cantarelli recitavamo. Io facevo Pulcinella, e fu uno spettacolo di successo, provato in poco più di una settimana, improvvisato. Andammo benissimo.

Immagino che fu un risultato ottenuto anche grazie all'ottimo affiatamento della compagnia nel corso di quegli anni; venivate dall'esperienza del Woyzeck a Torino.

Sì, infatti ritornammo a Torino anche con questo spettacolo. Il *Woyzeck* l'avevamo fatto al Lingotto, si trattava di un lavoro basato sul radicamento e sul coinvolgimento. Erano gli anni in cui si teneva molto al radicamento sul territorio. In quel caso abbiamo lavorato con gli immigrati del quartiere, quasi tutti lavoratori calabresi, infatti parlavamo calabrese.

Mi piacerebbe sapere come lavorava Cecchi nel momento delle prove e della creazione dello spettacolo.

Si parlava molto, si teorizzava moltissimo e si praticava moltissimo anche, ecco si trattava di una teoria partica, lui è un uomo di cultura, interpretava il testo e l'autore, i grandi registi parlano sempre dell'autore, ma non si stava moto a discutere su riferimenti astratti. Era tutto molto più semplice, pratico, non si faceva tutta questa filosofia intorno al testo, assolutamente, e non si nascondeva niente dietro il personaggio. Un lavoro molto concreto, come se recitassimo per dei bambini.

Infatti Cecchi parla spesso di gioco.

Il gioco certo! È come quello che diceva un grande giocatore olandese: «andiamo in campo e divertiamoci a giocare». Questo è il divertimento del gioco scenico, senza avere timore ma divertendosi a rappresentare qualcosa che sia vivo, che sia vero, che sia falso e vero, non so, ma poco importa se c'è alla base il divertimento. Quindi era importante il divertimento e il rigore, soprattutto, il rigore era importante.

E quindi entriamo nello specifico dello svolgimento delle prove.

Le prove erano intense, molto intense, a volte, se durante la prova un attore trovava felicemente il personaggio, lui era talmente felice che l'attore avesse trovato un

personaggio che a lui piaceva, che provavamo solo due ore e andavamo via tutti felici. Al contrario, alcune volte restavamo a provare sei-sette ore, a cercare, cercare cercare.

Dunque sedute di prove faticose e con rigore assoluto.

Assolutamente, facevamo un lavoro come quello che adesso facciamo con Toni. Stiamo qui a lavorare per il teatro. E l'intensità del lavoro è fondamentale, non andiamo a prenderci la paga, andiamo a fare il nostro lavoro. E se questo lavoro lo fai con amore, con forza, con intensità ti rende più felice, altrimenti diventi un'inutilità. Invece andare ogni sera in replica e conquistare il pubblico è bello, però bisogna viverla la scena, metterci la passione, il rigore, la voglia, essere seri insomma. Essere seri sul lavoro, e tutte le persone serie riescono nel proprio lavoro proprio per la serietà che ci mettono.

Andando sul tecnico: mettendo in scena uno spettacolo partivate da prove a tavolino?

Ma guarda a volte si andava subito in scena. A volte si provava direttamente in scena, come se la sera stessa si dovesse andare in scena. Cioè: «se stasera dovessimo andare in scena, come potremmo fare questo spettacolo» Noi non ci mettevamo lì a pensare: «Questo avrà voluto dire questo, quest'altro». No, no, no, si andava subito in scena, si cominciava a recitare.

Questa è una cosa interessantissima: un lavoro fatto con un senso di urgenza anche se magari poi passavano due mesi prima di andare in scena...

Certo, la prova doveva essere una prova vera. Anche se uno la parte non la sapeva, la leggeva, però cercava di recitarla il più possibile. Non ci sedevamo a leggere e a ragionare su cosa poteva dire un determinato passaggio. Si cominciava a "provare a recitare", a seconda di come stavi quella sera e a seconda di quello che sapevi. A volte lui diceva: «Guaglio', andiamo subito in scena!» e si cominciava a raggiungere qualche risultato, magari soltanto due minuti, perché poi si era costretti a leggere, perché ovviamente sei ancora all'inizio delle prove. Tu hai parlato dell'inizio delle prove? In una fase iniziale da una frase magari potevi capire qualcosa del personaggio, o intuire la strada da seguire, e pian piano questa conoscenza cresceva. Però non è che si stava seduti a tavolino a parlare di ipotesi; no con Carlo non c'era questa prassi. Ci sono state però moltissime discussioni, a volte ci si fermava delle ore a discutere dello spettacolo.

Però sempre per questioni che nascevano a contatto con i problemi di scena. Insomma non si trattava mai di quelle classiche prove a tavolino per cui certi registi dedicano intere sessioni di prove, ragionando sul testo.

Certo, certo. Il suo modo di dirigere è difficile da spiegare, non c'è un metodo. Era come eravamo, ci si regolava seconda quello che si dava in quella determinata situazione, bisognava sempre dare il vero, "il vero", nel senso che bisognava esserci, vivere.

Lui infatti parla sempre delle regole del teatro: «se un attore recita deve recitare, così come se un calciatore gioca a calcio, deve giocare a calcio, seguendo le regole di ciò che sta facendo», e critica certo teatro nel quale un attore sta giocando a dama, ma dopo un po' lo scopri a giocare con le regole degli scacchi. Quindi lei ha appena detto "vero", mettendolo tra virgolette, cioè vero in questo senso, lavorare con le regole del teatro e con le proprie capacità su quel testo, per quello spettacolo. Cecchi non ha un metodo ma, per quello che mi ha appena detto, ha sempre dedicato un'attenzione particolare al singolo attore.

Sulla riuscita del personaggio, sul senso, sulla chiave dello spettacolo. Riusciva a cogliere la chiave dello spettacolo ma questo lavorando, non è che lo sapeva già prima, lui non stabiliva mai niente a tavolino. I registi vanno a casa la notte e cominciano a pensare: «Questo me lo faccio uscire da qui, quello da lì», invece lui non lo stabiliva. Tutto nasceva dall'improvvisazione, dalla visione di ciò che gli attori potevano dargli: di quello che tu, se tu fossi un'attrice, tu Chiara, potresti darmi; io vedrei cosa tu puoi darmi, ma potrei vederlo solo provando insieme. Non stabilisco cosa devi darmi, vedo se quello che tu puoi darmi coincide con ciò che io cerco di ottenere sulla basa di una lettura e di una chiave di lettura comune dello spettacolo. Però se tu non puoi raggiungere quell'idea che ho, è inutile che ti faccio fare qualcosa che non è nelle tue corde. Diventiamo matti entrambi. Ed infatti, lavorando insieme, Carlo intuiva le tue capacità e cercava di portarti lì dove lui voleva, con la capacità che ha di dirigerti. Ma se la capacità nell'attore non c'è, non c'è. Che ci vuoi fare! Per questo poi diventava terribile stare con Carlo certe volte; perché se a qualcuno una determinata capacità mancava, lui non provava a fare alcuno sforzo, si annoiava presto, si annoiava molto delle persone che non lo stimolavano come attori e come attrici.

Deve essere un tratto molto evidente della sua personalità, l'ho sentito dire anche da altri suoi attori: poca pazienza e si annoia presto se un attore non vale.

È la fine [ride], se non sai recitare, con lui è la fine. Anche in questo però sai, non ha delle regole, lui va molto a istinto, ad amore, affetti, simpatie, come credo debba essere ogni essere umano, non è che bisogna per forza amare una persona che non ci piace. Ecco non era, non è, non è mai stato cattivo Carlo, mai, è una persona vera, ecco è una persona vera. Lavora e vuole rigore, e vuole che chi lavora con lui sappia fare. È inutile, se non sai recitare, fai un'altra cosa. Se uno vuole giocare a pallone, non sa giocare a pallone, perché ci gioca a pallone, per forza ha da gioca' a pallone? Va a fa n'atra cosa! No?

Nelle sue interviste lo sottolinea spesso questo concetto: essere autentici in quello che si fa, con tutte le responsabilità del caso. Come ha detto adesso, se non sai giocare a pallone, non giochi a pallone. Invece molto spesso in teatro anche se non si sa fare, capita che si faccia comunque.

No ovviamente, il teatro italiano è fatto da quelli che non sanno fare... [si avvicina cantando un attore della compagnia] Questo è un esempio! [ride].

Sui libri e dalle recensioni possono essere fatte tutte le ricostruzioni che servono, ma per sapere cosa il lavoro con lui ha lasciato ai suoi attori lo si deve chiedere.

Per me è stato fondamentale. Mi ha dato la gioia di recitare, di fare questo lavoro. Te l'ho già detto, senza di lui non avrei mai potuto continuare a fare il mestiere, ho cominciato con Eduardo, ma se non avessi incontrato lui forse avrei fatto un'altra cosa. Nessuno mi dava la libertà e la gioia di recitare che riesce a insegnarti lui.

Facendo un'analisi asettica della teatrografia ci si accorge che dopo un certo periodo non collaborate più, viene da chiedersi perché, ma in fondo mi ha già ri-sposto.

Sì, e poi perché sai, col tempo è sempre più difficile, lui fa altre cose, torna indietro, gli piace ricominciare. Poi con il tempo si cambia, si diventa impazienti, intolleranti ed è bello invece difendere un bel ricordo. Però sarei felicissimo di ritornare a fare qualcosa con lui prima di morire [ride].

Ha visto il suo ultimo spettacolo?

No, purtroppo non ne ho avuto occasione. Mi sarebbe tanto piaciuto vederlo, ma lui è sempre come è lui: pazzescamente imprevedibile.

1.6 L'attore "sfastidiato". Conversazione con Daniela Piperno

La città del teatro di Cascina, 21 febbraio 2014

di Chiara Schepis

Mi piacerebbe iniziare a parlare della tua formazione.

Io comincio costituendo il Teatro dell'Elfo di Milano, ci lavoro tre anni, dopo lo lascio. Non sono mai stata strategica nel mio lavoro, però capivo d'istinto, pur essendo una ragazzina, che se anche quell'inizio era stato intelligente e giusto – iniziare in autonomia, non aspettare la chiamata – era perché erano anche anni, fine anni settanta, in cui questa autonomia cominciava finalmente ad esistere, si formavano i gruppi senza chiedere il permesso; quindi l'inizio è stato sacrosanto e giusto, però, capivo che il gruppo da un lato ti difende, dall'altro ti impedisce di vedere quello che è veramente il tuo rapporto a tu per tu con questo lavoro. Cioè: «tu, da solo, chi sei? Cosa fai e cosa faresti. Come ti esprimeresti? Di cosa sei fatto?». Quindi sono andata via dall'Elfo e ho cominciato a fare varie cose: ho fatto delle cose per la televisione, anche per il cinema. Ho avuto la fortuna di incontrare Sergio Citti, poi ho incontrato Marco Ferreri a Milano, con cui avevo fatto *Ierma*. E quindi ho fatto degli spettacoli sciolti, senza un gruppo. Poi a un certo punto, sempre per questo motivo che ti chiamano, e magari per la mia formazione milanese, in fondo quella era una città con l'editoria e gli operai, l'architettura, una città che ti insegnava ad agire, non ad essere passivo; quindi, siccome le chiamate che mi arrivano erano tutte dello stes-

so tipo, ero giovanissima, prosperosa, quindi la ragazza maliziosa eccetera, mi son detta: «Se devo essere chiamata per quello, quello però lo faccio a modo mio». Avevo cominciato a lavorare al Derby, un locale fantastico di Milano, un cabaret nel quale la stagione precedente aveva lavorato Iannacci, e lì ho rincontrato Lucia Vasini e insieme abbiamo deciso di formare un trio comico femminile. Per cinque o sei anni con questo trio, che si chiamava “Sorelle Sister”, ogni anno facevamo una cosa di teatro, poi ci pescavano e facevamo televisione, e questo ci permetteva di campare, perché li guadagnavi molto e avevi poi la possibilità di fare le tue cose a teatro, più assurde, più libere. Dopo un po’ però ho capito che anche quella situazione per me si era conclusa perché, se è stato importante il cabaret dei primi anni ottanta – perché non c’erano figure femminili e c’era grande libertà – dopo un po’ si andava anche lì verso lo stereotipo del femminile. Allora per me iniziava a perdere di senso, era come se il motivo per cui avevo cominciato a fare l’attrice, che era frequentare la mia ombra, ecco, questo non accadeva più, perché nel cabaret, a un certo punto, eri costretta a usare te stessa, piccolina, ricci, tette, queste cose qui. E quindi anche lì ho deciso di chiudere, l’ombra non l’avevo più, non sapevo più dov’era. Mi son detta: «questo lavoro l’ho iniziato a fare per quello, non voglio più far questo, o lavoro con Cecchi – mi son detta –, che era il sogno mio da ragazzina, o nulla». Perché Cecchi? Perché vidi un *Woyzeck*, non facevo ancora l’attrice, e uscì da questo spettacolo con le gote rosse.

Quello del '73 quindi?

Si quello con Paolo Graziosi, '73 o '74, mi ricordo che andai a trovare mia cugina a Firenze e lei mi disse: «Vieni a vedere il Cecchi!». Sono uscita da teatro praticamente innamorata di lui, prima di tutto, senza sapere cosa mi fosse successo. Capisci, quando il teatro è vero, che entri in un modo ed esci in un altro, questo mi era accaduto. E questa cosa non me la sono più scordata, quindi facendo l’attrice, continuavo ad andare a vedere Cecchi. Quindi una volta finito di lavorare col trio comico, vengo a sapere che Cecchi cerca una delle comiche per la *Locandiera*. Io ero a Milano, lui era a Milano, chiedo un provino. Passo tre sere con lui formidabili, si parla di tutto, si va a cena, c’è la lettura dopo cena a casa mia, di Dante, di libri. Insomma, che posso dirti? Un sogno! Al terzo giorno mi dice: «Adesso vieni a fare il provino». Vado al CRT per fare il provino, faccio questo provino magnifico, in cui lui mi dice: «Leggi». Io leggo e lui mi dice: «C’è un punto». Rileggo. «C’è una virgola, [lo imita] non recitare», questa cosa semplice mi ha fatto rientrare in me, non essere esteriore neppure un secondo, far capire tutto ciò che dicevo, e il personaggio c’era. Quindi già nel provino questo signore mi ha insegnato i cardini. Poi mi dice: «Ti prendo». Dopo questo episodio sono stata con lui nove anni, nove anni di sogno. Intanto la stessa *Locandiera* è stata un’esperienza meravigliosa, io avevo visto *La locandiera* a teatro ma farla con lui, leggere Goldoni con lui, è stata proprio una scoperta. Ho scoperto in Goldoni, anche se non è un autore che amo, un drammaturgo formidabile, strepitoso; e ho capito che i suoi personaggi, a dispetto di come ce li portano sempre gli stereotipi incollati su di loro dalla tradizione, hanno un’ombra nera nella scrittura, che di solito in scena non si vede mai.

Ritorna il rapporto con l’ombra, questa volta del personaggio.

Esatto. E quindi era uno spettacolo nero, meraviglioso secondo me, col borghese che cominciava a uscire, con la decadenza del nobile. C'era tutto, e talmente fu potente questa affermazione sua su Goldoni che poi lo criticarono molto.

Si infatti la reazione della critica non fu favorevole.

No, ma sai perché, a scatenare i critici fu una replica che lui ci fece fare. In prova non hai idea di cosa poteva succedere!

Mi interessa molto sapere cosa succedeva in prova.

Di tutto. Nel senso di invenzioni, di possibilità, di improvvisazioni. E poi libero, ma guai se non c'è quella concentrazione che ti fa inventare rispetto alla cosa da mettere in scena, guai se ti permetti l'esteriorità gratuita, se non sei dentro a quella cosa. Ma liberi tutti. Dopodiché tutto quello che inventavi doveva semplicemente star sotto alle cose che dicevi, non è che le potevi rifare. Però, non mi ricordo cosa fosse successo, probabilmente gli erano girate le palle – poi sai è molto caratteriale Carlo, personaggio non semplice – fatto sta che, incazzato nero, dice: «Bene, adesso per questa prima io metto il metronomo, voi fate tutto col metronomo» [ne imita la cadenza], e sembravamo dei pazzi. Rispetto a quello che avevamo fatto, metronomo: tum, tum, tum, tum, tum. E c'era il pubblico allibito. Per cui critiche feroci. Dal giorno dopo invece la replica era normale, con tutto quello che avevamo inventato. Poi ci fu la seconda a Firenze meravigliosa, perché nel momento in le *comiche* parlano con il Conte d'Albafiorita, dopo la serata, Cecchi, invece di recitare il testo, cominciò a leggere in scena le critiche brutte che erano uscite su di lui, le commentava con noi, per poi accartocciare i giornali e lanciarli sul pubblico. Questo è Carlo. In fondo è un uomo di una tale onestà intellettuale che è anche distruttivo. Cioè lui non ha l'astuzia di tenere le relazioni, era di cane in questo.

Ma basta osservare la sua carriera per capire che non è mai stato interessato a curare queste relazioni. Si è il più possibile mantenuto libero dai condizionamenti.

Libero. E questa è stata l'attrazione fatale per me. E con lui Titina Maselli, la sua scenografa, anche lei talento incredibile, grazia infinita, e sopportava solo la libertà. Allora diciamo che io alla fine amo quello. Capisco che queste persone pagano dei prezzi enormi per essere così. Carlo non ha un suo teatro, ma ti sembra normale?

In Italia si viene difficilmente ripagati della franchezza e la libertà intellettuale non è più di tanto sopportata.

No e se ce l'hai sei un *outsider*, e probabilmente solo da *outsider* tu sei libero di guardare il mondo e, come artista, sei libero di dire quello che devi dire.

È quello su cui si soffermano tutti quelli con i quali parlo di lui: viene sempre sottolineata la sua onestà intellettuale.

Ma certo, è fondante. Se mi dovessero chiedere perché faccio l'attrice, potrei rispondere che è l'unica cosa che mi ha contenuto. Io ho provato a fare anche altro, perché i miei genitori mi hanno tagliato i viveri quando ho cominciato a fare l'attrice, ma niente, non mi teneva niente. Questo mestiere mi ha tenuto. Poi lo fai e

passato il primo anno che sei fuori, sei entusiasta, cominci a farti delle domande, capisci che lo fai perché c'è una necessità espressiva e allora, da lì in poi, cerchi la tua forma espressiva; e la cerchi con la libertà che devi avere per cercarla. In questo senso la libertà è discriminante e chi è libero si può chiamare attore, chi non lo è, magari ha talento, ma l'espressione è corrotta.

Sì, imbrigliato in un'espressione imposta da altri, da fuori.

Sì! E con la quale in qualche modo dovrai fare i conti.

La tua al contrario mi sembra una formazione autonoma. Da quello che mi stai dicendo pare evidente che ci sono stati dei momenti, dei punti nei quali hai sentito l'esigenza di rompere e ricominciare.

Assolutamente! Una formazione autonoma, da cane sciolto, una carriera discontinua, proprio perché mi schifo di certe cose, mi stanco, non sono mai stata strategica. Ad un certo punto dovevo rompere, finito; facevo una cosa finché aveva senso, finché era significativa, finché mi portava delle novità, finché io, senza neanche deciderlo a tavolino, costruivo qualcosa che mi si costruiva internamente la fisionomia, capivo cos'ero, procedevo. Nel momento in cui finiva, senza fare i conti – e probabilmente ho sbagliato, perché la vita sarebbe stata più facile – quando una cosa non mi parlava più, sono scappata. Mi sradico, non tengo relazioni col sorriso. Purtroppo è così.

Però immagino che poi ci si senta meglio con se stessi, il costo è altissimo, ma la soddisfazione è grande.

Sto benone. Cammino, con grande agio no, perché la vita è sempre quella che è, però mi riconosco in quello che sono. Sto nella mia pelle, che poi è forse l'unica cosa che dovrebbe accadere nella vita, nel bene e nel male, anche nei tuoi errori terribili.

Dunque una formazione autonoma non può che sposarsi col lavoro di Cecchi. Anche la sua è stata una formazione estremamente libera, ha sempre "rubato" quello che ha voluto in fondo. E quindi, dopo La locandiera, Finale di partita.

Lì ti posso dire che è stato proprio il mio momento formativo più alto, dove tutte le esperienze infinite fatte, di diverso tipo, sono diventate intere, cioè la sua estetica ha raccolto tutto e lo ha reso completo. È lo stile che ho ritrovato, o meglio l'ho trovato. Intanto è stato formidabile lo studio di questo testo: è stato incredibile come Cecchi mi abbia fatto capire questo Beckett, che veniva rappresentato in maniera metafisica, in maniera astratta, e invece l'ho capito attraverso le parole intelligenti, semplici e colte di Carlo, dell'uomo di teatro. Lui diceva: «No, vuol dire questo, semplicemente, è questo, è che c'è? È morto il tempo. È morto il tempo» [lo imita]. Non so come spiegarlo ma questa cosa è stata folgorante, e poi che lo stile. Perché l'essenzialità, l'asciuttezza di questo autore, il senso infinito delle parole che sceglie, quelle tre parole che mette lì e che tu ri-dici tutte le sere, ogni sera avevano un significato diverso, un'evocazione diversa, e tutto nella concretezza.

Che è appunto l'elemento che io prediligo. Quando mi chiedono cosa amo di Cecchi, ecco è questo, è l'elemento di concretezza che mi attira.

Certo, certo. È la sua distanza, il suo stato di "sfastidimento dell'essere" che dà sempre un significato in più, come nella vita; che non basta la vita, c'è sempre bisogno di qualcosa di più per dire vivo. Ecco il suo teatro, il suo modo porta proprio questo: il senso. Perché la sua distanza "sfastidiata" da quello che fa parla di un'altrove, di un modo di sentire, per cui quelle stesse parole non sono solo quello. Questo "sfastidimento", questo esserci per davvero, ma pigliare le distanze stando dentro, che non è lo straniamento brechtiano, ma è un'altra cosa, qualcosa di più intimo, un salto nell'intimità.

Si, perché si arriva dall'elemento concreto a un'altra dimensione, ma senza quel salto che ti fa dire: «ma cosa vuol dire? Non capisco!».

No, non c'è il "tono", c'è l'intimo.

Si sta andando verso qualcosa che, come spettatore, percepisci come anche tua...

È quello lui. È quello!

E per Finale di partita poi c'era un cast fantastico: Tu, Cirillo, Binasco, Cecchi. Cosa puoi dirmi rispetto all'allestimento di questo spettacolo? Lui parla spesso di gioco, le regole del gioco.

Certo il gioco, lui dice una cosa molto importante per chi fa teatro e cioè che lo spettacolo non inizia da te, tu non devi avere un'identificazione con il tuo personaggio, tu la devi avere con il gioco del teatro. Questo cambia tutto. Perché tu sei dentro, in un'azione che sta avvenendo e di cui tu sei parte, quindi, di contro, questa tendenza monologante dell'attore isolato, che si fa tutti i suoi giochi, è l'orrore del teatro. L'interpretazione è il "tu" dentro il "gioco in cui sei dentro". Interpreti così perché c'è un gioco che ti porta ad essere così; e infatti la cosa magnifica dei suoi spettacoli è questa concertazione, questa intonazione che c'è tra chi recita. Ci può anche essere uno che si fa i fatti suoi, per dirla semplicemente, ma stona, c'è un'intonazione condivisa da tenere; se io ti chiedo: «Come stai?» [voce squillante] e mi rispondi: «bene!» [voce cupa] capisci che è diverso da: «come stai?» [sussurrato] e la risposta dell'altro sussurrata. Cose semplici, ma se uno non te le insegna, se nessuno te le dice! Davvero il suo canone teatrale per me resta il più moderno e a tutt'oggi il più interessante.

Di sicuro grazie alle scelte che ha potuto fare, favorito dalla sua autonomia, in materia di repertorio. Altra esperienza fuori dalle righe a cui hai partecipato è La Trilogia shakespeariana a Palermo...

Beh lì è stata una stagione di sogno. In questo luogo shakespeariano di suo; il Teatro Garibaldi è un teatro senza soffitto, con i gatti che passavano mentre c'era il monologo di *Amleto*, coi vicini ai balconi che guardavano, quindi una dimensione già sospesa nel tempo, quello era un luogo sospeso nel tempo. Io non ero nell'*Amleto*, lo vidi però, ero in *Sogno di una notte di mezza estate* e in *Misura per misura*. *Misura per misura* era un testo che io non conoscevo, ed è stato un testo fat-

to in quegli anni, sul potere, in Sicilia, a Palermo, assolutamente importante, io credo. Anche lì: come tratta Cecchi Shakespeare? Va dietro alla semplicità poetica di questo autore. Shakespeare propone azioni continue, non c'è un secondo di fermo, è uno che se non sa come risolvere la situazione ne ammazza tre e si passa ad altro. Ecco, Carlo è un po' così, quindi ti porta a scoprire la furia, l'energia, il ritmo del testo. Poi sai, il ritmo è un'altra cosa interessante. Il ritmo: ti racconto un aneddoto esilarante. Facevamo *La locandiera*, io stavo provando la scena dell'ampolla col marchese, lui era seduto in fondo alla sala, io faccio la scena e si sente dal fondo: «Bleeee, Daniela saresti anche brava, ma questo naturalismo». E io dico «cioè?», e lui: «come cioè?»; io: «cioè, come lo risolvo questo naturalismo?» – «Col ritmo!», mi urla. Allora esco e la rifaccio: tum, tum, tum. E lì ho capito tutto: il ritmo. Siccome quello è un luogo in cui spazio e tempo sono compressi, non è che puoi parlare come a casa tua; quindi il ritmo è quella cosa che non deve essere l'accelerazione, dev'essere il ritmo, che ti porta in un'altra dimensione. Su Shakespeare questa cosa è stata proprio, alla lettera, una costante; come gente continuamente inseguita dalla vita, dalle cose, la vita che ti insegue la vedevi nei suoi *Shakespeare*, come una furia dietro la porta, dietro di te, che ti faceva vivere l'istante e poi immediatamente ti costringeva a qualcos'altro. Eri lì, in quei suoi *Shakespeare*, eri lì, eri come dentro alla città, al regno, al castello. Formidabile! Anche quelli, spettacoli semplicissimi, non c'erano scene, c'era il luogo. A dire il vero in *Amleto* c'è un intervento della Maselli che mi piace citare, quella donna era formidabile. Aveva dipinto tracce di carri armati sul pavimento del palcoscenico, c'era solo quello, ma ti giuro che quello era l'*Amleto*, era il periodo, ciò che accadeva.

Era lo scontro. Ma mi sono un attimo incantata sulla questione del ritmo: mi stai proponendo una chiave di lettura illuminante. La sua, e quella dei suoi attori, è un tipo di recitazione difficile da valutare, non c'è un metodo.

È vero, deve essere molto chiaro quello che dici, quello che dici deve avere un tono che è un altrove.

Quando si parla di Cecchi e dei suoi attori, come dicevamo, non si può parlare di straniamento piuttosto che di qualcos'altro, è qualcosa di originale. E questa ancora di salvezza dal naturalismo, che è il ritmo, è una cosa molto interessante.

Molto interessante e ti dirò di più, c'è una cosa ancora più interessante che lui fa in prova: far recitare agli attori il testo con il dialetto che hanno, perché il dialetto ha insito in sé un senso. Se io ti dico una cosa in bolognese: «Son stanca morta» [in bolognese] è una cosa, noti bene che se te lo dico in italiano non ha quello stesso senso della “stanca morta” che il dialetto ti dà. Il dialetto nel suono risolve la recitazione. Io Beckett l'ho provato in bolognese; io non sono bolognese, ma era il dialetto che avevo ascoltato di più – non ti dico le risate – però nello stesso tempo mi ha risolto tutto. «Che c'è tesoro? È per fare l'amore?» [bolognese] detto trenta volte così e poi mollato: «Che c'è tesoro? È per fare l'amore?» [italiano] rimane il senso che il dialetto dà, è già insito nel suono, tu te lo porti e non ti rompi più le palle coi toni. E questo è un esercizio formidabile.

E si riallaccia alla questione sulla lingua che lo caratterizza: la scelta del napoletano al posto del birignao dell'italiano.

Perché così basta che dica una cosa, con quella cadenza lì [imitandolo] e tu capisci subito cosa vuole dire. Per esempio, lui per farci fare i vecchi nei bidoni – questi, dalle parole, dai modi, sono due grandi borghesi ormai franti, deflagrati –, come ci faceva arrivare a quella leggerezza? Perché è ovvio, Beckett ti mette in condizioni così definitive e atroci, che non è che devi stare lì a fare il definitivo e atroce quando reciti, resta solo la leggerezza. Quando Beckett dice in uno dei suoi scritti: «In piedi. In qualche modo, su e in piedi. Unica scelta: stare in piedi» – che non è consolatoria come frase, ma anzi, o fai questo, o fai questo –, e quindi quando solo la leggerezza ti è permessa per stare al mondo, che fai? Piangi tutto il tempo? No! Per raggiungere questa cosa lui ci fece fare tutti i pezzi di Nell e Nagg cantando delle canzoni degli anni quaranta con dentro il testo. Cioè, la canzone scelta era: «Heaven, I'm in heaven» [cantando]. E allora: «Heaven, I'm in heaven [cantando] Che c'è tesoro? È per fare l'amore? [recitando] – la, la, la, la [cantando] Hai fame? – No! – E tu? – No! [recitando] – La, la, la, la [cantando]. Quindi questo è stato l'andamento per arrivare a quel tono. E infatti uscivano questi due esseri leggerissimi, come se fossero a un *cocktail*, come se fosse normale, ed era agghiacciante!

Assolutamente, con le scene della Maselli dietro, anche quelle agghiaccianti. E anche in quel caso Cecchi metteva dentro ogni sera quello che voleva.

Beh! Io ho sentito quattrocento spettacoli diversi. Io credo di aver imparato, lì, da dentro a questo bidone, ascoltando lui ogni sera che, agito e posseduto da uno stato d'animo, spalmava quello stato d'animo su tutto quel testo, e quel testo ogni sera voleva dire qualcosa di diverso, io ho capito lì cosa uno ne può fare di un testo stando su un palco. E ho capito lui quando, ad esempio, ad un attore che gli diceva: «Lo fisso Carlo?», rispondeva: «Cosa fissi? Si fissano solo gli appuntamenti». Cioè non è che tu fai un altro personaggio, ma se tu non ti fai percorrere da una verità, che è quella che ti domina quella sera, e quella giochi lì, con quelle parole, quella sera, tu “reciti”. Come dice lui, l'unico luogo in cui non puoi far finta è quello; e questo te lo insegna. Quindi ti insegna l'intimità, con un rigore stilistico estremo, che poi ti porti appresso. Io ringrazio Dio di averlo conosciuto, di averlo frequentato, di aver assorbito anche le sue urla odiose, perché quello che ho capito di questo mestiere, del senso che può avere, lo devo a lui. Assolutamente a lui. E lui è un uomo generoso in questo, tutto quello che dice è significativo: «A chi parli? E se parli, a chi cazzo parli? Decidilo, perché altrimenti non accade», quindi dirigere le battute. Cinque cose semplicissime che nessuno dice, che lui ti fa apparire come fondanti del tuo essere lì. Lui ti fa accorgere dello strumento che sei e ti insegna a usarlo.

Dopo Palermo smetti di lavorare con lui.

Si poi ho lavorato con Cirillo, e dopo Arturo ho rivisitato – insieme a Lucia Vasini e Paolo Ciarchi, che ho chiamato a fare la regia – cinque pezzi di Fo sconosciuti, esilaranti; ho trattato Fo come fosse Molière, tanto che la gente non capiva fosse Fo. Perché secondo me c'è una maniera su Fo che è insopportabile, mentre i suoi testi, alcuni, sono esilaranti. Ma poi è uno dei nostri grandi scrittori, per cui mi incuriosiva, togliendogli l'insopportabile maniera che si è formata, per imitazione.

Si purtroppo anche nel caso di Eduardo, c'è sempre questa maniera italiana.

Ecco, invece se uno imparasse a non fare il verso, ma sgombro, e con la propria curiosità che l'ha portato lì, si chiedesse: «ma cosa ne faccio io di questo testo?», allora sarebbe interessante. Poi ho fatto un bellissimo lavoro con Giuseppe Bertolucci, che era *The good body*, al Museo Madre di Napoli, al Mambo di Bologna e in uno spazio non teatrale di Milano, ed era un testo di Eve Ensler, che lui ha adattato in maniera superba. Io facevo la Ensler, il testo parla delle ossessioni femminili sul corpo, e ogni donna, di tutte le razze, di tutte le età, come un'installazione artistica in ogni sala di questi luoghi, emergeva e raccontava la sua ossessione. Magnifico. Ecco dopo Carlo, la mia fisionomia con Giuseppe si è compiuta. Poi non si finisce mai, già adesso, con l'incontro con la Calamaro, sono saltate delle cose e ne sono entrate altre. Però chi sono ormai lo so, quindi sono sempre integrazioni. Io arrivo col mio modo, col mio pensiero, col mio modo di toccare le cose, che ormai c'è.

E poi mantenendo quell'apertura che mi pare ti abbia contraddistinta per tutta la tua carriera, riesci a recepire cosa ti viene di buono dalle cose che tocchi.

Esattamente. È quello che mi interessa.

Credo che tu dovresti raccoglierle le informazioni su di te.

Lo so, ma quando uno è così, un cane da tartufo, non organizza il racconto su di se.

Cosa che non ha fatto neppure Cecchi.

Vedi, vedi, neanche lui l'ha fatto. Ed è impressionante, io avrei girato con il microfono con lui; io mi son scritta certe frasi sue, che sono indimenticabili. Stacca il registratore. [continuiamo a parlare]. Lui è mitico, in questo mondo di piccoli esseri, in fondo mediocri e presuntuosi, lui è un gigante. È un uomo di un'intelligenza enorme, se lo conosci fuori dal teatro poi, andando a una mostra, camminando per strada, appaiono continuamente le cose. Un uomo intelligentissimo, colto. È mitico, lo merita questo appellativo.

1.7 Le regie mobili. Conversazione con Iaia Forte

Teatro della Pergola, Firenze, 27 febbraio 2014

di Chiara Schepis

La prima volta che lavori con Carlo Cecchi è in occasione di Amleto al Teatro Garibaldi di Palermo. Cosa ha comportato questo incontro per la tua formazione?

La prima volta che ho visto Cecchi recitare è stato a Spoleto, faceva *Amleto*. Mi colpì tantissimo, perché aveva una maniera molto personale di stare in scena, era diverso rispetto a tutto ciò che avevo visto precedentemente. Poi feci un film con Pappi Corsicato, *Libera*, un giorno torno a casa e trovo un messaggio di Cecchi, che aveva visto il film e mi diceva delle cose belle. Per me fu una sorpresa meravigliosa. Dopo avermi visto nel *Misanthropo* di Servillo mi chiamò per fare *Amleto* a Palermo. Quello è stato il primo spettacolo della *Trilogia shakespeariana*, una delle esperienze fondanti del mio lavoro d'attrice. Eravamo con Shakespeare, con un grande maestro e in un luogo vivo e ricettivo. E la compagnia era molto motivata, nessuno stava lì per caso.

Un compagnia anche molto giovane.

Molto giovane, con questi quaranta gradi, in uno spazio così particolare, con Tina Maselli che faceva le scene e i costumi. È stata una totale folgorazione. L'idea di incontrarsi tutti gli anni, per quattro mesi all'anno, intorno a Shakespeare e a Cecchi, innescava un processo che si estendeva oltre il periodo estivo; si continuava a lavorare dentro noi stessi sia nella proiezione passata, che in quella futura. Un'esperienza fondamentale, anche per quello che è Cecchi come essere umano; devo a lui la lettura di Proust, la possibilità di guardare le cose non convenzionalmente, e gli devo anche delle grandi risate. Mi ha fatto capire che un attore deve fare tesoro dei propri difetti, dei propri limiti o della propria particolarità. E gli devo anche il fatto di essere diventata regista dei miei monologhi.

Ecco, questa è un'altra cosa molto interessante: il fatto che molti degli attori e delle attrici che hanno lavorato con lui poi riescono a fare un percorso autonomo; questa è una cosa che ha sottolineato anche Graziosi quando ci siamo incontrati, dicendo che Cecchi dà degli strumenti tali per cui l'attore si sente legittimato a sperimentarsi in prima persona, anche nella regia. E tu hai curato delle regie.

Sì perché quando sceglie gli attori, non li sceglie solo in funzione della loro – uso un'espressione orrenda – professionalità, ma in funzione del fatto che devono essere dei collaboratori creativi. A Cecchi di un attore interessa anche l'aspetto immaginativo. E quindi con lui impari a essere autonoma e a dare corpo alla tua personale creatività.

E lo stimola, immagina.

Lo stimola moltissimo. Le sue regie non sono mai ferme. Cioè, io ho lavorato con Ronconi, lui fa delle regie che sono all'opposto, delle regie in cui non puoi muovere una cosa, quella è. Invece Cecchi ti chiede continuamente di reagire allo spazio, al pubblico diverso, al compagno di lavoro. Carlo ti chiede di cambiare tutte le sere la tua partitura, di metterla in relazione al "qui e ora", devi essere vigile, e questo crea uno stato di presenza assoluta, di ascolto. Questa condizione toglie l'attore da ogni rischio di alienazione.

Quindi stimola anche una crescita culturale dell'attore? L'attore non è uno strumento e basta?

Certo! A me di fare l'attrice per fare l'attrice, non me ne frega nulla. Per me il mio lavoro è uno strumento di amplificazione della conoscenza. Io non scindo mai la vita dal teatro, insomma il teatro è uno strumento ulteriore per guardare il mondo con occhi più larghi, e questo Cecchi lo favorisce in maniera totale. Poi io con Cecchi ho fatto cose bellissime, oltre i tre Shakespeare, ho fatto *Molly Bloom*, ho fatto *Le nozze di Cechov*, *Tartufo*, *Sik Sik*.

Su Molly Bloom ho letto delle recensioni molto belle, si è trattato di un lavoro a tu per tu con lui, faceva anche l'uomo che dormiva accanto a te.

Lui faceva mio marito nel letto, e mi faceva ridere, perché rimaneva muto tutto il tempo, e poi diceva: «Il più bel personaggio ce ho fatto nella mia vita, nel letto, a dormire». Sì, quello è stato un lavoro a tu per tu, era un monologo, è stato un grande atto d'amore nei miei confronti: regalarmi un personaggio così e avere l'opportunità di costruirlo con lui. Io sono ancora legatissima a Carlo, per qualunque scelta importante lo chiamo, lo consulto continuamente, è un innamorato che persiste nella mia vita.

È una bellissima definizione.

È un grande, e poi vivaddio che ci siano ancora persone così nella piattezza dei nostri tempi.

Spostandoci da ciò che ti dà a livello critico di visione del tuo lavoro e di crescita personale, in senso molto più pratico...

Innanzitutto ti impone l'ascolto. L'ascolto sembra una cosa che dovrebbe andare da sé a teatro, in realtà non è sempre così, a volte si ripetono le battute automaticamente. Invece occorre essere vigili, perché se l'interlocutore ti dà la battuta in un'altra maniera, tu non puoi rispondere come rispondevi ieri. Un personaggio non si può "dare per dato" perché si trasforma con il tempo. Poi Cecchi chiede di essere sempre molto fisici. La parola non è una cosa scindibile dal corpo. La voce è corpo e deve avere corpo, tutti i nervi devono essere implicati nell'emissione vocale, solo così l'attore assume un peso e un'energia, che è il grande segreto della sua recitazione. Poi è fondamentale l'approfondimento del personaggio; un personaggio non si crea solo con il testo ma con tutti gli altri elementi che, anche in forma ambigua, in forma strana, possono entrare e determinarne la costruzione: libri, quadri, musica o persone che ti hanno colpito, o mille altre cose.

Ad esempio quella di Palermo è stata una scuola: come procedevano le vostre giornate?

Lavoravamo moltissimo, passavamo anche dieci ore a teatro. Facevamo il training, esercizi col metronomo, o ci esercitavano sui versi di Dante. Ci faceva ascoltare molta musica; mi ricordo delle bellissime prove del *Sogno di una notte di mezza estate*, io facevo Titania. Lui divideva le prove: fino alle otto con tutti gli altri attori, mentre dalle otto in poi lavoravamo soltanto noi del bosco, quelli della notte. Ed erano prove meravigliose, c'erano un sacco di improvvisazioni, oppure sentivamo i dischi di Elsa Morante, che erano lisergici, e ci aiutavano a percepire una dimensione alterata, notturna. Poi ci faceva correre nello spazio dicendo i versi per amplifica-

re i fiati. E naturalmente le improvvisazioni. Mi ricordo una volta che, mentre provavo Titania, arrivai vestita con un vestito cinese, mio personale. Lui mi guardò e disse: «Ma allora facciamolo come se facessimo *Sik Sik*, come se noi due fossimo i capocomici, e citiamo il teatro napoletano». E poi così è stato nella prima versione del *Sogno*. Qualunque suggestione era presa e veniva trasformata in teatro.

Dunque un'apertura totale a qualsiasi tipo di stimolo. Si diceva anche con Roberto (De Francesco) prima, il suo costante lavoro sulla tecnica, un attore che lavora con lui, anche in un solo spettacolo, è come se facesse un laboratorio su quello spettacolo, non un allestimento finalizzato al debutto. Mi pare di capire che si tratti di una prova continua.

Assolutamente! Col gruppo che aveva scelto c'era un lavoro costante di laboratorio, oltre che di messinscena dello spettacolo. Continuavamo a provare anche quando avevamo già debuttato.

Una domanda su Sik Sik: Cecchi viene considerato, e lo è, un erede di Eduardo, un erede che reinventa la tradizione eduardiana, e quindi cosa puoi dirmi del modo in cui ha messo in scena Sik Sik?

È molto interessante osservare come abbia scelto il napoletano in quanto lingua teatrale, come abbia assunto una patria che è la patria del teatro. Essendo io napoletana, e avendo frequentato quel teatro in una forma non canonica, mi piace osservare come Cecchi recupera la tradizione, reinventandola, come la ritraduce mettendo all'interno di quel teatro un'ambiguità e una contemporaneità che...

Assolutamente! Ed è ancora più interessante in questo caso rispetto a quando inserisce il napoletano su un testo in un'altra lingua, un Beckett o un Pinter, perché nel caso di Eduardo invece ritraduce il napoletano in un altro, in un suo, napoletano.

Ritraduce il napoletano non soltanto nello specifico della lingua, ma ritraduce il mondo napoletano, e ci mette dentro Beckett, Pinter, accentuandone gli aspetti di cattiveria, di sopraffazione, gli aspetti più contemporanei di quella cultura. Questo è interessante.

Mi hai fatto venire in mente un'osservazione legata alle Operette morali, si è parlato, durante l'incontro di questo pomeriggio, del nesso tra la luna e la terra leopardiane e Hamm e Clov di Finale di partita di Beckett: La terra sulla sedia a rotelle allora può essere una citazione di quel Finale di partita di Cecchi per il quale Martone ha curato la regia televisiva?

Sicuramente. Beh per noi che siamo di un'altra generazione, Cecchi è stato un faro.

Un ultimo commento sull'estrema libertà che c'è nella compagnia di Cecchi: andate e ritorni.

Sì, ci sono continue andate e continui ritorni. Fa parte del suo sistema di svezamento, ed è sempre bello rincontrarlo.

1.8 Un assoluto maestro di tecnica. Conversazione con Roberto De Francesco

Teatro della Pergola, Firenze, 27 febbraio 2014

di Chiara Schepis

Cominciamo con La Trilogia Shakespeariana a Palermo, esperienza che si colloca nell'ottica del magistero di Carlo Cecchi; una scuola senza scuola, come la si vuole definire, ma una scuola è in fondo stata. Esperienza continuativa: solo il lavoro sulla Trilogia è durato tre anni.

Tieni presene che per *La Trilogia* io ho partecipato ai primi due anni, poi sono andato via – e qui sta anche la bellezza di lavorare con Carlo, gli attori escono ed entrano nella compagnia con grande facilità e senza alcun tipo di problema – poi ho lavorato con lui su *Sik Sik - L'artefice magico*. Infine abbiamo fatto una ripresa del *Tartufo*. Queste sono le mie esperienze con Carlo, sono certo molto più circoscritte rispetto a quelle di Iaia, che ci ha fatto molti più spettacoli e ci ha condiviso molto più percorso, io sono andato a intervalli con lui, però si è trattato di un rapporto che non si è mai perso, che si è ripreso anche dopo momenti di lunga interruzione. Non è stato un rapporto costante, ecco. Non sono cresciuto teatralmente con lui, l'ho incontrato a un certo punto della mia vita.

In che punto del tuo percorso l'hai incontrato? E da che tipo di formazione teatrale vieni?

Io sono nato teatralmente con la Compagnia dei Teatri Uniti, specificatamente con Mario Martone e con Toni Servillo, in particolare, con cui poi ho fatto il personaggio più importante della mia vita, per adesso, che è Alceste nel *Misanthropo* di Molière, con Iaia, con Toni stesso, con Andrea Renzi eccetera; Carlo venne a vederci. Avevo anche fatto una piccola parte nel film *Morte di un matematico napoletano*, avevamo un paio di scene insieme. Dopo il *Misanthropo*, spettacolo che lui amò moltissimo, mi chiamò per questa *Trilogia* nella quale lavoravano, tra l'altro, un grosso numero d'attori più o meno tutti della stessa età e di matrice e area teatrale simile.

Quindi il primo incontro con Carlo è stato quello della Trilogia, anzi vi siete conosciuti prima quando venne a vedere il Misanthropo...

Sì, anche se però devo dire che le esperienze più importanti, più significative, sono state quelle successive: sia *Sik Sik* in cui io in realtà gli facevo da spalla, perché sai è un testo a tre personaggi. E poi *Tartufo* in cui facevo Cleante, che è un personaggio, non immediatamente centrale, ma molto importante nell'economia della commedia. Carlo diciamo che è stato un maestro per me.

La mia domanda specifica, che poi è il cuore della mia ricerca, è sapere cosa dà a un attore che lavora con lui?

Cosa dà? Diciamo che crea molti problemi. Rende la vita scomoda, che poi era un principio che lui aveva ereditato da Eduardo: «Ad un attore, per farlo rendere bene, devi rendergli la vita scomoda». Cosa che secondo me non è una verità assoluta, ma è una pratica che lui comunque adotta. Le grandi cose che io ho imparato da Carlo, e per le quali gli sono grato, sono state: intanto vederlo. Vederlo in scena, prima che stare insieme in scena. Per la prima volta ho visto un attore che, come lui teorizza e mette in pratica, è ogni sera diverso; c'è sempre il principio dell'*hic et nunc*, che è il principio fondante del suo teatro. Cioè ogni sera, ogni suo spettacolo è diverso da quello della sera prima. E in realtà la grande e bella lezione che lui mi ha trasmesso è quella di non andare contro, quanto di stravolgere, ma neppure stravolgere, come dire, di non sentire la regia. Anche perché lui è un attore-regista ma piuttosto a suo modo. Lo spazio del teatro di Carlo, e l'agire dei suoi attori, non è mai un agire convenzionale, non è mai fissato nulla. Allora la grande lezione è quella di avere il possesso dello spazio; una volta che un attore ha preso consapevolezza del suo ruolo, non del suo personaggio, all'interno della *pièce*, del dramma che si mette in scena, ogni sera è necessario, sarebbe auspicabile che sia una sera diversa. Quindi prendere il possesso dello spazio nel senso che non necessariamente, come accade con altri registi, quella sera io devo stare qua, poi spostarmi là, in maniera molto convenzionale, ma al contrario essere libero; ogni sera può succedere qualche cosa, e il qualche cosa non è solo dal punto di vista della dimensione espressivo-interpretativa, quanto proprio il possesso dello spazio. Il teatro è tuo, lo spazio scenico è tuo, percorrilo come vuoi, ovviamente all'interno di un codice attraverso cui devi portare avanti la *pièce*.

Lui parla spesso di gioco, di regole del gioco...

Certo il gioco è libero ma deve rispettare delle regole, deve essere il *play*, per l'appunto. Quindi la libertà del possesso dello spazio, stanti alcune regole. Questa è una cosa che adesso, dopo qualche anno mi ritrovo; è un insegnamento che metto ancora in pratica, sapere che lo spazio è mio e, sia pur rispettando alcune regole, posso farne quello che voglio in qualche modo.

È anche un modo per entrare in scena senza il timore del pubblico ma con la voglia di entrare nel gioco.

Sì certo, ma poi sai, quello attiene ai caratteri. Il timore del pubblico ce l'ha lui per primo, prima di tutti forse, quindi sono leggende, ce l'aveva pure Eduardo la paura di entrare in scena. Il palcoscenico, come dice Carmelo Bene, è una gogna. Poi se dovessi dirti qualche altra cosa... il possesso dello spazio scenico. Poi Carlo Cecchi è un maestro, e questa è una cosa che non viene mai messa in rilievo, è un grande maestro di tecnica. Nel senso che con Carlo io ho imparato a portare la battuta, soprattutto il lavoro sul verso, che per Molière è stato fondamentale, portare sempre la battuta in avanti, fare arrivare sempre il senso senza mai fermarsi e poi le accentazioni. Una cosa che in genere di Carlo Cecchi non si dice mai è quanto sia rimasto un grande maestro di tecnica, perché ha un sapere trasmesso che ormai le generazioni dei registi, anche i cinquantenni, i sessantenni o quelli dell'età mia, non hanno più. È uno che ancora ti dice, giustamente, di non correre, oppure di fare attenzione alle finali. Tutte cose che si potrebbero riportare a quello che era un vec-

chio modo di insegnare il teatro, ma che sono però delle cose, che siccome si sono perse, rendono molto più povera l'espressività di un attore. Come quando un violinista non sa ancora bene come poggiare l'archetto, e anche se ha un grande talento espressivo, la mancanza di tecnica lo penalizza per forza.

Che è poi l'importanza dell'esperienza che si fa in compagnia quando si ha la possibilità di lavorare per lungo tempo ed in continuità con il lavoro di scena concreto. E tu prima dicevi che hai acquisito molto da lui guardandolo in scena.

Certo, certo. Diciamo che la grande lezione è stato vederlo in scena, più che poi praticare la scena insieme a lui. Quello è venuto dopo e di certo ha portato delle consapevolezze molto forti, e in pratica, il che non è poco. Però devo dire che un grande attore ti fa capire qualcosa quando è in scena. E poi un'altra cosa, è vero che si recita per il pubblico ma è anche vero che poi c'è la consapevolezza che si recita anche per gli altri attori. Si sta lì, e per quanto ci sia questa quarta parete a cui devi fare sempre riferimento – il famoso concetto della triangolazione, per cui devi puntare sempre lì – però bisognerebbe tener sempre presente il fatto che si sta giocando tra di noi, perché se si gioca tra di noi, se si comunica tra di noi, questo gioco poi arriva inevitabilmente dall'altra parte.

Ed è chiara l'importanza della relazione tra gli attori nel suo teatro.

L'altro grande insegnamento di Carlo Cecchi, che è una cosa che non è che ha inventato lui, ma che per me è stata importante, è la necessità di ascoltarsi. Ascoltarsi: molto spesso vedi degli attori, che parlano, dicono la battuta, e intanto aspettano il finale della battuta precedente, ma non si tratta di un ascolto emotivo, di un ascolto concettuale della battuta dell'altro. Questo è un concetto importantissimo.

L'esserci...

Sì è l'esserci, essere lì presente, il famoso *hic et nunc* che ti dicevo, siamo lì, sto parlando con te, io ascolto te, tu ascolti me e sicuramente da un reciproco ascolto e da una reciproca risposta uscirà fuori un momento di verità teatrale.

E da questo parte poi tutto il discorso sulla verità, sulla non ripetizione, sul "com'è" o il "come se".

Esattamente, anche perché al contrario diventerebbe una cosa morta, che inevitabilmente, essendo morta, perché non ha vivezza dell'immediato, risulterà morta anche verso il pubblico. E poi si dice che gli spettacoli sono noiosi e il pubblico non capisce, no! Se non esiste questa alchimia, questa dialettica, in cui gli attori si ascoltano e creano una cosa che mandano di là, il pubblico l'ascolta e te la rimanda, è ovvio che non si crea il teatro.

Prima hai parlato della tecnica, come aspetto poco sottolineato.

Mi sembra l'aspetto curiosamente più trascurato di Carlo Cecchi, che è un grande maestro di tecnica, un assoluto maestro di tecnica.

Parlando con Daniela Piperno, che di certo conosci, è venuta fuori la questione del ritmo, del fatto che a livello di esercizi, di prove, lui punti molto sulla questione del ritmo.

Sì, certo. Mantenere una scansione, un'intonazione, sia temporale che proprio fonica. Infatti esercizi che fa fare molto spesso sono esercizi col metronomo: cronometrare le scene col metronomo, per rimanere dentro a un tempo preciso. Poi è chiaro, si tratta di esercizi propedeutici a quello che diventerà il lavoro sulla scena nell'atto teatrale.

E ancora l'uso dei dialetti di origine degli attori.

Anche, certo. Sappiamo che l'italiano è una lingua, soprattutto teatrale, ancora in via di formazione, al contrario del dialetto. Prova ne è che ancora adesso tra i teatri più vivi, tra le grandi civiltà teatrali del mondo, ci sono quella veneziana e quella napoletana, perché vivono di una lingua.

Ecco Napoli: Eduardo, Sik Sik, ma anche per Molière, per Shakespeare, qual è il rapporto di Cecchi con i testi? Che approccio ha col mondo di questi autori? Ad esempio soffermiamoci su Sik Sik, dato che Cecchi viene considerato un erede di Eduardo, come avete lavorato su questo testo?

Sik Sik è il testo che Cecchi ama di più tra quelli di Eduardo, perché lo ritiene il testo sinteticamente fondamentale del teatro di Eduardo, è una sua visione ovviamente. Come abbiamo lavorato? Non so: sia per Eduardo, ma anche per gli altri testi che ho fatto con lui, Carlo è un autore, regista, attore e autore anche, che quindi arriva con un'idea preconcepita, ma la cosa bella è che nella pratica scenica, espressiva, dei rapporti, dove le cose cambiano giorno per giorno, non è uno che si sofferma, che ha una visione iniziale e quella deve essere; il suo è un percorso sempre molto *in progress*. Per cui la visione e il punto di vista che può avere all'inizio su un testo, durante le prove spesso può cambiare, e questo fa ancora parte di quella sua convinzione che il teatro è sempre in movimento, addirittura anche nella lettura di un testo.

Infatti lui è stato quello che, anche per il periodo in cui ha lavorato – anni sessanta, settanta –, un periodo in cui andava di moda un teatro molto diverso, Terzo Teatro, Teatro immagine ecc., ha portato avanti un teatro che si è sempre legato alla tradizione, che considerava il testo qualcosa di molto importante. Ma nello stesso tempo Cecchi ha avuto con il testo un rapporto molto libero, quasi rivoluzionario.

Cecchi, per come lo vedo io, rispetta i testi anche con il desiderio di distruggerli. Ecco questa mi piace! Alle volte sente la voglia di distruggerli, anche per come è lui come persona, gode qualche volta, non tutte le sere, ma ogni tanto, a rivoltare e distruggere un testo. Però non vuol dire vanificarlo o non rispettarlo, ma rivoltarlo; attraverso l'espressione teatrale, prendere a calci il testo, anche i grandi testi.

Infatti è un attore molto libero in scena. Una replica non è uguale alla successiva. Tu in Sik Sik gli hai fatto da spalla, immagino possa essere difficile, per un attore in scena con lui, rispondere a questa libertà?

Certamente è difficile, o meglio all'inizio può essere spaesante, dopodiché diventa un gioco talmente bello che non puoi farne a meno, per cui diventa la vera sfi-

da serale. Poi, ripeto, non c'è mai, nel teatro di Cecchi, nulla di arbitrario. Anche il senso della distruzione, che lui immette alle volte nel suo teatro, è sempre dentro una logica di pensiero assolutamente intelligente.

1.9 Il mio vento. Conversazione con Valerio Binasco

Pisa, Teatro Verdi, 5 aprile 2014

di Chiara Schepis

Cominciamo a parlare della tua formazione: ti diplomasti alla scuola di teatro di Genova nel 1988 e...

E comincio quasi subito a lavorare con Carlo! Adesso le date non le ricordo ma ricordo che avevo finito a giugno la scuola di Genova, l'estate successiva conobbi Cecchi. Stava facendo dei provini per *Amleto*, il primo *Amleto*, quello di Spoleto. Carlo era stato anche qualche anno prima alla scuola di Genova a tenere delle lezioni, forse era lì per fare degli allestimenti, dei Molière mi pare. Mentre era lì aveva fatto alcune lezioni a scuola, dando un contributo piuttosto importante agli insegnamenti. Mi ricordo che quando sono arrivato io, lui non c'era già più da un po', però ancora si parlava di quegli esercizi e qualcuno si rifaceva ad essi, li copiava, il suo passaggio era stato significativo. Io a quell'epoca ero molto ignorante di teatro, lo sono un po' anche adesso, all'epoca molto di più. Di Carlo non avevo visto niente, ma stando a scuola avevo assorbito la mitologia del suo insegnamento, la mitologia di questo personaggio. Un fatto curioso era che molti mi dicevano che io potevo essere adatto a lavorare con lui e che avrei dovuto conoscerlo. Cioè qualcuno che l'aveva conosciuto aveva trovato in me delle caratteristiche che potevano andar bene per Carlo, e ovviamente il destino gli ha dato completamente ragione. Qualcuno mi disse un giorno che la possibilità per conoscerlo era andare a vederlo in giro, parlarci, ma io rimandavo; non ne avevo voglia, ero pigro, ritardavo questo incontro. Era curioso questo mio modo di fare: una volta metteva in scena il *Misanthropo* a Savona, io ero emozionatissimo all'idea di incontrare finalmente la mitologia vivente di questa persona di cui sentivo parlare. Sentivo, dai racconti che si facevano, che effettivamente poteva avere qualcosa di molto importante per me. Tant'è vero che quando mi sono venuti a prendere per andare a Savona, declinai; volevo ritardare ancora questo incontro fatale. Incontro fatale che avvenne in estate, in occasione dei provini per *Amleto*. Andai a fare il provino e incontrai, finalmente, non solo Carlo, ma anche la sua compagnia: erano gli ultimi battiti del cuore del Granteatro, il suo vero teatro, c'erano un po' di superstiti delle avventure precedenti. Insomma li vidi lì per la prima volta e l'incontro fu molto forte. Andai al Niccolini di Firenze, lui aveva un camerino tutto per sé, che era un po' la sua casa, abitava lì dentro tutto il giorno, era un camerino pieno di libri, oggetti, cazzate varie che lui aveva accumulato, vestiti, scarpe, cose; secondo me sono ancora lì. Dal palcoscenico bisognava salire una sca-

letta di ferro e ci si infilava in questa nicchia ricavata che era il suo camerino, ed era proprio l'antro di Prospero. Entrare lì dentro era sempre una forte emozione. Al mio arrivo lui era lì, mi stava aspettando, poi mi portò in una stanza al piano di sotto in cui c'era tutta la compagnia schierata. Ricordo che questo incontro mi suscitò una sensazione strana, venendo io da esperienze di Teatro Stabile.

Una curiosità ulteriore riguarda infatti il cortocircuito tra la tua formazione accademica e il lavoro con Cecchi.

La mia era stata una formazione accademica, normale, borghese, tranquilla, niente di che insomma, incontrare Cecchi ebbe un impatto molto forte. Soprattutto il primo impatto "visivo", fu quello poi a non essere più smentito: all'improvviso io sentii un'energia vagamente criminale emergere da tutta la compagnia riunita. C'era una certa fierezza da parte loro di essere dentro questo *clan*, in questa stanza piena di fumo, con questo atteggiamento di bivacco, mantenendo al tempo stesso uno sguardo minaccioso. Io capii dopo, col tempo, che Carlo è molto contagioso in questo, che dopo un po' si diventa tutti un po' malandrini, con quel fascino da malandrino, e lì loro erano molto contagiati. Io ricordo che entrando lì dentro si dissolse in un attimo tutta la verità recente, l'idea che avevo del teatro stabile, borghese, perché ero entrato in un altro mondo. C'era un cane che dormiva in braccio a un'attrice, appena arrivai si mise ad abbaiare [abbaià]: le prove poi erano incomprensibili, si capiva bene che certe cose a Carlo non interessavano. Io ero giovanissimo, avevo ventiquattro anni, quindi non capivo bene cosa dovessi fare, ma alla prima lettura capii subito che a Carlo non importava nulla che io dicessi bene o male le battute, la bravura, per come l'avevo imparata fino a quel momento non aveva più valore, avevano valore altre cose che io in quel momento ignoravo. Capivo che lui stava guardando altre cose, che stava volendo altre cose, e lì un giovane attore fa delle scelte immediate: gli propongo la mia bravura oppure mi lascio andare a quello che sento in questo momento? Io feci questo, lasciai completamente perdere tutto e mi buttai in quello che sentivo che doveva nascere. Il cane, mi ricordo, questo cagnolino che prima mi abbaia addosso, in quel momento, venne verso di me, mi saltò in braccio e si accoccolò. Allora Carlo disse: «Beh lui ti ha preso! Quindi ti prendo anch'io! I cani se ne accorgono quando gli attori recitano e se gli danno fastidio abbaiano, vuol dire che lui ti ha preso». Era una cagnetta, in realtà, di un'attrice del gruppo, Patrizia Zappa Mulas. Quindi entrai in un ambiente molto particolare, sembrava il covo di Mackie Messer, entrai nel covo di Mackie Messer; fu un grande orgoglio quello di essere entrato in questo *ensemble*. Inizialmente ero un po' spaventato, in realtà poi le persone erano molto dolci, affabili, con una gran voglia di comunicarmi le loro esperienze precedenti.

Quindi in primis la compagnia come scuola.

La compagnia diventa una scuola, ti raccontano un sacco di cose che ti educano a capire, a vedere cosa è bianco e cosa è nero, dov'è il bello e dove il brutto, perché poi le cose si mischiano. Cominciò appunto il mio primo periodo con Carlo che è quello "dell'ultimo grande atto", quello di *Amleto* a Spoleto e la sua *tournee* disastrosa. Quell'*Amleto* così terribile ebbe l'anno dopo una *tournee* in cui ci fu un "fuggi fuggi" generale, molti attori lasciarono, non lo fecero più. Andò molto male già a Spoleto: si trattava di uno spettacolo ricchissimo di tante provocazioni, pieno

di idee, pieno di lavoro, c'era un lavoro sul coro incredibile, però non riuscì, come dire, a quagliare.

Ricordo infatti che fu ripreso in inverno al Niccolini con un particolare assetto scenico, parlavamo prima di teatro all'italiana.

Fu svuotata la platea, fu messo un praticabile sul palcoscenico, il pubblico stava solo sui palchetti, insomma un'esperienza molto affascinante che a quell'epoca si poteva ancora fare, essendoci soldi da buttare via. Oggi nessuno butterebbe via una platea di paganti, con una compagnia così numerosa, ovviamente. *Amleto* fu molto molto vivace come esperienza, andò malissimo, però lui se ne fece carico lo stesso. Le aspettative erano enormi, sarebbe dovuta essere una grande *tournee*, nei grandi teatri, con *Amleto* che si sarebbe rivelato attraverso le parole di Garboli e attraverso un attore come lui, così connesso con una elevazione spirituale molto profonda con la sua idea di *Amleto*. Io credo che lui dentro di sé avesse un amore particolare per *Amleto*, nonostante fosse stato fino a qualche giorno prima un attore comico, però “*Amleto c'est moi*”, cioè credo che per lui fosse un pensiero molto forte.

A Shakespeare in generale ci arriva abbastanza tardi.

Io so che aveva tentato prima una *Tempesta*, con esiti abbastanza “tempestosi”, poi annunciò un paio di volte *Amleto*, per quello che mi hanno raccontato, rifiutandosi sempre all'ultimo momento di farlo. Poi l'occasione di Spoleto diventerà la spinta definitiva verso il teatro di Shakespeare.

In una delle riprese di questo Amleto mi pare di aver letto che c'era anche Rino Sudano, per cui una compagnia eterogenea con attori provenienti dalle più disparate esperienze.

Come no! Fu un sostituto di Paolo Graziosi, che era nella prima versione estiva, mentre Rino fu chiamato per quella invernale. Era una discreta università per me, ognuno mi raccontava la propria esperienza e insieme mi introducevano al teatro con una competenza davvero importante. Rino Sudano aveva poi una vocazione didattica molto forte; ricordo che a me e ad alcuni altri attori giovani – qualcuno è qui con me nella *Tempesta* – ci raccoglieva al ristorante e ci catechizzava. Mi ricordo una volta, a proposito di queste catechesi: eravamo seduti al bar, Rino Sudano e Anna Nogara ci catechizzavano su qualcosa di politico, ci spiegavo non so cosa sul marxismo.

Immagino, poi si tratta di personaggi provenienti dal '68.

Sì, tutta quella storia, io stando con loro venni investito in maniera meravigliosa, e ancora adesso ci sono sotto, dagli anni Settanta. Avevo già una mia vocazione verso quel periodo: credo che chi voglia fare l'attore, l'artista, debba vivere come se una parte della propria anima fosse ancora negli anni Settanta, con quella spinta all'azione. Agire, divertirsi, provocare, giocare, sentirsi liberi, andare contro i propri limiti, andare contro i propri complessi, cioè tutto un insieme di valori che fino agli anni Settanta hanno avuto una fioritura straordinaria, i colori, la fantasia. Carlo era una di queste bandiere e pur incontrandolo alla fine degli anni Ottanta, capivo che stava ancora dentro quell'onda lì. Quindi riprendendo il discorso delle catechesi di

Rino Sudano... Carlo era sempre contro queste cose qui; quando vedeva due che parlavano diceva: «Pfff cazzate!» e se ne andava, oppure voleva ascoltare e poi interveniva per correggere, comunque sia [ride], il tiro. Quindi eravamo lì, seduti al bar, e questi due attori ci avevano convinti di qualcosa inerente il crollo dell'Unione Sovietica, mi pare, ed eravamo tutti ben convinti di questo, stavamo dandogli ragione; arriva lui, si informa, si fa raccontare e dice: «No! Non avete capito un cazzo!» e cambia le carte in tavola e io: «Hai ragione Carlo, hai proprio ragione tu, è proprio così», ma davvero, ero proprio passato dall'altra parte del ragionamento. Anna Nogara allora: «Beh ma sei proprio una bandieruola!» e lui: «No, è che esiste il vento». Quindi la banderuola aveva cambiato indirizzo perché lui era il vento, era il mio vento. E da quel momento lui divenne il mio vento, per molto tempo, per molti anni, io sono stato una bandieruola e lui il vento. E io ne ero fiero, era molto bello sentirsi bandieruola; poi in altri momenti, crescendo, mi son detto: «Forse adesso è il caso di diventare una vela», non soltanto mosso dal vento ma spinto verso qualche cosa, e col tempo questo poi è successo.

In questi primi anni in compagnia con Carlo, con questo vento, c'è stato un percorso tuo di formazione che non è andato solo nella direzione dell'attore ma, quasi subito, anche verso la regia.

Lui ha sbloccato un po' di cose. Innanzitutto: quale fu la sorpresa più forte? Era che le prove, per esempio, non consistevano nelle prove dello spettacolo ma si andava avanti per esercizi. Qualcuno, stupidamente, potrà dire che dato l'esito di quello spettacolo lì questa modalità non fosse poi vincente. In realtà a lui non importava niente, neanche a me importava niente, può succedere che uno imbrocchi o meno uno spettacolo, ma il modo di provarlo procedette per esercizi. Quando c'era un problema lui, oltre a sgridarci tantissimo e a mandare al manicomio tutti quanti, cercava una soluzione inventandosi qualcosa. Ho visto gli attori veramente in un clima laboratoriale, c'era chi camminava con qualcosa in testa, per concentrarsi su qualcosa di fisico, c'era chi correva tantissimo, c'era chi era bendato o con dei sacchetti in testa; lui faceva moltissimo anche il gioco dei *tableaux vivants*. Ho percepito che c'era molto quello che poi capii essere il pessimismo della ragione bilanciato con l'ottimismo della volontà. Credo che lui non avesse una fiducia preconcepita negli esercizi, ma aveva una tale voglia di vedere una modifica in un attore che magari passava otto ore a fare esercizi scenici importanti, che aveva tratto dal Living Theatre - così diceva - o altri che aveva inventato lui.

Cecchi parla spesso della sua fascinazione per il Living e però, come dicevi tu a proposito della questione pessimismo-ottimismo, è come se quelle cose le ha viste, le conosce ma le piega e le sfrutta.

Lui dice che gli esercizi di recitazione non sono una soluzione, sono un rimedio temporaneo per vedere se qualcuno trova una soluzione, cioè non bastano a se stessi. Cecchi non ha l'ideologia delle prove strane, lui proverebbe normalmente, là dove poi c'è un attore che deve fare un'esperienza di cui non dispone o la tecnica o l'immaginazione, un esercizio, unito ovviamente ai suoi trattamenti piuttosto caustici e violenti, produce, a volte, o la conquista di una nuova tecnica, o la conquista di immagini e pensieri che in quel momento non entravano nella testa di quell'attore.

Non succede con tutti, per questo dico che lui è anche ottimista nella pratica, anche se dice di no, perché l'ho visto tentare con un'insistenza, una violenza e una cocciutaggine, con una tenacia impressionante, la stessa conquista con attori dai quali non ci cavavi niente, erano solo imbarazzati e imbarazzanti; e invece lui ha continuato e spesso gli ha fatto del male, quando la cosa più semplice era tenerli così com'erano o mandarli via, non violentarli così. Lui ha proprio un atteggiamento di ottimismo per quel che riguarda la pratica dello scuotimento delle persone, e qualche volta è andata bene, nel mio caso gli è andata bene. Mi ha bastonato in ogni parte possibile del mio corpo e dopo un po' è sbocciato qualcosa dentro di me. Ma lo sapevo che sarebbe successo; dentro di me, per anni, mentre sopportavo quell'alternarsi sempre molto tempestoso tra il suo affetto e la sua severità, mentre tutti mi dicevano «ma chi te lo fa fare? Sei un masochista!», io sapevo che in fondo a quel tunnel c'era la luce. Non mi sono mai girato, sono andato sempre verso quella luce. Fosse stato buio non avrei mai accettato quello sballottio. Sentii una luce d'amore che io avevo verso di lui e lui verso di me, che c'era un metodo molto preciso di lavorare su di me, sentii che stava lavorando con molta cognizione di causa, non andava a caso, stava lavorando veramente su qualcosa che aveva visto in me. Questo mi aiutava a vedere qualcosa, era un atto d'amore che sentivo e infatti ho interrotto i rapporti con lui quando sono "uscito", quando sono arrivato ad una luce che non era più la sua, era la mia. A quel punto non mi era più possibile continuare, non lo ascoltavo più volentieri, non era più il mio mondo. Perché lui per molti anni fu tutto il mio mondo: se leggevo un libro, era la voce di Carlo che me lo leggeva e mi diceva cosa dovevo vederci dentro. Se ascoltavo una musica, cercavo di ascoltarla con l'ascolto di Carlo. Cercavo di impostare i miei pensieri, i miei studi, i miei libri e qualche volta, quando ero abbastanza coraggioso, anche i miei comportamenti su quello che Carlo avrebbe probabilmente approvato. Sbagliando sempre ovviamente! Perché la regola con lui è: «mai aspettarlo là dove pensi che passerà, perché lì non passerà». Molta gente mi ha chiesto nel tempo: «Tu che lo conosci, cosa devo fare? Cosa devo dirgli?», e io: «Guarda, proprio perché lo conosco, non lo so!». Non c'è un modo per prevederlo, è molto imprevedibile, anche se ripete spesso i suoi numeri principali. Questo fu l'inizio, ma tu mi stavi chiedendo della regia.

Sì, come nasce la tua volontà di dedicarti anche alla regia.

Questo è successo naturalmente, lui ha evidentemente stanato qualcosa che era lì latente in me, non è un caso se da quel gruppetto dell'*Amleto* sono venuti fuori, dopo un po', Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Arturo Cirillo, io, Gianfelice Imparato e sicuramente dimentico qualcuno. Sono tutte persone che hanno operato nella regia. La regia, per come l'avevo conosciuta prima, mi sembrava un mestiere molto vicino, non so, all'architettura, al "professorume" universitario, alla ragioneria più spicciola, non vedevo nel regista alcuna creatività, anzi mi sembrava che facesse sempre qualcosa che non si capiva. In realtà poi ho visto che l'approccio alla regia, per come me l'ha mostrato Carlo, mi era molto più congeniale. Infatti finito quello strano *Amleto*, con quella sua *tournee* stranissima, divertentissima, impagabile nella sua follia... apro un'altra parentesi su questo *Amleto* incredibile, passato per tutta l'Italia e dove non c'era alcuna indicazione da parte sua, se non di recitazione, non avevamo neppure scenografia, andavamo nei teatri e lui diceva: «Questo è lo spazio, fate voi, fate

come volete!». A volte c'erano delle intuizioni, a volte era un pasticcio non credibile, però divertentissimo.

Una vera e propria palestra.

Porca puttana! Fantastica! Ma dicevo, finita quell'esperienza io mi son detto che per sei mesi non dovevo più lavorare, dovevo ragionare sul già fatto e ho chiesto alla scuola di Genova, pur essendo io venticinquenne, se mi permetteva di tenere un corso, perché io dovevo trasmettere quello che mi sembrava di avere imparato. Loro furono lungimiranti, capirono e mi diedero l'opportunità di insegnare e lavorare con gli allievi. A me venne naturalissimo, in quel momento preciso, diventare anche regista. Cioè un regista come Carlo, che si occupa non di stupidaggini sceniche, ma che lavora con un testo, degli attori e il pubblico, cioè usa il testo e gli attori come qualche cosa per far accadere il testo al pubblico, tutto lì, il resto rimane molto sullo sfondo: scenografie, letture critiche, effetti speciali. Certe stupidaggini vengono allontanate dalla sua ottica registica. Anche nel mio caso fu così e cominciò questo percorso: dapprima nell'insegnamento della recitazione, che confluisce naturalmente nella messinscena di qualcosa, e poi nella pratica registica vera e propria, che dopo essere rimasta lì congelata per qualche anno, sbocciò e diventò prevalente in me.

Allora procediamo cronologicamente Nunzio, di cui appunto sei stato assistente di regia e poi Finale di partita.

Le prove di *Nunzio* le abbiano fatte a Campagnano Romano, a casa di Carlo, niente di particolare prove abbastanza violente, trattava malissimo Spiro, gli ha fatto riscrivere il testo non so quante volte, ma questo fu importantissimo per la forza drammaturgica del testo. *Finale di partita*, qualche anno dopo. Dunque *Finale di partita* nasce così: chiamata di Carlo «Voglio fare Beckett, *Finale di partita* e ho pensato a te per fare Clov, leggi! E poi leggi anche il saggio di Adorno». Io li prendo tutti e due e non capisco niente, proprio niente del saggio di Adorno; allora mi concentro sul testo che mi diverte molto, però sono quasi convinto che non ci riuscirò. Le persone che conoscevano Carlo cominciarono a dirmi che, come al solito, mi avrebbe fatto fare tutte le prove per poi prendere, all'ultimo, qualcun altro; erano molto pessimisti e io invece parti molto contento. Andai a casa sua a Campagnano, in estate, e rimasi lì almeno un mesetto. Si leggeva insieme il testo e si cercava di fare una traduzione compatibile ad entrambi e io cominciavo a entrare sempre di più in questo progetto, senza capire nulla ovviamente. In più era passato già un po' di tempo dall'*Amleto*, io avevo lavorato anche con altri registi, e avevo molta paura; mi ero trovato tanto bene all'epoca e avevo paura di non capirlo più. Lui era molto guardingo, mi faceva lavorare moltissimo, tanto studio, tanto parlare. Un pomeriggio bussarono alla porta Spiro e Francesco, con un foglietto in mano, tutto stropicciato «Vogliamo parlare con Cecchi»; Cecchi li accolse con una diffidenza immensa, ma dopo cinque minuti li adorava, si adoravano. Dal giorno dopo cominciarono le prove di *Nunzio*, a Campagnano, a casa di Cecchi. Eravamo quindi in quattro e io diventai assistente di Cecchi, mollammo il lavoro su *Finale di partita*, e incominciammo quello su *Nunzio*. A Carlo parti subito una certa violenza nelle prove, una certa rabbia e vedendo come trattava Sipro Scimone – malissimo – dissi tra me «Ahi ahi con *Finale di partita* ne vedremo delle belle!», e così fu, naturalmente. Il lavoro poi an-

dava avanti, molto bello, molto divertente. Dopo un po' Cecchi dovette assentarsi per una settimana per andare a fare un film con Bertolucci e io portai avanti le prove. Al suo ritorno mi disse: «Beh vediamo che cosa hai fatto? Bene! Ma sei un regista!», diciamo che quello fu un po' un battesimo. Infatti i due spettacoli successivi di Spiro e Francesco li diressi io, *Il cortile* e *Bar*. Una bella esperienza davvero. Poi arrivò *Finale di partita*. Io per quasi tutto il tempo delle prove non capivo niente, non capivo assolutamente cosa stavamo facendo. Devo dirti che fu fatto in meno di venti giorni, diciassette giorni, il diciottesimo debuttammo a Longiano. Lui mi convocava ogni tanto per fare delle prove, solo io e lui da qualche parte; queste prove consistevano nel farmi dire le battute del testo mentre camminavo su e giù seguendo un percorso rettangolare, con un metronomo, tic tac, al quale dovevo assoggettare sia il mio parlare, sia i miei passi. Iniziò il lungo periodo del metronomo, da quel momento in poi il metronomo non lo lasciò più per tutto il tempo delle prove. Ed era una vera prova torturante ma anche illuminante, alle volte. E quindi le prove consistevano in questo: dire le battute, camminare su e giù, cambiare direzione.

Rimane questa linearità nei movimenti di Clov.

Come no! Certo! È rimasta moltissimo. E poi arrivammo a Longiano e cominciammo a provare; le prove andarono malissimo, ma venni salvato in *corner*, pochi giorni prima del debutto, da Titina Maselli che mi disse: «Ti dispiace se ti rapo a zero e poi ti metto del trucco rosso in faccia? Lo metteresti questo giacchino?». In due o tre ore modificò completamente l'immagine che avevo, la faccia che avevo, il corpo che avevo e la cosa, *boom*, di colpo uscì fuori. Io poi cercavo di aiutarmi segretamente, cioè ti spiego: io ho sempre onorato tantissimo il magistero – come lo chiami tu – di Cecchi, assoggettandomi con altalenante entusiasmo a quasi tutto quello che lui mi diceva e aderendo quasi sempre all'immagine che lui di me stesso a me dava. Immagine che poi negli anni ho scoperto dipendere dai suoi umori, allora io ero assoggettato anche ai suoi umori, e tutto in modo sempre consapevole. Però sempre ho cercato una strada mia; nel momento in cui mi trovavo da solo, in camera, con tutta la fatica addosso, continuando a sentire la sua voce dentro la mia testa, mi dicevo: «Ma se io adesso lo spengo, lui, e cerco io una via, dove la trovo? Cosa c'è?». Lui continuava a darmi dei libri, a sottolineare Adorno, ma per me era vuota quella roba lì, e quindi grazie a Titina Maselli che aveva rinnovato la mia immagine e grazie al fatto che la disperazione del non capire con Carlo era arrivata ad un livello così grosso che non sapevo più che pesci pigliare, feci uno studio personale, chiedendomi davvero dove mi portava il mio istinto. E non so perché mi sembrò di fare *I Peanuts*, Charlie Brown di Schulz. Allora con un studio molto accurato e segreto – perché guai se avesse scoperto che leggevo i fumetti invece che i libri – su Schulz, io capii Beckett, benissimo. Per me fu rivelatorio. Le sue pause, le didascalie di Beckett, i silenzi, guardare verso la platea, pensare, riflettere, sono applicate in maniera perfetta nelle strip di Schulz. E da quello mi feci dirigere, infatti ho ancora a casa tutti i disegni delle posizioni in cui dovevo mettermi, e copiavo perfettamente le inquadrature e le movenze dei Peanuts. Questo era un segreto, adesso che te lo sto dicendo non lo è più. In seguito parlai di Schulz anche con Fausto Paravidino, e fu uno degli stimoli che lo portarono a scrivere *Noccioline*, non c'entra nulla ma l'eredità di Schulz ha due manifestazioni teatrali: Clov e *Noccioline*. Fu un grande

lavoro quello di *Finale di partita* e fu un lavoro in cui lui, ancora una volta, mi mise alla prova tantissimo sullo stare in scena senza paura, con una disinvoltura di improvvisazione impressionante. Cecchi andò in scena al debutto di Longiano senza sapere niente, avrà saputo in tutto venti battute, il resto era tutto improvvisato, gliel'avevo avrei ricordate io, avrebbe cercato di ricordarsele sul momento, gliel'avevo suggerite, io non so come fece, ma andò bene, andò molto bene.

Anche il personaggio di Hamm, e il suo rapporto con Clov, si prestava a questo gioco.

La grande lezione che lì mi fu assolutamente chiara, l'avevo già intuita nell'*Amleto* precedente, ma mi si chiari solo con *Finale* e da allora è "per sempre", è che la cosa che vai a fare sul palcoscenico è piena zeppa di rimandi ai rapporti della vita, ai rapporti tra gli attori. Il fatto che dovessi prendermi cura della sua memoria si conciliava perfettamente col fatto che Clov si prende cura di Hamm, che Valerio si prende cura di Carlo, dopo tutto il tempo in cui Carlo si è preso cura di Valerio. Cioè le coincidenze psichiche, emotive, biografiche e della vita quotidiana vanno tutte quante a formare una sorta di *unicum* con il personaggio sulla scena, per cui non è più un dialogo tra un personaggio e un altro personaggio, si tratta di un attore, che facendo quel personaggio, parla a un altro attore che fa quell'altro personaggio, e i ruoli si uniscono in modo "meta", continuo. Questo è sbalorditivo. Ti posso raccontare un aneddoto per chiarire questo metodo: riguarda un episodio di *Amleto*, ero molto piccolo ma mi fu chiaro nel cervello quella volta lì, dopo, con *Finale di partita*, divenne proprio un metodo, una visione delle cose. Una visione che supera il *physique du rôle* del personaggio, supera tutto: sulla scena accadono rapporti fra persone, non fra personaggi. È la lezione più forte che io ho sicuramente ricevuto da lui. Quando ero in compagnia con lui a fare l'*Amleto* da ragazzino gli avevo mentito. Gli avevo detto di non aver nessun impedimento e che per la *tournee* ci sarei stato; io non avrei lasciato Carlo per nessun motivo al mondo, avevo rifiutato anche una parte con Peter Stein, io ero pazzo di quella follia lì. Però avevo mentito perché sapevo che mi sarebbe arrivata la chiamata per il servizio militare. Io non gli dissi nulla ma poi accadde la disgrazia che a Novembre, durante la *tournee*, mi arrivò sta cazzo di cartolina: dovevo presentarmi a La Spezia per fare il marinaio. Allora andai da lui: «Senti Carlo io ti prometto che farò di tutto per uscire da questa situazione, ti chiedo scusa, ti ho mentito, ma l'ho fatto per amore», lui non fece una piega, essendo un po' criminale, capì i miei propositi e mi disse: «Vabbè, ti do tempo una settimana, ti sostituisco per una settimana, poi o torni o abbiamo finito!», e io: «grazie, grazie, grazie». Partii convinto di risolvere la questione in una settimana e così in effetti fu. Però rischiai grosso, rischiai di rimanere lì. Per una settimana, tutte le sere alle nove guardavo l'orologio pensando che loro erano in scena, era proprio da diventar matto. E infatti mi riuscì molto facile risultare tale. C'è voluto pochissimo, restando un giorno in più lo sarei diventato davvero, per cui, un po' recitando, un po' per davvero, perché stavo veramente veramente male, dopo una settimana esatta, era domenica, presi la macchina piangendo per la felicità di ritornare nel mio mondo. Raggiunsi Carlo a Ravenna, convinto di essere accolto come un vincitore, come un figlio che tornava, come un fratello – eravamo molto legati io e lui, mi voleva bene – e invece entrai in teatro, lui stava farfugliando qualcosa con un tecnico. Gli

dissi «Ciao» e lui «Ciao» e continuò a parlare al tecnico. Io ci rimasi malissimo. Poi andammo in scena e io ero ancora convinto che lui non fosse contento del mio ritorno. Il mio incontro con lui nello spettacolo era quello tra Amleto e Marcello. Io andavo a dirgli «Principe abbiamo visto il fantasma sugli spalti», quindi scesi le scale di questo teatro dicendogli «Principe, Principe...», lui doveva dire: «Buongiorno Bernardo, salute a te Marcello, che gioia rivederti. Orazio come stai?», più o meno era questa la sua battuta. E quindi «Principe, Principe», e lui: «Buongiorno Bernardo» – poi guardò me – «Marcello. Che gioia rivederti» e mi fece un abbraccio, un saluto fantastico, e quello fu il saluto che io volevo, quello del ritorno in scena. E lì capii che lui non aveva fatto quella cosa nella vita per poterla in scena. Magari in maniera del tutto istintiva, magari non c'era un metodo dietro quella cosa lì, o forse sì, non lo so, però io in quel momento in quanto Marcello e in quanto Valerio, fui investito da un'onda affettiva, emozionantissima.

Quasi sfruttando la verità delle relazioni.

Esattamente! Usare la persona e la biografia della persona, recente o non recente, dentro al personaggio e viceversa. E ripensando all'accaduto mi son detto che c'era qualcosa al di là dell'aneddotica, c'era qualcosa da imparare, qualcosa che mi stava spaccando il cervello, che mi stava aprendo il cervello verso un accadimento di tipo teatrale che io non avevo ancora messo a fuoco.

Hai chiarito benissimo anche a me la questione a cui accennavi prima a proposito di Hamm e Clov e del loro "prendersi cura".

Prendersi in giro, l'amarsi, l'odiarsi; poi ci frequentavamo molto in quel periodo, per cui si litigava spesso. Cioè, lui litigava con me, io non contraccambiavo molto l'aggressività. Però poi sulla scena portavamo moltissimo le tensioni personali, il nostro prenderci in giro a vicenda, il nostro cercare di capirci, il farsi domande che vanno al di là del personaggio: questa fu la lezione più forte. *Finale di partita* ebbe un enorme successo, nonostante gli inizi potessero far prevedere uno spettacolo gionesco in cui lui non si ricordava le battute. In realtà nel giro di pochissimo tempo imparò la parte perfettamente e, colpo di genio, continuò a recitarla come se non la sapesse. La gente veniva a chiederci se improvvisavamo tutto. Non improvvisavamo niente, era Beckett dalla prima all'ultima battuta. Tu avrai visto la versione televisiva che, non so perché, Martone scelse di girare in maniera molto raggelata e quasi triste; non volle il pubblico, per cui noi ci trovammo all'improvviso, dopo due anni di *tournee*, nel silenzio di un teatro, era molto brutto per noi.

Immagino che venne a mancare il rapporto molto stretto che quello spettacolo aveva con il pubblico.

Il pubblico rideva dall'inizio alla fine in maniera trascinate, a volte stava zitto, congelato per un sacco di tempo. Fu enorme l'impatto di *Finale di partita*. Io dimenticavo che recitavo, questo fu un altro grande step: avevo perso il controllo di quello che facevo, ero dentro il metronomo e basta, non pensavo più a quello che dicevo.

Quella che si dice memoria fisica?

Non proprio, io la chiamai non-recitazione: la recitazione prevede che io sappia cosa faccio, cosa dico, metto un fiato, lo tolgo, lì mi dimenticavo, non mi ricordavo. Memoria fisica, ma non precisamente. Memoria fisica mi fa venire in mente ripetizione di gesti, senso del già accaduto, quella di cui parlo io invece è qualcosa che accade, non c'era nessun prima e nessun poi, era un evento che si concretizzava lì, in quel momento.

Quello che lui chiama il “qui e ora”.

Il “qui e ora”, era veramente il “qui e ora” basato sulla relazione tra una serie di cose. Poi, è chiaro, lui tende a incarnarlo il “qui e ora” per cui all'improvviso tu vedi che lui è molto arrabbiato con te, quindi ti rendi conto che stai recitando male, ma non sai il perché, semplicemente lui si è arrabbiato, punto. Non è stato semplice stare per così tanti anni in relazione così stretta con lui, ho avuto molto coraggio, questo me lo riconosco; di certo ho avuto il coraggio di essere un suo *partner* in scena per lungo tempo, molti si sono subito allontanati. Il coraggio era quello di decidere di stare per tanti mesi in navigazione con un uomo i cui cambi di umore erano così violenti, così repentini, spesso così incomprensibili e forse addirittura insensati. Quella però era una lezione di “qui e ora” formidabile: iniziare una relazione scenica con lui voleva dire essere al ristorante a chiacchierare e ridacchiare e il secondo dopo trovarsi nel mezzo di una tragedia. Un rapporto impossibile insomma, in cui ci si sentiva sotto il pericolo di un'aggressione continua, oppure all'improvviso amore a non finire. Questi sbalottamenti così forti sono stati la mia università del “qui e ora”. Non è solo un fenomeno concettuale, tutti siamo capaci di capire il “qui e ora”, il problema è metterlo in atto, metterlo in atto prevede una pratica nel “qui e ora” e lui lo incarnava, e tutt'oggi lo fa, magnificamente.

Da quello che dici mi sembra di capire che il tuo rapporto con Cecchi sia sempre stato abbastanza rigido, dicevi «cerco di corrispondere a quello che aveva in mente»; al contrario molti dicono di aver sentito un'estrema libertà lavorando con lui. Libertà di proporre un'idea ecc.

Si ma questo è facile. Carlo è il paradosso, è la ricchezza del paradosso, è la violenza del paradosso, è il peso enorme che ha il paradosso quando lo prendi sul serio, quando non è un esercizio di letteratura ma una condizione della vita, ed è anche la libertà del paradosso. Oppure se preferiamo la parola Koan, Carlo è un Koan. Coloro che hanno interpretato la sua libertà creativa come libertà di azione, hanno ragione, c'era questa possibilità. C'era, ad esempio, la possibilità di non dirgli nulla e di entrare in prova con un paio di scarpe da donna, magari a lui questa idea piaceva tantissimo, quindi l'attore è libero di proporla, se gli piace; sei libero di proporla, ma se non gli piace vieni massacrato senza pietà. Allora il problema è: non proporre mai niente per non essere offeso e massacrato, oppure proporre liberamente? Anche se ragionandoci non si sarebbe comunque liberi, perché si tenderà sempre a proporre qualcosa che vada nell'orizzonte che lui apprezza. Ma io non so che cosa apprezza, perché ciò che ieri avrebbe apprezzato, oggi non lo apprezza più. Per cui quella libertà di cui parli tu è una libertà paradossale, è un Koan, per cui tu sei schiavo e nel contempo libero, sei obbligato ad essere libero. Una delle frasi più paradossali che lui diceva dopo ore e ore di trattamenti non augurabili ad altre persone – trattamenti

che in altri mestieri avrebbero fatto scattare una denuncia, ma che un attore sa che a volte gli servono – lui gridava: «Divertiti, divertiti!», e io volevo piangere, non divertirmi, io volevo ammazzarmi, o ammazzarlo, non divertirmi. Però sapevo che mi sarei illuminato, dentro quel trattamento lì, se io avessi trovato dentro quella prigione un grammo di divertimento, e sarebbe diventato un universo di divertimento, e quel giorno io avrei volato come un angelo nell'aria tetra di quel divertimento. Era un divertimento paradossale, impossibile.

Quando si parla di crudeltà e si cita Artaud, e lui stesso lo fa.

Certo, lui lo fa. Credo che lui sia rimasto molto colpito dal discorso di Artaud. Anche il suo attore è “un uomo che grida tra le fiamme” e nel teatro di Carlo l'elemento fuoco è molto presente.

Mi hai risposto a pieno sulla questione della libertà e capisco adesso la tua “strategia del segreto” per imporre, tutelandola, una tua proposta.

Assolutamente. Io a un certo punto ho fatto questa cosa brutta, che è durata secondo me un paio d'anni, diluita nel tempo e che cominciò due anni prima del nostro commiato definitivo, che avvenne con un saluto e un abbraccio, lui mi disse: «Buona vita Valerio», era un addio, chiaro. Parlo di cosa una brutta perché da circa due anni prima del nostro saluto io cominciai a tutelare qualcosa di me. Cioè cominciai a dirti: «Questo non glielo faccio vedere, questo lo faccio in scena. No, questo non glielo faccio vedere, adesso faccio finta di non saperla fare la cosa che mi sta chiedendo, perché mi piace, mi interessa e poi me lo provo per bene da solo; appena lui si toglie dalle palle, mi invento io qualcosa per poterci arrivare». Non so se sia stato un bene o un male, a distanza di tempo me lo domando ancora, però è stato quello che mi sono sentito di fare in quel momento, tenere segrete le cose e approfittare del fatto che quando si va in scena poi c'è il pubblico e sono cavoli miei, me la vedo io. E questo mi ha dato forza perché così mi sentivo libero in scena, non più giudicato da lui. Quando lui poi veniva a sgridarmi o a dirmi che andava bene, ad abbracciarmi o a dirmi cosa potevamo fare di meglio, la cosa non aveva più un valore così preminente, piano piano la sua voce nel mio cervello si è attenuata e ho cominciato ad acquistare un'autonomia rispetto a lui. Certo, mi è dispiaciuto un po', era molto bello quando si era così “insieme”, però è stato inevitabile, se tieni nascosta una cosa, si crea una distanza tra le persone. Doveva andare così e così è andata. Era fatale.

La separazione è anche frutto di una maturità che si raggiunge nel tempo. Staccandoti hai poi iniziato a lavorare e sperimentare autonomamente, ma prima c'è stata anche la Trilogia Shakespeariana a Palermo.

E infatti sto parlando di questo, il distacco è avvenuto proprio durante la *Trilogia*.

Quindi un distacco dopo un'esperienza che mi sembra essere stata straordinaria e che di certo ha riscosso un grande successo.

Enorme. Un rapporto con Shakespeare completamente nuovo. Se vuoi farmi parlare di *Amleto* sei pazzo, si potrebbe aprire un mondo. È una cosa della quale, tra l'altro, non mi sento ancora pronto per fare commenti. È vero che sono tra quelli

che, dal passaggio dentro al vento di Carlo, hanno fatto più strada da soli, in una direzione molto simile, anche se la cosa divertente è che adesso lui mi disconosce, cioè detesta il mio lavoro. E fa benissimo, nessun maestro può controllare il lavoro di un vecchio allievo.

Questo mi fa pensare ad un mio accostamento rischioso. Cioè io accosto la figura di Cecchi a quella di Copeau

Sì, qualcosa c'è, il Vieux Colombier.

Per quello che so lui non ne parla mai.

No, non gli interessa, non gli interessa.

Però sai, la fuga in Borgogna, che sembra la fuga in questo teatro diroccato di Palermo, ma soprattutto il rapporto che Cecchi ha, e che Copeau ha avuto, con i propri allievi.

Certo anche quelli rapporti che non potevano durare.

Rapporti fatti di saluti, anche in quel caso definitivi, e infatti un paragrafo del mio lavoro, quello che parla appunto della generazione tua rispetto alla sua scuola, dovrebbe chiamarsi "Una filiazione multiplié". Se ne parla a proposito di Copeau e ci si riferisce a questa tendenza a prendere strade differenti e autonome.

Non può che essere così. È quello che accadde anche a Stanislavskij e Mejerchol'd, Vachtancov, è fatale. Ma ti stavo dicendo che nonostante la bolla di infamia che lui attribuisce al mio lavoro, la matrice è molto simile, ma proprio per quello la rabbia può nascere in un regista. Cioè se io vedo completamente un'altra cosa mi può piacere, ma se io vedo una cosa che è un po' mia ma che non è del tutto mia, mi dà un fastidio insopportabile. Tutto ciò che non corrisponde a come io l'avrei fatta mi sembra polvere negli occhi, mi dà fastidio. Quindi c'è una vicinanza: quando mi riferivano le cose contro di me che diceva Carlo sugli spettacoli che vedeva, certo non ero contento, però una parte di me sorrideva perché diceva le stesse cose che spesso sentivo dire contro i suoi spettacoli, ma uguali eh! [ride]. Però dicevo, se l'attraversamento di quel grande vento mi ha portato un po' più in là di quello che poteva essere, è stato perché io non mi sono mai risparmiato un attimo, mi sono lasciato, consapevolmente, giorno per giorno, attraversare. Non ho mai fatto quel giochino d'attore per il quale provo fino a una certa ora e poi mi faccio i fatti miei; per me il lavoro durava ventiquattro ore al giorno e tutto l'anno. Era proprio un lavoro di completa rinascita, di completo ristabilire la percezione di me stesso e della mia anima, dentro le tempeste che lui sapeva provocare dentro di me. Credo di essere stato un paziente perfetto per quel mago lì. Ma se tu mi chiedi proprio di *Amleto*, lì è successo un po' di tutto. Intanto ebbe una genesi magica: siamo a Palermo a fare *Finale di partita*, al Biondo, in un giorno di pioggia e viene un signore, che si chiama Bavera e che dice a Cecchi che deve fargli vedere un posto bellissimo. E io e Carlo andiamo insieme a Matteo Bavera – facevamo davvero coppia fissa in quel periodo, detestandoci o amandoci, ma si stava sempre insieme – e si va in questo centro di Palermo, decadente e bellissimo. Era buio, pioveva, Bavera solleva una saracinesca, che non era chiusa, e ci porta dentro questo rudere accendendo una torcia e un ac-

ceandino. Cominciamo a vedere il Teatro Garibaldi che all'epoca era un deposito di immondizia, motorini rubati, scritte, schifezze, gatti, era fantastico. Rimanemmo incantati sotto questo cielo piovoso, con la luna fra le macerie, perché non c'era il tetto. Fu davvero fantastico, ci sembrò il posto più bello mai visto. E Cecchi era estasiato: «Io qui farò le tragedie greche. Io porterò i miei attori a provare le tragedie greche in Africa e poi le metteremo in scena qui. Voglio solo fare tragedie con un tappeto persiano messo per terra».

Alla Brook.

Si aveva già costruito in testa una scenografia, brookiana certo. Te lo fa venire in mente quello spazio lì. Ma credo che Carlo debba moltissimo a Brook.

La distruzione dello spazio all'italiana, come si diceva prima.

E infatti per molto tempo, dopo l'esperienza al Garibaldi, ho avuto forti difficoltà quando mi scritturavano come regista in un teatro all'italiana. Cominciavo a proporre di spostarci in un bunker o in una chiesa abbandonata. Poi naturalmente mi hanno convinto che era meglio non rompere le scatole. Comunque dopo aver fatto la scoperta di questo spazio comincia appunto il periodo un po' Peterbrookiano di Cecchi, nonostante sia in competizione con Brook, essendo lui in competizione con chiunque. Va detto che Peter Brook è uno di quelli che gli ha dato di più. Adesso dice di essere stufo dell'*espace vide*: «Vide, vide, vide, basta col vide», però in realtà è un teatro *vide* quello di Carlo, un teatro vuoto, c'è solo l'attore, il resto non funziona quasi neanche. Mi è capitato di vederlo nella *Serata a Colono*: quest'uomo con questa voce, che faceva questa *fiction*, su una barellina ma con intorno a lui un balcone di luci, scenografie e cose varie, credo non c'entrasse niente. Lui è un attore da spazio vuoto, e questa è un'altra lezione grossa che ho avuto.

Condivido! Nella Serata a Colono credo che lui sarebbe bastato, sulla barella e legato. Mi ha fatto tornare in mente Finale di partita.

Sarebbe bastato e avanzato. Anche a me ha dato questa impressione, aveva gli occhi bendati, c'era tanto di *Finale di partita*. Ritornando a Palermo però: Carlo non voleva fare *Amleto* all'inizio. Non ci avevamo mai pensato, *Amleto* era un periodo archiviato della sua vita. Anche perché lui era così tanto Amleto che mai avrebbe pensato di trasferire a qualcun'altro il personaggio. Fino all'ultimo gli ho sentito dire: «Prima o poi lo rifarò, anche da vecchio. Farò l'*Amleto* che si trucca da giovane»; spesso tornava a galla questa idea di Amleto. Quindi a Palermo, mentre facevamo *Finale di partita*, scoperto questo spazio, cominciò a dire di voler fare una *Trilogia shakespeariana*, cominciando con *King Lear*. Lui doveva essere King Lear. Scelse una bellissima traduzione di Garboli. Per questo spettacolo viene messa insieme una grossa compagnia composta da Maurizio Donadoni, Iaia Forte, Gianfelice Imparato, Spiro e Francesco, Graziosi, Cirillo e molti altri, e comincia un lungo periodo di prove di quello che doveva essere *King Lear*. Prima di fare quello però lui voleva fare un seminario per attori, io gli facevo da assistente. Cominciammo a lavorare con dei giovani attori palermitani, per selezionarne un po' da mettere dentro lo spettacolo, con piccoli ruoli o come comparse. Ricordo che lavorammo sul "souvenir", sul "ricordo". Alla fine del seminario decise di non fare più *Re Lear*; l'aveva

provato un po' ma non era convinto, non so perché. Non dava segni di insofferenza, anzi ci lavorava con molto piacere. All'improvviso, una notte, saranno state le due – abitavamo nello stesso residence, io al piano di sopra, lui a quello di sotto – squilla il telefono, era Carlo che mi chiede se posso raggiungerlo in camera: «Devo capire una cosa». Arrivo giù e mi dice: «Leggi!», mettendomi in mano il suo copione di *Amleto* di dieci anni prima. Io comincio a leggere i monologhi, me li fa leggere un po' tutti. Leggendo effettivamente capisco che c'è qualcosa che mi chiama, capisco che non si tratta di una semplice lettura, ad esempio qualche giorno prima mi aveva fatto leggere *Riccardo III*, ma non era successo nulla, inesplicavo dappertutto. Questa volta invece sentivo che tutto scivolava con facilità. Dentro di me qualcosa vibrava. Lui in silenzio, mi fa leggere altre due o tre volte e mi dice: «te la senti?» – poi scandendo meglio la frase – «te la senti?»; allora capii che sentirsela voleva dire sentirla davvero, dentro la pancia, nel corpo, e risposi di sì. «Bene allora domani cominciamo le prove di *Amleto*!». Ovviamente dopo questo ribaltone tutti, in particolare i suoi attori storici, cominciarono a dirmi di nuovo che mi avrebbe fatto provare tutto per poi scegliere un altro attore o per farlo lui stesso. Io li lascio parlare, anzi ero contento perché per *Finale di partita* mi avevano portato bene. Invece fu un periodo tremendo, veramente, peggio di così non saprei immaginarmelo, ma meglio di così non saprei immaginarmelo. È come un ricordo di guerra, quei ricordi di cui i soldati vecchi hanno nostalgia, perché lì c'era tutto. A Palermo nacque una guerra ma anche una forte complicità tra me e Carlo. Il rapporto affettuoso e meraviglioso che avevamo si trasformò in una forma d'amore, per come puoi vivere un amore all'interno di un rapporto artistico. In quel momento Carlo per me diventò tanto, diventò famiglia, diventò padre, diventò fratello. Sì, un amore, non saprei come altro definirlo. Al tempo stesso io ero proprio nell'occhio del ciclone; ogni giorno mi toccava attraversare le cascate del Niagara e tornare a casa intero, e non sempre ci riuscivo. Quindi un'immensa difficoltà, finché un giorno sbocciò la mia via. Lui per molto tempo cercò, in tutti i modi, sanguinosi e meno sanguinosi, di appiccicarmi addosso la sua immagine di Amleto, la sua idea di Amleto, condizionata dagli anni Settanta, per poi veder sbocciare tutta un'altra cosa, ma grazie a lui! Accadde perché lui non aveva mai mollato: una sera mandò via tutti gli attori dicendomi: «rimaniamo io e te e proviamo tutti i monologhi». Avremmo potuto fare notte, io pensai che sarei tornato a casa e che avrei vomitato dal malessere e per la frustrazione. Quella sera invece, insistendo così tanto, con tanta determinazione e amore, e odio nel contempo, sbloccò due o tre cose dentro di me, che mi sembrarono magnificamente nitide. E lì nacque Amleto “secondo me”, non più secondo lui, perché a quel punto lui dovette arrendersi. Tuttavia si invaghi molto di quello che chiamava l'Amletino, non più eroico ma vittima ed eroe solo alla fine. Amletino che colpì molto i critici, che cominciarono a scrivere “L'Amleto della porta accanto” e cavolate di questo tipo, però Carlo li sentiva ancora i pareri dei critici e lo convinsero moltissimo, da quel punto di vista. Era un Amleto molto commovente, mentre lui mi spingeva verso un Amleto aggressivo, in antipatia verso il pubblico – come lo aveva fatto lui – invece il mio era empatico, disperato, commovente e la gente lo percepiva moltissimo. Sono passati parecchi anni ma, per dirti, una o due volte a settimana io sogno di dover fare Amleto, perché dal punto di vista emotivo mi ha proprio scardinato da dentro. E comunque lo scardinamento è stato frutto di questa sua incredibile tenacia, di questi

esercizi incredibili che mi costringeva a fare, ma dalla sua tenacia venne poi fuori qualcosa che era mia e non più sua. Lui lì ebbe la forza e la lungimiranza di accompagnarmi, nonostante l'iniziale sconcerto, verso un'autonomia creativa che non avrei mai creduto di avere. Questo fu molto molto bello.

Negli anni successivi il lavoro procede con il Sogno e Misura per misura.

Amleto continuava ad essere la punta di diamante dell'operazione mentre negli altri due io facevo dei piccoli ruoli. L'esperienza di *Amleto* è durata quattro anni e io contavo i giorni: sia come terrore che si avvicinasse di nuovo il momento di doverlo rifare, e quindi vivendolo come un incubo, sia come impazienza perché la mia anima tornava a casa, tornava nel posto giusto. L'altra cosa importantissima della sua lezione, durante quel periodo di *Amleto*, è il fatto di non aver allentato mai, nei miei confronti, l'insegnamento enorme di non accontentarmi di dire più o meno bene la battuta, di fare più o meno bene il personaggio ma di spingermi verso una strada che io non capivo bene quale fosse, ma che era inspiegabile. Lui in questo fu implacabile, mi spingeva, mi spingeva e io non sapevo dove cacchio volesse andare, finché una volta finalmente capii qualcosa di importante – anche questo è un insegnamento “per sempre”, perché io adesso non saprei fare diversamente – e non sono più tornato indietro da quella sera in cui si sbloccò tutto. Un grande maestro non è un insegnante. Un insegnante ti dice come devi fare, un maestro ti dice cosa devi fare, e come arrivarci sono fatti tuoi. Cioè un vero maestro non si cura di insegnarti come fare le cose, vuole portarti là, ti dice di andarci. Quindi lui non è un bravo insegnante, chi ti dice questo dice una bugia, lui è un pessimo insegnante, ma è un grande maestro. Lui sa esattamente dov'è la luce, sa dove deve andare e sa cosa devi fare, vuole quello, ti entra in mezzo alla testa come un chiodo affinché tu ci arrivi, ma come ci arrivi tu non lo sai, e lui non lo sa, o comunque non te lo dirà mai. Quindi deve trovare delle persone che come dei kamikaze si buttano nel fuoco. Quella volta, di cui ti sto raccontando, era proprio chiaro che lui mi stesse spingendo verso qualcosa, io non sapevo verso cosa e la paura era tanta. Poi pian piano iniziai a capire sempre di più; lui mi diceva: «pensa, pensa, tu non pensi!», io pensavo di dover pensare le cose che dicevo, e invece era: «Lascia che, mentre tu agisci il personaggio, mentre dici le parole del personaggio e mentre simuli, più o meno bene, i sentimenti del personaggio, dentro di te si creino delle immagini visive, dei ricordi, delle facce, dei luoghi, che avranno un'attinenza del tutto inconscia con le cose che fai e che dici. Occupati di quelle, non pensare col pensiero normale, non usare concetti, non usare parole, pensa con le immagini». Mica facile! Perché siamo abituati a pensare solo con le parole. Però una sera ci riuscii e lui mi disse: «Beh finalmente hai pensato!». Io invece gli avevo disobbedito, dovevo pensare a delle cose che mi aveva detto lui, non ce la facevo più e mi era venuto in mente mio zio, una moto, cazzate che non c'entravano niente. Lui cercava di darmi pensieri attinenti: rivoluzioni e cose che andavano bene per Amleto; in me però non producevano nulla, riuscivo a vedere solo delle pagine di giornale. Poi, stufo com'ero, con la voglia di piangere e di andarmene a casa, mi è arrivata un'immagine che non c'entrava niente: mio zio, quando era giovane, che andava in moto. E dimmi tu che c'entra? Nulla! Ho seguito quell'immagine, ho fatto un viaggio nella mia testa, ho messo in primo piano questa cosa senza più badare al resto. Non pensavo neppure più a quello che dicevo, ma

quello che dicevo costruiva immagini dentro di me, e alla fine il commento di Carlo «finalmente hai pensato». Quella fu la mia rivoluzione copernicana, ho scoperto cosa volesse dire “pensare” per un attore. Non è pensare, è vedere, vedere cose; immaginare, non è ragionare ma immergersi in una realtà immaginaria parallela.

Ed è qualcosa che da quel momento ti porti dietro?

Non si trona più indietro. Passato di là non torni più indietro. Non ti ricordi neppure, e non ti vuoi ricordare, come facevi prima.

Dunque si affrontano tante difficoltà per arrivare a quel punto ma poi è un'acquisizione che resta?

Sì, sì! Non torni più indietro, e per questo è stato un momento fantastico. L'apertura totale. Lo squarcio. Si è squarciato tutto, i sogni, cominciavi a sognare in modo diverso, è stato davvero importante.

La molla, lo strappo, lo squarcio è stato anche il punto da cui poi...

Proprio così. Da lì in poi ho iniziato un percorso di tutela, secondo me. Infatti non gli ho detto, quella volta, a cosa ho pensato. «Finalmente hai pensato», gli avrei dovuto dire: «Si ho pensato a mio zio e a mia nonna che faceva la marmellata di albicocche»; lui ci sarebbe passato forse sopra, magari no, però il rischio c'era. Se l'avesse fatto io non avrei saputo come rinnovare quell'immagine dentro di me.

Partendo dalla Trilogia Shakespeariana, e dalla coincidenza della Tempesta che stai portando adesso in giro, vorrei chiederti qualcosa sulle scelte di repertorio. Da Shakespeare e Molière a Fosse e Paravidino, dalla tradizione alla drammaturgia contemporanea, e sempre con gli occhi aperti sul pubblico, il tuo atteggiamento vivace nei confronti della scelta di repertorio, dei testi, mi sembra simile a quello che ha sempre avuto Cecchi.

Come no, certo! In maniera un po' diversa perché erano anni diversi, con un atteggiamento iconoclasta più forte, perché andava bene così per la sua personalità e per i suoi tempi. Io mi sento, senza pensare di offenderlo, un qualcuno che è rimasto assolutamente fedele a quello che mi è parso molto bello del suo percorso; questo contaminare i classici di teatro contemporaneo e il contemporaneo di tensione classica. Sono rimasto molto vicino a quello che lui ha fatto con *Amleto* al teatro Garibaldi; molto vicino a lui anche con questa cosa di proiettarsi verso il pubblico, di interloquire con il pubblico e non con i critici o con l'Università, o con gli assessori, ma andare dritto verso un dialogo con il pubblico. Con lui mi sembra di condividere anche – ahimè – un percorso da *outsider*, di qualcuno che fa fatica ad adeguarsi. È difficile che il mondo dei Teatri Stabili si interessi veramente al nostro lavoro. Perché Carlo non ha di più di quello che ha? Perché non ha un teatro? A parte uno che lo sopporta ma gli fa fare formazione, spettacoli ecc. Un po' anche perché forse non lo vorrebbe, ma ad ogni modo... Con me sta succedendo un po' la stessa cosa, anche se io ho un carattere un po' più accomodante e delle urgenze interne mie meno indirizzate alla guerra. Però sono convinto di stare facendo qualcosa che assomiglia a quello che ho visto fare in quegli anni; certamente lo traduco, adesso totalmente, secondo quello che è il mio sguardo. Una volta il suo sguardo era ancora in me, a giu-

dicare, in qualche modo, i miei lavori. A volte non veniva neanche a vederli, per fortuna; adesso non c'è più totalmente il suo sguardo.

È diventato tuo e basta.

Sì, però ora che è completamente mio io so che c'è tantissimo di tutto il percorso che abbiamo fatto insieme. Più o meno io sono sempre lì, che mi arrabatto in quella circostanza che mi ha fatto rinascere.

Nel tuo editoriale sul sito della Popular Shakespeare Kompany – la tua compagnia – scrivi “Grande Teatro, salvare il Grande Teatro” si capisce che qualcosa è rimasto.

Granteatro! [ride] Perché in fondo quello è un nome significativo, nato un po' per contrapposizione ironica al Piccolo Teatro, un po' perché è il nome di qualcosa che osa. Il Granteatro: perché io non devo osare di fare *La Tempesta*? Io oso e Carlo è uno che mi ha aiutato molto a osare, osava tantissimo in quegli anni. Ora non so, l'ho perso di vista, ma oserà ancora. Si osava tanto e con niente, all'epoca era un niente molto ricco, adesso è un vero niente, ma con niente io oso fare *La Tempesta*, con niente oso fare Shakespeare, con degli attori che mi sembrano bravissimi. Una cosa che rimprovero a me stesso è il non aver ancora superato un complesso di modestia, e qui è colpa sua, perché Carlo mi ha fatto sentire meraviglioso, per molti anni, ma nel contempo mi ha fatto anche sentire schifoso, per molti anni. A volte ero un attore pessimo, ma veramente pessimo, a volte ero molto bravo. Ma dato che non capivo mai quale era il discrimine tra le due cose, mi sembrava di essere un attore pessimo che ogni tanto, per caso, la imbroccava. Perché lui non mi insegnò mai a percepirmi, se non attraverso come mi percepiva lui.

Che poi è paradossale se si pensa a un certo suo marcato egocentrismo; cioè è strano che quella “maniera” non passi, non venga assorbita. Ed è incredibile quello che mi dici se si guarda ai personaggi che ti ha affidato: Amleto, Tartufo.

Beh Carlo è molto facile da imitare, ma è una cosa che non ho mai voluto fare. È imitabilissimo, in scena e fuori scena, essendo la sua personalità una personalità inventata. Lui se l'è proprio costruita addosso dal nulla, la lingua, un napoletano che non esiste. Io vedevo che lo imitavano un po' tutti e ho deciso di evitare di essere un imitatore di Carlo. Molte cose però naturalmente entravano dentro di me e mi trovavo ad assomigliarli. Era però sempre una somiglianza dal basso, per cui ti dico che per colpa del rapporto con Carlo io non sono mai riuscito a superare del tutto un complesso di modestia: o “io sono un attore cane che qualche volta la imbrocca” o “io non ho talento naturale”. Lui era molto generoso nel trovare il talento naturale in qualcuno e naturalmente non in me. Anche se poi investiva tutto su di me a livello di scelte ecc. Però lì io non sono mai riuscito fino in fondo a trovare un'indipendenza psicologica come attore. Non mi ha insegnato a pensarmi come un grande artista della scena, ma come qualcuno che ha un qualcosa, che non sa neppure lui cosa, qualcosa che non sa governare e che necessita sempre del suo aiuto. Quindi questa cosa ha amplificato un po' di viltà da parte mia, quindi io l'unico rammarico che ho nell'aver ereditato a pieno una parte della sua lezione, è di non essere altrettanto caparbio con gli attori.

Quindi una sensazione legata al tuo modo di relazionarti con i tuoi attori?

Innanzitutto il disagio che provo quando mi accorgo di fare male agli attori; mi sembra di risentirmi io al loro posto in passato. E poi proprio la caparbia con cui lui voleva le cose, fino in fondo, fino in fondo – anche con me che tanavo di fregarlo, di mentire, di procrastinare – forza che nei miei confronti era vincente, faceva sì che io ottenessi dei risultati. Invece io con gli attori dopo un po' mollo, mi aspetto sempre che il fiore fiorisca da solo, e a volte succede, a volte no. Quando non succede io mi rimprovero di non avere la forza che ha avuto Carlo. Per Carlo però era come se fosse sicuro che quello che chiedeva era la cosa giusta; io tutte le volte devo invece smantellare una parte di me che non è tanto sicura. E quindi se non sono così sicuro, prima di prenderti e sbatterti la testa contro il muro, mi chiedo se ne valga la pena. È un apprendistato continuo, devo continuamente mettere in equilibrio le mie energie perché la voglia che avrei di essere insistente, qualche volta violento, comunque implacabile nelle mie richieste agli attori, non arriva al livello di quella di Carlo. Questo perché spesso mi capita di venire bloccato dal ricordo della profonda insicurezza che avevo mentre lavoravo con lui. Il problema di dipendere da un maestro così totale è solo quello, che alla fine dipendi dal suo sguardo su di te: io diventavo bello, brutto, scemo, intelligente, bravo e pessimo di mezzora in mezzora.

Sembra davvero che tu stia parlando, come si diceva prima, di un rapporto d'amore, c'è questo vedersi attraverso lo sguardo dell'altro.

Dipendevo completamente dal suo sguardo. C'è stato un periodo, quando ho smesso di lavorare con Carlo, in cui non potevo leggere libri o ascoltare musica. Ho dovuto staccare, perché altrimenti la sua voce mi tornava dentro, ho dovuto purificare tutto. Ma mica perché non era bella la sua voce, era bellissimo avere la sua voce dentro, e anche il suo sguardo dentro di me, attraverso le musiche venivano a galla sentimenti che riguardavano lui, ma capii che non sarei mai diventato adulto.

Ti serviva una tua autonomia che doveva passare necessariamente per un distacco.

Dovevo prima o poi formarmi, anche rattoppata com'è adesso, un'immagine di me. Con lui non ci riuscivo. La mia immagine dipendeva dalla sua immagine di me.

E poi questa chiusura definitiva con Tartufo, giusto?

Non in realtà era già avvenuta, con *Tartufo* c'è stato un ritorno, come due amanti che tornano a fare una vacanza nei luoghi del loro amore. Un'esperienza significativa ma particolare. Quando lui mi ha chiamato io gli ho chiesto un provino, era da qualche anno che non ci vedevamo più e non ci sentivamo più. Lui mi ha chiamato e mi ha chiesto di fare *Tartufo*: io ci sono andato cauto. Ho pensato che lui mi stesse chiedendo di far *Tartufo* perché aveva in mente il ricordo del Valerio di qualche anno fa. Ma erano cambiate molte cose, io temevo che lui potesse odiarmi o comunque torturarmi ancora; io ci avevo messo molto tempo a trovare un equilibrio e a non avere paura di lui. *Tartufo* è una parte che pretende autonomia, non potevo dipendere da ciò che lui voleva: insomma, non può *Tartufo* aver paura di *Orgone*. Ecco che

la coincidenza dei casi della scena e dei casi della vita ritorna ad essere fondamentale: io dovevo rispettarlo, odiarlo, sentirmi superiore, cercare di fregarlo.

Ritorna la strategia del segreto nella costruzione dei tuoi ultimi personaggi.

Perfetto, era un'idea geniale. Poi, non so perché, lui ha tentato di sottrarsi, ha fatto Orgone un paio di volte fino in fondo, mettendoci dentro dei sentimenti o comunque delle immagini che per lui fossero forti, la maggior parte delle volte ha buttato tutto in farsa. Quello lì, però, a pensarci bene fu il vero addio. Era uno spettacolo un po' melanconico: mi sembrava di stare in compagnia con Carlo come avevo visto starci i vecchi, quando io ero giovane, quegli attori che avevano lavorato tanto con lui e non lo temevano più, lo prevedevano, sapevano cosa fare, cosa dire per accontentarlo. E io mi sono ritrovato in quella condizione lì, non lo temevo più, o meglio, continuavo a temerlo ma se lui avesse fatto qualcosa per ferirmi me ne sarei andato. Non ero più agganciato da quel forte timore, se lui avesse provato di nuovo ad agganciarmi e ferirmi, io non gli avrei detto neppure arrivederci, avrei preso le mie cose e sarei andato via. Brutto no? Mancava il fuoco, ecco, non c'era il fuoco, c'era un po' d'acqua calda ma non c'era più il fuoco.

Brutto non so, è difficile definirlo. Essendo stato tutto il vostro rapporto basato non solo su questioni lavorative ma anche affettive.

Si vociferò anche parecchio di un rapporto omosessuale fra noi due, e ci si arrivò parecchio vicino.

Io parlo proprio delle dinamiche affettive che poi hanno caratterizzano l'intera parabola del vostro percorso: un rapporto che come tra due amanti non può che finire in modo...

Sì che uno dei due viene cacciato a calci e l'altro si inginocchia.

Si ma anche con un grande senso di sollievo da parte di chi riesce ad uscire da questa situazione.

Come no! Ma infatti *Tartufo* è diventato una metafora interessante: io e lui avevamo tante scene insieme in cui facevamo il nostro vecchio repertorio, prenderci in giro a vicenda, prendere per il culo il pubblico. C'era poi quel "meta", che a lui piace tanto – a me non piace, però lo seguivo – c'era il gioco di stare dentro e fuori la farsa. Lì mi trovai a seguirlo quasi per compiacerlo, come a dire "se lo vuoi così, lo faccio così, lo so fare!", ma al tempo stesso soffrivo perché stavo davvero accontentando Carlo: non era più lui a strapparmi dalle viscere qualcosa, non c'era più il contrasto, non c'era più la battaglia, non combattevamo più. Mi sentivo come quei vecchi attori che tornavano con lui dopo tanto tempo e ne conoscevano gusti, limiti, debolezze, virtù ecc. Mi identificai un po' con loro e provai una forte tristezza per la giovinezza perduta, che avevo speso stando al suo fianco per tutto quel tempo. E poi mi piaceva molto il finale, quando tutta la compagnia doveva fare con lui una canzonetta che naturalmente non veniva, veniva malissimo, ed è infatti una scena bruttissima. Cecchi li odiava e li trattava malissimo, ma io ero già stato cacciato: era bellissimo per me quel momento, *Tartufo* veniva cacciato, quindi io non partecipavo a quella scenetta finale e me la godevo guardando tutta la compagnia, molto legata al-

la vita del maestro, alle prese con quella canzonetta. Era una compagnia composta anche da attori molto giovani, che poi avrebbero continuato a lavorare con lui, e dai suoi partner storici, Licia, la Ippolito, Iaia, tutta la sua famiglia teatrale, la *troupe*, ma io non c'ero più, né io né Tartufo partecipavamo più a quelle rabbie e a quelle tensioni. Tutto quel fuoco mi sembrava sprecato a quel punto.

Però ha bruciato.

Porca miseria...

Anzi, forse ha cucinato.

Hai ragione, non ci avevo mai pensato, fuoco alchemico quindi, non era più un incendio ma il fuoco dell'alchimista che creava sostanze.

Un'ultima immagine per chiudere questa nostra chiacchierata: sentendoti parlare del tuo rapporto con lui, mi sembra quasi che ci sia un rispecchiamento tra il modo di Cecchi di raccontare il suo rapporto con Eduardo, che lui considera un maestro, e il racconto che hai appena fatto.

Sai cosa mi torna spesso in mente? Il racconto di quando Carlo, dopo tanto tempo, va a trovare Eduardo in camerino a Milano e lui gli dice: "Eh so' venuto qua presto perché mi scoccio", e il loro reciproco sguardo di diffidenza. È chiaro che anche Carlo si è molto distaccato da De Filippo, nella stessa misura in cui io mi sono distaccato da lui, non c'è dubbio.

Anche se chiaramente non ha avuto con De Filippo il rapporto così forte che c'è stato tra voi.

No anche perché De Filippo, come ci entri? Era un muro di ferro, non si passava. Però ti ringrazio del paragone, c'è qualche analogia, è chiaro che si tratta di periodi molto diversi, il teatro aveva una funzione molto diversa. Carlo poteva ancora permettersi il lusso meraviglioso di essere ambivalente nei confronti del teatro, di amarlo e odiarlo, di volerlo distruggere, di rivelare i trucchi, di ubriacarsi a metà spettacolo, di fare un sacco di casino, di fare grandi capolavori. Lui lo poteva fare e disfare il teatro, noi non possiamo disfare più niente perché hanno disfatto tutto loro.

A livello di grandi operazioni organizzative di risorse ne sono state bruciate.

Hanno fatto dei buchi enormi, sono state delle formiche rosse. Quindi un po' i registi, un po' gli artisti matti, un po' gli assessori hanno fatto dei danni enormi. Gli artisti dietro la bandiera dell'iconoclastia, del metateatro, del dadaismo, dell'anti-strehlerismo. Gli assessori perché "tanto gli artisti non capiscono nulla" e poi i mediocrissimi registi italiani che fanno delle porcate tremende e si scambiano gli spettacoli tra di loro. Ci hanno lasciato in eredità un mondo in cui non puoi camminare da nessuna parte, dissestato dall'inizio alla fine. Per cui anche la forza iconoclasta di Carlo io non potrei replicarla fino in fondo. Perché, ad esempio, so che il mio pubblico si può arrabbiare quando mi prendo delle licenze pop, ma su due o tre spettatori che si arrabbiano, magari ci sono venti giovani o studenti che invece amano queste licenze e tornano a teatro anche il giorno dopo. Per istinto mi rivolgo all'istanza di salvare il rapporto col pubblico, di non sentirsi superiori ad esso. Carlo fa parte di

una generazione di persone che si sono sentite superiori culturalmente, psicologicamente, artisticamente, al pubblico e al teatro.

Anche se nel suo caso credo sia stato salvato dal quel retroterra napoletano, farsesco, che include il pubblico. Altrimenti forse, se fosse rimasto legato alle operazioni degli inizi, penso alla costruzione fortemente intellettuale del Woyzeck.

Senza dubbio, concettuale. Nel suo caso, hai ragione, mi sembra sia stato salvato dalla sceneggiata, o ancora meglio dall'Avanspettacolo, da questi comici d'Avanspettacolo napoletani che lui amava molto.

Io ti ringrazio, ti ho rubato moltissimo tempo e adesso sono curiosa di rivedere la tua Tempesta, la vidi l'anno scorso a Pontedera, adesso la rivedo da una prospettiva diversa e magari sarà un po' cambiato anche lo spettacolo stesso.

Un'altra cosa che dice sempre Carlo è che non si fa mai lo stesso spettacolo, mai, mai, mai. Se tu guardi uno spettacolo, ieri, oggi, domani, sarà sempre uno spettacolo diverso. Non va mai fissato niente.

Concludiamo chiacchierando della Tempesta. E a proposito del lavoro di adattamento testuale, nel quale si è preferito togliere in poesia, per sottolineare la carica emotiva dell'azione shakespeariana, Binasco cita ancora Cecchi.

Questa è un'operazione molto carloecchiana, quella di andare al punto, all'azione. Lui ha molto più rispetto del testo, rispetto a me, stranamente, essendo lui uno che il testo lo bofonchia, lo improvvisa, lo sporca. Ma paradossalmente io ho meno rispetto, per me il primo pensiero è il pubblico, per lui invece è l'autore. Poi lo pasticcia in maniera indecente però lo rispetta. Quando lui ha fatto Pirandello lo ha fatto assolutamente pop, nonostante i rimproveri che io ricevo da lui sulle mie operazioni in merito a Shakespeare, ma lui ha preso i *Sei personaggi* e ne ha fatto quel che ha voluto. Ed è stato fantastico, quando lo vidi mi piacque moltissimo, però ha fatto una pura Popular Shakespeare Kompany [ride].

Come in fondo aveva fatto con L'uomo, la Bestia e la Virtù.

Sì, anche se rispetto ai *Sei personaggi* mi sembrava più filologico, invece con i *Sei personaggi*, ha fatto davvero carne da macello del testo, e vedi che lì ha agito con una disinvoltura che mi guardo bene dal criticargli.

1.10 Un maestro difficile. Conversazione con Licia Maglietta

Prato, 6 Maggio 2014

Di Chiara Schepis

Ho letto in alcune tue interviste che consideri Carlo Cecchi un maestro.

Assolutamente, per alcune cose lo considero il mio più grande maestro, è stato lui a farmi capire davvero il palcoscenico. Prima ho avuto anche altri grandi maestri, Barba, Grotowski, con un tipo di approccio al teatro completamente differente. Quindi, dopo aver fatto esperienze diverse, Cecchi per me è stato fondamentale per l'insegnamento che mi ha dato in palcoscenico, come attrice e rispetto a tutti quei temi di cui parlavo ieri durante il laboratorio¹¹¹⁹: cosa significa momento presente, cosa significa verità nella finzione. Questi temi mi sono apparsi fondamentali a contatto con lui. Carlo è stato inoltre un maestro fondamentale per ciò che riguarda la relazione con lo spazio, la relazione con gli altri attori, nonostante il fatto che lui sia un maestro difficile per chi non intuisce quale grande lezione ti stia passando. Spesso è molto difficile la relazione con lui: molte persone vanno via, molte altre vengono mandate via, oppure vanno, tornano e dopo vanno di nuovo.

Ieri dicevi un maestro per chi capisce che lo è.

Sì, nel senso che è davvero un maestro difficile. Non è un maestro che ti dice cosa fare, l'ha fatto proprio rarissime volte di stare lì con calma a dirti le cose. È un regista a cui io non ho mai sentito dire a un attore di fare la tal cosa, di entrare in quel modo specifico. Carlo lavora in un altro modo. Insieme a lui si lavora con una sorta di modalità ad improvvisazione, che non è esattamente un'improvvisazione; ad esempio per la creazione della scena lui ti lascia decidere da dove entrare e che cosa fare durante quel dialogo e quell'azione. Poi pian piano fa sì che l'azione venga fuori: prima di tutto toglie via con molta forza e costantemente tutto ciò che non è vero in quel momento, che non viene da nulla, che non ha significato e quindi non serve. Inoltre la stessa scena, quando la ripeti il giorno dopo, non la ripeti mai. Cioè non c'è mai ripetizione perché ogni giorno è un altro giorno, è un'altra situazione e questa "continua ginnastica di ricerca" è quella che, se seguita con intelligenza, ti fa capire cos'è il teatro. Con Carlo la "continua ginnastica di ricerca" non riguarda solo le prove ma continua anche durante lo spettacolo. Spesso entrando in scena crea, attraverso le battute o attraverso il movimento, un momento di crisi rispetto a quello che sembrava fissato, quindi sul suo palcoscenico si incrina sempre qualcosa e l'attore deve saper rispondere e saper reagire. Devo dire che questa ginnastica è quasi sempre accolta positivamente dagli attori, ma ci sono anche casi in cui non viene capita. Alcune volte gli attori si ritrovano spiazzati: «Perché ieri diceva che era bellissimo ed oggi non è più così?». Qualche volta Carlo viene descritto come una persona con la quale è difficile rapportarsi, una persona scontrosa, in realtà io no l'ho mai percepito così, lui non ti sopporta se e quando tu non sei una verità. Quel luogo, il teatro, è veramente la sua vita, quello che ha, quello per cui lavora, crede e combatte da una vita, dunque sei un traditore se non fai di tutto, generosamente, per arrivare a un ri-

¹¹¹⁹ Ci si riferisce al workshop tenuto da Licia Maglietta all'università di Prato, organizzato dalla Professoressa Teresa Megale (5/06-9/06/2014). Più volte Licia ha fatto riferimento a Carlo Cecchi, proponendo esercizi da lui utilizzati (Gioco dell'omicida), spiegando il concetto di verità della scena e ancora raccontando interessanti aneddoti del loro lavoro in compagnia. Ad esempio capitava che Cecchi, giunti in un nuovo teatro e prima dello spettacolo serale, sconvolgesse le entrate in scena degli attori per disorientarli e farli reagire "veramente" al nuovo spazio.

sultato. È questo che per lui è importante. Un'altra cosa che tollera poco è la paura dell'attore, la paura a buttarsi, a provare cose nuove, e credo che questo sia un argomento molto delicato perché a volte è vero che le paure hanno bisogno di uno scossone per essere superate, altre volte però non è così. Questa però è una cosa che penso io...

Relativa al lavoro personale con ogni singolo attore...

Esatto.

Ieri accennavi ad alcuni esercizi fatti con lui...

Alcune volte provando vengono fuori degli esercizi, ma sono sempre esercizi relativi al momento specifico. Se ci si trova in un momento di stallo, ad esempio, lui ti dà un compito particolare – un esercizio – per andare avanti, per risolvere quelle cose che per lui non sono buone.

Quindi non sono usati come training preventivo?

Generalmente no. Ricordo che con lui abbiamo fatto dei lavori del genere per *Leonce e Lena*. Credo che Carlo l'abbia molto usato a Palermo, io non c'ero, ma so che una parte di lavoro l'ha dedicata al training. Insieme l'abbiamo fatto per *Leonce e Leana*, è stato un lavoro sul gruppo e qualche volta entrava anche lui nell'esercizio.

Tu cominci a lavorare con lui per La Locandiera?

Io ho cominciato con *La Locandiera*, sì. Fu un'esperienza traumatica, nel senso del trauma buono. Quello fu il primo vero scossone dopo l'uscita da un gruppo in cui si lavorava tutti insieme, dove si lavorava in un altro modo.

Mi incuriosisce appunto capire come Cecchi si inserisce nel tuo percorso di formazione. Tu hai lavorato con Martone, Falso Movimento, poi Teatri Uniti.

Prima di Martone e Falso Movimento io ho lavorato con un gruppo di attori napoletani con cui facevo anche teatro di strada, ma soprattutto ho lavorato in giro per l'Europa, creandomi un percorso di formazione autonomo. Ho lavorato spessissimo con il gruppo di Barba, sia da loro che in Italia, poi ho fatto alcuni seminari con Grotowski; ho avuto insomma una formazione "di giro". Poi mi sono molto esercitata da sola, aiutata da alcuni maestri per la voce e per il canto, con maestri di danze (Flamenco, Kathakali). Tutto un percorso autonomo insomma. Dopo, sintetizzando, ho cominciato a lavorare con Mario, portando lì tutta la mia esperienza, quel bagaglio eterogeneo acquisito in giro per l'Europa. Con Mario ho collaborato nel modo in cui collaboravano gli attori di quel gruppo: un modo propositivo di lavoro d'attore diretto dal suo straordinario sguardo sullo spazio, sguardo registico eccetera. Ma lì c'era una diversa autonomia: io, Andrea Renzi, Toni Servillo siamo sempre stati degli attori-autori, attori-registi.

Apro una parentesi perché ho rivisto da poco Rasoi, in cui interpretavi quella madonnina immobile e ti ho trovata straordinaria.

Oh *Rasoi!* [ride] la madonnina, grazie! Io lasciai *Rasoi* per *La Locandiera*. Durante l'ultima parte della *tournee* abbiamo fatto *Morte di un matematico napoletano*

e lì ho conosciuto meglio Carlo. Come artista lo conoscevo già ovviamente, ricordo che per me aver visto il *Woyzeck* a diciassette anni fu un evento decisivo. Era un periodo in cui andavo spessissimo a teatro, il teatro mi piaceva ma non avrei mai pensato di fare l'attrice. Quando vidi il *Woyzeck* mi trovai di fronte a qualcosa di veramente nuovo, non tanto per quello che succedeva ma per quello che c'era sotto; intuì la presenza di qualcosa che non avevo mai visto, soprattutto per quanto riguarda il lavoro d'attore. Quindi per me Carlo rappresentava un tipo di teatro che mi attraeva moltissimo. Poi lo avevo seguito in altri spettacoli, avevo visto quanto fosse imprevedibile ciò che andavi a guardare ogni volta, avevo intuito, avevo carpito questo, ed era la cosa che mi affascinava di più. Durante le riprese di *Morte di un matematico napoletano* lui mi chiese di andare a vedere un suo spettacolo, lo stava facendo a Ferrara ed era il *Peymann*... no! l'altro di Bernhard?

Ritter, Dene, Voss.

Esatto. E lì mi chiese se volevamo lavorare insieme e quindi mi propose di essere una delle comiche della *Locandiera*. L'altra comica, ricordo ancora bene, era Daniela Piperno, e cominciammo a lavorare. Poi ci fu il trauma a cui accennavo prima. Il trauma è collegato ad una dinamica sempre imprevedibile, di cui io non ero al corrente, ma che avveniva spesso con Carlo, e cioè che assegnati i ruoli, quasi fino a poco prima del debutto, questi potevano essere addirittura cambiati. In questi casi anche se non soffri di attacchi di panico, l'attacco ti viene, perché lui propone delle cose, dei cambiamenti, quasi in prossimità del debutto, e tu hai pochissimo tempo. Nel mio caso fu così. Un giorno venne da me e mi disse: «Ho chiesto ai tecnici chi fosse, secondo loro, la *Locandiera* in questo spettacolo e loro mi hanno detto che sei tu, è quello che penso anch'io. Leggi la parte della *Locandiera*!». Tutto questo una settimana prima di andare in scena, tre atti, puoi immaginare... Non ho dormito per cinque notti di seguito. Non so neppure come abbia fatto con la memoria, perché ovviamente la parte la conoscevo, avendola ascoltata in prova, ma un conto è ascoltare, un altro memorizzare la parte per conto tuo. Quello fu proprio il più grande trauma che io abbia mai avuto nella mia vita, nel mio lavoro d'attrice. E lì, per la prima volta nella mia vita, mi sono lasciata trasportare da lui. È chiaro che essendoci così poco tempo lavorammo intensamente ogni giorno. Quindi ogni giorno lavoravamo sulla mia *Mirandolina* e ogni giorno lui mi incitava «Dai prova questa cosa! Prova quest'altra!», e io provavo, provavo e questo ha creato un rapporto straordinario tra me e lui, oltre ad essere stata una straordinaria lezione, una lezione che ho meritato grazie al fatto di aver dimostrato di essere una che si butta.

Questo aneddoto lo dimostra...

Ero a Firenze e ricordo che questa decisione creò un grande scompiglio in compagnia. Non immagini cosa è successo, una cosa tremenda. Ma è da lì che ho cominciato a capire davvero Carlo, a comprendere Carlo; contemporaneamente è nato anche il timore di comprendere ciò dentro cui lui ti portava. Però ho intuito subito il potenziale di quell'insegnamento e il fatto che questa modalità era quella che mi affascinava di più di quel lavoro rispetto a me stessa. Quindi da lì è cominciato il nostro rapporto, che è durato diversi anni, con alcune interruzioni, perché ho fatto altre cose. Poi ci siamo rincontrati con il *Tartufo*.

Tartufo è un'altra esperienza per te particolare perché a distanza di poco interpreti Elmira con Toni Servillo e poi con Cecchi.

Sì, e in modo completamente diverso, perché alla base c'era una partenza diversa, c'era un'idea del personaggio molto diversa. È stato anche *Tartufo* uno spettacolo che ho accettato come una sfida. Quando Carlo me lo propose esordì proprio dicendo «So che l'hai già fatto, dimmi se ti interessa». In realtà lo presi come una bella sfida perché non mi era mai capitato di fare lo stesso personaggio con due registi diversi. Che poi forse sbaglio a definirla sfida, interpretare un personaggio è sempre un lavoro così affascinante, fatto di piccoli passi, di conquiste, come una corsa a ostacoli.

Mi piacerebbe chiederti una riflessione sul fatto che molti degli attori di Cecchi poi si confrontano con la regia. Credi che abbia un ruolo in questa tendenza? Offre magari degli strumenti utili.

Beh certamente sì! Nel teatro di Carlo un attore non è l'attore che muove il braccio perché un regista gli ha detto di muovere il braccio, di spostarsi o di star fermo. Ovviamente si acquisisce una capacità personale di essere responsabile e di capire i rapporti di cui abbiamo parlato ieri: i rapporti con lo spazio, i rapporti con gli altri, eccetera. Poi da questo ad essere regista ne corre; un regista deve possedere una visione del ritmo generale, di tutti gli altri, della scena e non tutti ce l'hanno. L'attore non è necessariamente un regista e viceversa. Però nello specifico alcuni attori di Carlo facevano già anche i registi mentre lavorano con lui, alcuni hanno cominciato a farlo proprio con lui, ma non tantissimi.

Sì Binasco, Imparato, Cirillo.

Sì Cirillo è proprio cresciuto con lui, era davvero piccolino quando ha cominciato a lavorare con Carlo, era uno dei più giovani. Ed è stato vicino a lui per moltissimi anni.

Vorrei farti una domanda sul rapporto di Cecchi con i testi: per esempio, anche solo in riferimento alla vostra collaborazione, vi siete confrontati con i testi di grandi autori come Goldoni, Büchner, Molière, cosa puoi dirmi sul suo approccio al testo? Inoltre anche tu nel tuo lavoro più recente hai agito su grandi testi e gli hai messi in scena.

Prima di tutto con Cecchi a volte l'attore segue anche un lavoro di drammaturgia, spesso quelli che sono stati dei grossi tagli nei suoi spettacoli sono stati decisi e sono avvenuti in sede di lavoro con gli attori. Lui non definisce mai nulla prima di cominciare a lavorare in scena. Prima di cominciare lui non sa assolutamente dove arriverà, non ha un'idea predeterminata; cioè immagino che abbia le sue motivazioni e delle linee generali ma non sa come sarà la scena, come sarà lo spettacolo, non si sa nulla. Quindi anche rispetto al testo i tagli che avverranno o i cambiamenti che saranno apportati dipenderanno dal fatto che provando si capisce che qualcosa è superfluo, che può essere eliminato a favore di un ritmo complessivo più giusto. Ecco, l'unico lavoro che lui fa a tavolino è quello sulla lettura del verso. Dico davvero l'unico lavoro a tavolino, perché anche il primo giorno, quando si decide di fare la

lettura del testo, dopo un'ora e mezza Carlo è già in piedi perché si è seccato di stare a tavolino. Per me questo è straordinario. Invece al tavolino ci sta molto di più nel momento in cui qualcosa non è stato capito, quando qualcuno non riesce, ad esempio, a capire un verso; in questi casi ci si è spessissimo fermati "a tavolino" e Carlo ha fatto un lavoro continuo sulla lettura del verso, sull'accento, sulla punteggiatura, sul punto, sulla virgola. Tutto un lavoro che poi viene nuovamente masticato in scena. Perché è chiaro che il lavoro preciso e definito fatto a tavolino deve poi essere rimasticato personalmente e reso coerente dall'attore sulla scena.

E quindi, come si diceva, vero. Avrei un'altra curiosità su L'isola di Arturo, che tu hai messo in scena. Le cose non sono di certo collegate ma è noto il forte legame di Carlo e la Morante e quindi mi piacerebbe che tu mi raccontassi come nasce questo stimolo verso quel testo.

Dunque il legame tra Cecchi e la Morante chiaramente non è connesso alla mia decisione di mettere in scena *L'isola di Arturo*. Lui mi ha fatto vivere molto il suo rapporto con Elsa Morante, me l'ha fatto vivere nei suoi racconti, nei suoi aneddoti continui, in quelle cose che mi raccontava. È stato un argomento molto presente nel rapporto che abbiamo avuto per molto tempo, io e lui, fuori scena, nell'andare a cena insieme, incontrandoci fuori dal teatro. Ricordo che per alcune improvvisazioni della *Locandiera* lui mi diede in mano il mandolino di Elsa Morante – perché a lei piaceva molto il mandolino – e mi chiese di suonarlo. Nella versione stabilita fino a quel momento io suonavo la fisarmonica sotto il palcoscenico, perché lui voleva che il suono venisse da sotto, il che significava fare una corsa vestita con i vestiti di Mirandolina, andare giù, prendere la fisarmonica, suonare nelle scene in cui c'erano gli altri, rilasciare la fisarmonica, ritornare su (e quella fu anche un'ottima palestra). Lui sapeva che io suonavo e gli piaceva questa cosa della musica; avevamo provato con la chitarra, poi invece adottammo la fisarmonica. Un giorno durante le prove mi diede in mano questo mandolino, io però col mandolino riuscivo a mettere in fila giusto due o tre accordi, non era uno strumento che conoscevo bene. Comunque ricordo che ebbi in mano questo mandolino di Elsa Morante, con tutta l'emozione e la suggestione del caso. E questa fu un'immagine che mi è tornata dentro molto tempo dopo, quando mi fu chiesto di partecipare al Festival a Napoli. In quell'occasione pensammo, insieme a De Fusco (Direttore artistico del Festival di Napoli), che potessi fare qualcosa della Morante; c'era questo luogo meraviglioso, questo sito archeologico che affaccia su mare davanti a Procida, con un grande anfiteatro e una vecchia casa sulla roccia, insomma il luogo era abbastanza adatto. Dunque decisi di fare *L'isola di Arturo* in cinque tramonti, facendo un lavoro di drammaturgia sul testo e formando come cinque puntate, cinque atti, fatti al tramonto, dalle sette alle nove, insomma dal tramonto fino a notte, accompagnata da un mandolinista. Scelsi il mandolino perché mi venne in mente quel ricordo. Mi accompagnava uno dei più grandi mandolinisti che abbia mai sentito suonare in Italia, che si chiama Tiziano Palladino, un ragazzo giovanissimo che fa concerti in tutto il mondo, ed è strepitoso. Il suo mandolino è un'orchestra, non un mandolino; io resto basita tutte le volte che lo sento suonare. Lo avevo sentito ad un concerto, prima di un mio spettacolo e ricordo che pensai di voler sentire solo quello per tutta la vita. Quindi mettendo insieme le cose presi questa decisione e chiamai Carlo, gli parlai del progetto – anche

perché lui ha i diritti di Elsa Morante – a lui piacque molto e quindi poi è stato fatto. Furono cinque tramonti, ad atti, se non puntate, che da alcuni spettatori furono percepiti proprio come una soap-opera; alcuni avevano comprato subito le cinque serate – ricordo che si svolgevano due volte a settimana – alcuni invece non avevano acquistato tutte le serate, per cui seguivano la prima, poi la terza eccetera. Venivano a chiederti cosa avesse fatto Arturo la volta precedente, era molto divertente e per me è stato molto bello.

È un peccato che venga messa in scena poco.

Con una delle puntate siamo andati a Praga. È stato possibile presentare una sola puntata perché il lavoro di drammaturgia si era mosso nella direzione di rendere autonomi i singoli atti. Si trattava di un incontro internazionale su Elsa Morante al quale partecipavano molte università europee. Lì ho portato la terza puntata, ed è stato un momento fantastico. Tutti i professori, sia quelli italiani che quelli stranieri – che conoscevano la lingua italiana e la lingua della Morante – apprezzarono molto il lavoro svolto. Mi dissero che ascoltare questo spettacolo era stato come fare cinquanta lezioni su Elsa Morante, dissero che era stato un momento efficace per capire cos'è il ritmo nella scrittura della Morante.

Un'autrice fortemente legata al teatro, con una vocazione teatrale che traspare nei personaggi dei suoi romanzi. Che rapporto hai adesso con Cecchi? In un'altra tua intervista ho letto che a volte ti dà dei consigli e viene a vedere i tuoi spettacoli...

Beh, io e Carlo adesso non ci sentiamo da moltissimo tempo. Lui è venuto, e viene, a vedere dei miei spettacoli, ma questo lo fa da sempre. Dopo *Morte di un matematico napoletano* lui volle venire a vedermi a teatro, io a quel tempo facevo *Insulti al pubblico* con Andrea Renzi; fu uno spettacolo che gli piacque moltissimo e da lì decise di voler lavorare insieme a me. Poi per esempio è venuto a Parigi quando io ho fatto *Manca solo la domenica* al Teatro D'Orbigny, e lì fu veramente entusiasta, mi gratificò come non mai. Mentre per esempio l'altro testo di Silvana Grasso gli piacque meno, per il primo era proprio in visibilio: per il testo, per il modo in cui l'avevo messo in scena. Poi è capitato, e capita, che lui mi dica – perché poi ricorda benissimo tutti i momenti e tutti i passaggi di uno spettacolo che guarda – delle cose, che mi dia dei suggerimenti su alcune cose da aggiustare, altre su cui puntare, altre da eliminare. Devo dire che quando capita lo fa sempre e con un'attenzione incredibile. A me piacerebbe molto lavorare ancora con lui; ecco l'ideale per me è mantenere un costante rapporto tra il lavoro in compagnia e quello per conto mio, che in fondo è quello che ho sempre fatto: alternare cose mie da sola e cose mie con altri, magari con la mia regia. Credo che sia importante confrontarsi e rapportarsi con qualcuno che abbia uno sguardo da fuori e che ti possa aiutare a capire cose che magari da solo non riesci a vedere; a volte, nonostante ci sia una certa esperienza, capita di bloccarsi, ed in questi casi è importante che qualcuno da fuori ti faccia notare qualcosa a cui non hai pensato.

L'alternanza e l'apertura sono anche caratteristiche della compagnia di Cecchi.

Beh sì, adesso poi mi pare stia lavorando con dei giovanissimi, forse con gli stessi con cui ha fatto il *Sogno*.

E poi ha messo in scena proprio la Morante.

Sì sì, l'ho visto. Quello era un testo che l'ossessionava da anni. Immagina che quando ho fatto *La Locandiera* lui mi propose di fare la figlia di *Serata a Colono*, poi non lo facemmo. Me l'ha riposto dopo anni e nulla. Poi mentre lavorava al Garibaldi di Palermo lo ha proposto a Iaia Forte e così sono passati moltissimi anni, venti, venticinque. Quindi pur col passare del tempo lui, anno dopo anno, anno dopo anno, è stato sempre combattuto dal desiderio e dall'impossibilità di mettere in scena questo testo. Qualche anno fa so che ha anche cominciato a fare le prove del coro, forse proprio a Palermo, poi ha abbandonato. Alla fine ha deciso di farlo con Mario e non con una sua regia. Credo che Carlo fosse molto combattuto, sentiva, da una parte, il dovere di mettere in scena *Serata a Colono* e, dall'altra, una forte paura. Infatti quando l'ho sentito, dopo aver visto lo spettacolo, l'ho trovato molto sereno, era come se si fosse tolto un peso incredibile, ma nello stesso tempo non credo fosse contento; beh! ma questo non lo è mai, raramente uno spettacolo lo rende contento. Ci sono delle sere in cui lo vedi sorridere, a tavola è sorridente e allora capisci che è contento, altrimenti lo vedi insoddisfatto.

Poi insieme avete fatto anche un Edipo re...

Con la regia di Mario Martone. C'eravamo io, Toni Servillo, Carlo e Edipo era Claudio Morganti.

1.11 Un naturale artificio. Conversazione con Arturo Cirillo

Pistoia, 1 febbraio 2015

Di Chiara Schepis

Carlo Cecchi è considerato un maestro d'attori, e nonostante la sua riluttanza ad ammettere questo ruolo, un maestro nei fatti lo è. I suoi allievi puntualmente lo confermano.

Cecchi scalpita su questa definizione, ma lo è, lo è assolutamente. Basti pensare alla tendenza a rifondare continuamente compagnie di giovani. Carlo ha una predilezione per i giovani, perché lui ama poco gli attori quando diventano troppo strutturati, troppo "attori", impegnati cioè a difendere una propria immagine che si sono creati. Credo che invece apprezzi molto di più qualcuno che abbia un approccio ancora meno sedimentato, anche rispetto al modo di recitare. Lui non sopporta le intonazioni, come suoni belli che funzionano a prescindere, preferisce la relazione immediata; pretende che gli attori si ascoltino realmente, che rispondano l'uno all'altro. Tutte cose, queste, che quando lavori con attori che hanno fatto un altro tipo di percorso, con altri registi, sono difficili da ottenere. Quello di Carlo – come

dice spesso – è un teatro in cui si attacca subito, nel quale non si fanno mille ragionamenti prima di dire una battuta. In questo lui è assolutamente formativo: togliendoti tutto, è chiaro. Sono più le cose che ti toglie che quelle che ti dà. Nel mio caso è stato così. È stata più un'opera di decostruzione che di costruzione, poi certo anche di costruzione, togliendo tutto qualcosa di tuo deve esserci, e scoperto quello che c'è alla base hai la possibilità di trovare una strada più personale, qualcosa di tuo.

Ti diplomasti all'Accademia d'Arte Drammatica, collaborasti con registi importanti e poi nel 1993 cominciasti a lavorare con Cecchi.

Sì! Mi diplomai nel '91, poi faccio la specializzazione andando a Mosca. Al mio ritorno comincio un'esperienza abbastanza fugace con Castri e poi entro nella compagnia di Cecchi con cui resto in maniera continuativa per dieci anni, facendo quasi tutti gli spettacoli di quel periodo, tranne *La Serra*. Gli altri gli ho fatti tutti: *Leonce e Lena*, *La Locandiera*, poi *Finale di partita*; subito dopo cominciai il progetto shakespeareano. Poi ancora *Sik Sik* e *Le Nozze*, spettacolo con il quale ho concluso.

Quindi eri un attore che arrivava da una formazione accademica?

Sai, l'accademia lascia il tempo che trova, in particolare nel mio caso; io conoscevo Carlo da prima. Lui era molto amico di mio padre, perché mio padre era molto amico di Elsa Morante, che è stata l'amicizia più importante della vita di Cecchi. Mio padre conobbe Elsa Morante molto dopo di quando l'aveva conosciuta Carlo. Carlo la conobbe quando era molto molto giovane. Io mi chiamo Arturo per il libro di Elsa, *l'Isola d'Arturo*; tramite la Morante quindi mio padre conobbe Cecchi e io ricordo che fin da piccolino andavamo a vedere i suoi spettacoli. Ho infatti ricordi di alcuni suoi allestimenti piuttosto antichi, da *A morte dint' 'o lietto 'e Don Felice* di Petito a *Lu curaggio de nu pompiere napulitano* di Scarpetta. Quando vidi *A morte dint' 'o lietto 'e Don Felice* ero proprio un bambino; ci sono delle foto di me alla mensa dei bambini proletari a Napoli, una realtà figlia di quegli anni, di certo tipo di lotte politiche che fondarono questa mensa per i bambini poveri del quartiere di Monte Santo. Carlo credo proprio che offrì lo spettacolo a questi bambini e infatti fu fatto nel cortile. Io ho dei ricordi vaghissimi, ricordo che lo spettacolo mi fece paura, pur essendo in realtà estremamente comico. Sicuramente lo era ma c'era il castello, il fantasma, delle luci stroboscopiche, il letto che tremava. Ricordo che mi fece molto paura, avevo sei o sette anni. Ho invece un ricordo molto nitido di *Lu curaggio de nu pompiere napulitano* anche perché Cecchi lo riprese l'anno in cui morì Elsa. Di quello spettacolo mi ricordo straordinari personaggi, la Marchesa Zoccola ad esempio, e poi tutta una compagnia fatta di attori con cui ha fatto molti spettacoli. Marina Confalone faceva la parte di Pulcinella. Ricordo bene i suoi Pinter, ma soprattutto il *Compleanno*, ancora con la Confalone, con Dario Cantarelli che faceva il marito di lei, Toni Bertorelli e Paolo Graziosi che erano i due terribili sicari. Credo di aver visto *La Serra*, però non ho molti ricordi. Non ho mai visto *Hedda Gabler* che faceva con Anna Bonaiuto, uno di quelli spettacoli che fece negli anni in cui ero in compagnia ma al quale non partecipai. E poi ho un ottimo ricordo del *Borghese Gentiluomo*, ma soprattutto del *Misanthropo*. Dico il *Misanthropo* perché fu il primo spettacolo che io un pochino seguii. Ero ancora ragazzino, avevo sedici o diciassette anni, stavo già pensando di fare teatro e mio padre mi disse: «Beh vuoi fare teatro? Conosciamo

Carlo, approfittane! Chiamalo e chiedigli se puoi andare a vedere le prove di un suo spettacolo». Io mi feci animo, forza e coraggio e lo chiamai, e lui acconsentì. A quell'epoca aveva quel bellissimo spazio che era il Teatro Niccolini a Firenze nel quale è rimasto per un lungo periodo.

Periodo che ha coinciso con la tua permanenza in compagnia.

Io sono arrivato negli anni finali, anni in cui si è cercato fino all'estremo di salvare il Teatro Niccolini, e purtroppo non ci si è riusciti. Sono arrivato negli ultimi anni del Niccolini. Il *Misantropo* è di molto precedente, ma io in quel periodo lì mi sono solo avvicinato alla compagnia e ho cominciato a seguire le prove. Mi ricordo che ero un ragazzino, in questa platea del Niccolini dove Carlo passeggiava, a volte si sdraiava, un pò saltava, urlava, si sgolava. Poi – come adesso faccio fare anch'io essendo sia attore che regista – stava spesso giù e faceva fare la sua parte all'assistente o ad un attore non impegnato in quella scena. In quella occasione non ricordo chi fosse l'assistente, forse Italo Spinelli, ma chiese a me di salire sul palco e di fare la sua parte in prova. Io avevo un terrore incredibile, ma andai.

Quindi Alceste?

Esatto, infatti poi tutto il resto della compagnia mi prendeva in giro, mi chiamavano "il giovane Alceste", non ricordo se questo fatto durò tutta la giornata o qualche ora, ma poi Carlo, in un momento di pausa, mi disse che secondo lui potevo farlo l'attore – io mi ricordo che tremavo moltissimo, perché poi all'epoca tremavo molto – «C'è forse qualche problema con le "esse"» – mi disse – «un pochino sibilanti; però... io qui non ti posso tenere, ti consiglio di fare una scuola, io ho fatto l'Accademia, fa l'Accademia». Ti racconto questo per spiegarti la questione dell'Accademia; io feci l'Accademia perché mi fu consigliata da lui ma dopo feci un lunghissimo provino con Cecchi all'epoca di *Leonce e Lena*. Lui aveva questa grossa produzione, cercava attori, in realtà cercava Leonce e il provino me lo fece per quello. Alla fine non mi prese per Leonce, e in effetti non ero assolutamente pronto, alla fine prese Tommaso Ragno e andò benissimo così. A me affidò la parte del cerimoniere, però mi fece un lunghissimo provino, non mi ricordo se durò uno o due giorni. Andai a casa sua a Campagnano e gli feci proprio tutto lo scibile che avevo imparato sia negli anni in Accademia sia fuori. Gli feci *Uscita d'Emergenza* che era un testo di Santanelli che avevo preparato in Accademia, e moltissime altre di cose. Poi quando mi prese per *Leonce e Lena*, uno dei primi giorni, mi disse «Bene! Ora scordati tutto quello che ti hanno insegnato in Accademia». Ora, a me cosa mi abbiano insegnato in Accademia non lo so molto bene, per questo dico che il concetto di formazione accademica è relativo. Io oggi insegno in realtà, insegno all'Accademia a Roma, insegno in una scuola ad Udine e quest'anno faccio anche un progetto alla Paolo Grassi di Milano, per cui adesso insegno moltissimo. Mi ritrovo un po' ad essere dalla parte delle istituzioni. Insegno un po' come faccio il regista, cioè considerandomi pochissimo un insegnante. Quello che faccio io è rapportarmi agli studenti considerandoli i miei attori durante le prove, non faccio molto altro di diverso. Questo per certi versi viene anche apprezzato perché è come se proponessi agli allievi un confronto reale con un regista, cioè con qualcosa che incontreranno poi dopo. Però c'ho pochissimo dell'insegnante: quegli elementi più diplo-

matici che hanno gli insegnanti oppure quell'idea che ci sia un percorso didattico, oppure il fatto che certe cose non si svelano subito eccetera.

Quindi un lavoro sul campo senza nulla di pre-disposto.

Esatto, e in fondo penso che quello che cerco di fare io da insegnante è qualcosa che a me è un po' mancato, cioè un insegnante che cercasse di far uscire la mia personalità, di farmi capire che tipo di attore io potevo essere, che è una cosa che Carlo invece ti dice. Carlo ti spinge anzitutto a capire se sei un attore; questo si capisce mettendosi in gioco; solo provando a recitare capisci se sei o meno un attore. È una cosa anche abbastanza crudele da esperire. Io, a mia volta, questa cosa un pochino la faccio; dico un pochino perché Carlo ha un ascolto particolare, ha una notevole capacità nell'individuare il livello di finzione dietro il quale un attore si sta trincerando. Durante il lavoro con Carlo a me è sempre capitata questa cosa stranissima di non capire quando recitava e quando smetteva di recitare, come se non ci fosse nessuno scarto. Ad esempio quando durante la *tournee* di *Finale di partita* ci faceva leggere Dante, soprattutto a me, diceva: «è come se tu, non appena cominci a leggere Dante, proprio perché stai leggendo una poesia, è come se ti atteggiassi in un modo, in un tono di voce, che è quello in cui secondo te si deve leggere la poesia; invece dovresti leggerla naturalmente, *naturale naturale*» per citare una battuta di Sik Sik. “Naturale naturale”, per certi versi, potrebbe essere il suo motto, lui in fondo ti porta sempre verso una recitazione tua e naturale. Essendo lui un attore, non credo per scelta, ma per destino – destino anche po' tragico –, non può fare a meno di “eserciti” sempre, lui, come persona: con i suoi pensieri, con i suoi stati d'animo, con la sua enorme cultura e con il suo enorme talento. Però non è di certo l'attore che va a costruire il personaggio attraverso una costruzione esteriore del carattere, infatti quello che si è sempre detto di Cecchi, ciò che la critica in passato gli ha sempre contestato (ora lo si osanna acriticamente) era di recitare tutto allo stesso modo. Si è sempre detto questo a Cecchi, come per molti anni hanno sempre detto a me, e credo sia successo anche a Valerio Binasco, «E sì! Però ceccheggi». Ceccheggi, ceccheggi, c'era sempre questa connotazione che mi perseguitava. Chiaramente delle influenze ci sono, perché non c'è dubbio che lui abbia uno stile pur non volendolo avere, giocoforza ce l'ha. Però non son d'accordo con la critica secondo la quale lui faccia tutto allo stesso modo; è evidente invece che lui faccia tutto partendo totalmente ed assolutamente da sé. Questa forse è anche la sua condanna, ma lui no può prescindere da sé.

Tutto si ricollega mi pare a quel «naturale naturale» a cui hai fatto riferimento.

Sì, sta tutto in quel naturale. Nello sforzo per la ricerca di qualcosa che deve venire da sé.

Che ci riporta ad un'altra delle sue famose affermazioni ovvero la differenza tra il «come è» e il «come se».

Sì, perché lui non sopporta che gli attori facciano sempre “come se”. Una volta mi disse: «Proprio perché in teatro tutto è falso deve essere tutto vero», insomma in lui c'è proprio un rapporto esistenziale rispetto a questo mestiere. Cecchi tante volte mi ha detto, e lo ha anche dichiarato, che il teatro per lui è stato una salvezza, ma

credo davvero in senso concreto; una salvezza rispetto al rischio di andare fuori di testa. Io all'epoca del suo esordio chiaramente non lo conoscevo, ma lo posso immaginare, ho visto delle foto, molto nevrotico, anche molto chiuso, molto bello, quindi credo che il teatro sia stato per lui provvidenziale anzitutto per una sua certa timidezza. Carlo in fondo credo abbia una sua forte timidezza e un forte pudore, è un solitario. Il teatro che giocoforza, per fortuna, si fa insieme, credo sia stato anche in questo una salvezza per lui. Il teatro è stato un lavoro che lo ha costretto ad avere dei rapporti, anche se spesso conflittuali, con gli altri. Infatti questo *joue* insieme, questo gioco che si fa con gli altri è per lui fondamentale. *Finale di partita* ad esempio è stato per Cecchi un testo un po' tormentato, almeno a detta sua, continuava a ripetere che non lo capiva fino in fondo, invece credo lui l'abbia perfettamente compreso e in Hamm, che io ho ascoltato per quattro anni dentro al bidone, come ti avrà raccontato la Piperno – da quel bidone non si usciva perché Carlo non volle costruire un passaggio, ma a me andava anche bene così, era solo un po' scomodo –, io dunque sono stato costretto ad ascoltarlo tutte le sere e forse avrei fatto lo stesso anche dalla quinta. C'è uno dei tanti momenti in cui Hamm riprende il suo "romanzo": «Dov'ero rimasto col mio romanzo? Ah sì ero arrivato lì!» ecc., e c'è un pezzetto in cui dice: «E poi restare come dei bambini a giocare insieme», giocare, bambini, insomma si tratta di un passaggio che a me dava l'impressione di una certa narrazione di sé. Io credo che Carlo narri moltissimo sé nei personaggi che porta in scena; è chiaro che ci sono quelli in cui la narrazione di sé è più felice, più riuscita, e altri in cui lo è meno. Carlo è da un lato "naturale naturale", dall'altro lato è uno degli attori meno naturalistici che ci siano nel teatro italiano. Questo accade perché Carlo è arrivato al teatro con una fortissima consapevolezza, con un fortissimo assorbimento della cultura della maschera, della tradizione fisica corporale e popolare.

Eduardo?

Eduardo ma anche tanto altro teatro napoletano, quello a lato di Eduardo: la sceneggiata del teatro Duemila. Ed infatti non è casuale che lui abbia scelto l'accento napoletano come suo accento d'adozione, che credo abbia sempre preferito a quello fiorentino.

Che è poi un segno di antinaturalismo strutturale.

Anche perché non è un accento che gli appartiene. Credo che lui lo abbia adottato per salvarsi da quel birignao, da quella tradizione sedimentata sull'italiano. Lui questa avversione l'ha dichiarata varie volte riferendosi agli anni in cui era un giovane attore appena uscito dall'Accademia. Carlo credo non si sia diplomato, avendo tentato di uccidere Orazio Costa con Gianmaria Volonté – almeno così si dice – credo sia stato espulso. Erano quelli anni in cui il modello dominante era la Compagnia dei Giovani, Valli, Falk, De Lullo, e per lui tutto questo era lontanissimo, il contrario del "naturale naturale": una recitazione molto costruita, se vogliamo anche un po' compiaciuta, estremamente mentale. Lui, raccontandoci questa esperienza una sera a cena, ci disse: «andai naturalmente verso ciò che c'era di più lontano da quel tipo di recitazione e per mia fortuna trovai Napoli». Trovò Napoli perché lui si iscrisse a lingue, il motivo fu anche quello, poi credo non si laureò mai. A Napoli ci fu l'incontro con Eduardo. Io ancora conservo un programma di sala di un vecchio

spettacolo di Eduardo, credo fosse *Napoli milionaria*¹¹²⁰, in cui Cecchi interpretava uno dei tre figli, e poi gli ha fatto anche da assistente per un po'. Detto questo però secondo me Napoli è una Napoli più generale, non è soltanto Eduardo, e credo che lui li abbia trovati quello che ha riconosciuto come ultimo luogo di una vera tradizione teatrale italiana, la tradizione del teatro napoletano. E questo spiega anche perché nel corso degli anni si sia spesso accompagnato con attori napoletani, a volte per spettacoli assolutamente non napoletani. A volte Cecchi ci raccontava che quando fece *Ivanov* – che io pure ho visto ma di cui ricordo solo l'immagine di lui che si spara e si scaglia contro la finestra – un critico gli domandò perché lo facesse con l'accento napoletano. Lui rispose: «Ah certo! Ha ragione perché effettivamente avremmo dovuto farlo con l'accento russo dell'ottocento». Che è come voler chiedersi perché l'italiano dovrebbe essere più legittimato ad essere la lingua di Cechov che non il napoletano, si tratta comunque sempre di una lingua portata verso un'altra. Lui questo aspetto l'ha sempre difeso. Stimolando chiaramente le facili analisi dei critici che cominciarono a dire che lui faceva tutto in salsa napoletana, invece, secondo me, per lui il napoletano è stato soprattutto la scoperta di un corpo, non di un accento. È successa una cosa simile anche a me. Per me ritrovare il teatro napoletano è stato ritrovare un corpo, e non preoccuparmi più di come dire le battute. Ad esempio il problema delle intonazioni; lì viene da sé, proprio non ci pensi. Mi ricordo che la prima volta che ho fatto Scarpetta per me è stata proprio un'epifania. Ecco, immagino che per Carlo sia stato qualcosa di simile, il contatto con quelle forme così immediate, in cui c'è un assoluto e totale rapporto col pubblico, gli ha fatto riconoscere il suo teatro. Perché il teatro di Carlo è così, poi essendo un uomo molto colto, i critici, gli studiosi possono divertirsi a scovare tutti i riferimenti. Ma le sue, per esempio, non sono assolutamente prove intellettuali.

Ecco, mi piacerebbe sapere qualcosa in più sulle prove.

Si fa pochissimo tavolino. Lui dà molti suggerimenti, ma te li butta un po' lì; per esempio ti dice: «dovresti ascoltare quell'opera di Stravinskij. Leggi il personaggio di quell'altro testo», però, in generale, l'obiettivo principale delle prove sta nel trovare l'immediatezza e il gioco tra gli attori. Un'altra cosa fondamentale che Carlo dice è che quando credi nel personaggio dell'altro attore il 60, 70% del tuo è già fatto. Nel momento in cui tu che interpreti Orazio credi che l'altro attore in scena sia Amleto, il tuo Orazio l'hai già trovato nella relazione. È l'esatto contrario di quello che crede la maggior parte degli attori; l'attore pensa che la costruzione del personaggio sia un lavoro personale a prescindere (parlo dell'attore arriva a prepararsi le battute da casa). Beh questo è quanto di più distante ci sia da Carlo. Una recitazione programmatica che continua a "portarsi" anche oggi – credo personalmente che ci sia una sorta di manierismo di ritorno – il cui risultato sono attori bravissimi, oggettivamente molto bravi ma pre-programmati, spesso tendenzialmente monologanti. Se ci fai caso invece Carlo ha fatto pochissimi monologhi, il suo è un teatro corale. Ha fatto l'*Ultimo nastro di Krapp* e forse nient'altro, non è proprio un orizzonte che gli appartiene. Per lui è fondamentale la relazione con gli attori e la relazione degli

¹¹²⁰ Si trattava invece del fidanzato di Giulianella, Federico in *Sabato, domenica e lunedì* del 1969

attori col pubblico, anche per questo dico che si tratta di un teatro anti-naturalistico. È un teatro in cui la presenza del pubblico è fondante. Lui fin dall'inizio delle prove dice: «Non state facendo una cosa solo per voi due, voi tre, voi quattro; state facendo una cosa per qualcun altro che poi verrà a vedervi». Da questo punto di vista credo sia ancora una volta importante tornare alla maschera, a quella cultura napoletana, al “naturale naturale”, ai fratelli Maggio, alla sceneggiata, allo stesso Eduardo. Quella stranissima cosa che è la recitazione di Carlo è un insieme di naturalezza e artificiosità. Il tutto è anche assolutamente finto, ma è una finzione che, mi viene da dire, l'attore trova nel corpo. Non a caso Carlo è molto attento al lavoro sul corpo; lui ecletticamente, o schizofrenicamente, a Eduardo ha accostato il Living. Quindi da un lato un teatro assolutamente di testo, di tradizione, dall'altro un teatro quasi tutto di movimento, di sonorità, di non *logos* insomma, di irrazionalità. Questi aspetti convivono nel suo teatro; Cecchi spesso ammonisce gli attori perché non usano il corpo, li rimprovera di recitare solo dal tronco in su. Con l'obbiettivo però, in fondo, di raggiungere sempre e comunque una maschera. Maschera non nel senso di Commedia dell'Arte, ma maschera nel senso che si va a costruire un naturale artificio.

Questa attenzione all'allenamento del corpo lo spinge a proporre degli esercizi durante le prove?

Lui non fa il training, però fa fare degli esercizi. Lanciarsi un bastone dicendo le battute, che è una cosa che ti aiuta molto a portare la voce verso qualcuno, a lanciarla verso qualcuno, quindi ad accompagnare il lancio della voce verso qualcuno attraverso il lancio del bastone; esercizio che ti abitua anche all'attenzione dell'altro. Io credo che sia soprattutto questo quello che Carlo cerca di fare. Carlo da una parte ti chiede di conoscerti, dall'altra però di non essere concentrato su di te, che è poi una contraddizione. Il suo è un continuo teatro di contraddizioni. In fondo forse il teatro è una contraddizione in atto, la pretesa di essere lo specchio della vita, essendo già lo specchio un artificio: la destra è la sinistra, la sinistra è la destra. Che il teatro rispecchi la vita è una cosa relativa.

È un discorso che ci riporta a quel “naturale naturale” che poi si risolve per forza di cose in artificio.

È chiaramente un artificio perché una tecnica, un mestiere, dietro ciò che fai lo devi assolutamente avere. Lui alla tecnica un po' ti porta, ma non te la imposta. Però mi ricordo tantissime prove dedicate a lunghissime letture collettive, non intorno al tavolino, ma intorno a un ritmo che lui dava o che lasciava scandire al metronomo. Noi abbiamo fatto tutto *Finale di partita* con il metronomo in quinta. Per tutto lo spettacolo c'era il metronomo in quinta che il pubblico a volte percepiva, a volte no, ma lo percepivamo noi attori. A volte Carlo ci chiedeva di contare le pause, ancora una volta per non cadere nell'automatismo, nell'immedesimazione. Io per esempio, a differenza sua, nell'immedesimazione ci sono spesso caduto, ora meno. Io ho attraversato un periodo di intensa immedesimazione nei personaggi e credo che fosse necessario per me; lui invece l'immedesimazione non la concepisce. Anche in questo è curioso, perché è un attore che porta sé in ogni personaggio, però sempre e comunque nella maschera. Lui diceva sempre che l'attore non deve nascondersi dietro il personaggio ma deve rivelarsi attraverso il personaggio. Tramite il personaggio:

per cui sei tu, ma ti stai comunque rapportando con delle forme, ti stai rapportando con una sapienza antica.

Il testo stesso è una forma con la quale ci si deve rapportare, e il teatro di Cecchi è un teatro di testi.

Un teatro di testi, con molta attenzione ai testi.

Tanta attenzione da far pensare al disegno di creare un repertorio, un teatro di repertorio. Un indizio di ciò è anche la stabilità che ha sempre cercato.

Assolutamente! Io conosco poco gli anni del Granteatro, però per quanto riguarda la mia esperienza, gli anni in cui io ho avuto maggiormente l'impressione che il teatro di Carlo si stesse concretizzando e rivelando sono stati certamente gli anni del Garibaldi. Anni in cui si poteva permettere di fare due o tre mesi di prove con un gruppo di attori costante, attori di diverse generazioni e appartenenti a percorsi e storie di teatro differenti da suo teatro. In quegli anni si poteva permettere di provare nel pomeriggio una cosa e la sera recitarne un'altra. Sono stati anni faticosissimi ma anche unici, anche dal punto di vista della politica teatrale. È triste che quell'esperienza non sia potuta durare, restare e diventare il suo metodo. Anche se lui è talmente testardo e talmente orientato verso un tipo di struttura che poi tende continuamente a ricostruirle. Se consideriamo anche il suo ultimo allestimento, *La dodicesima notte*, è evidente che ci sono delle costanti: attori già presenti negli allestimenti precedenti, compagnia molto giovane. Io sono convinto della necessità per un attore come Carlo della stanzialità, il fatto che sia un paese a recarsi in quel luogo a vedere un determinato tipo di operazione sarebbe la cosa più naturale per il suo teatro. Com'è in fondo per Peter Brook con le Bouffes du Nord a Parigi, o per la Mnouchkine con la Cartoucherie.

La stanzialità, al Niccolini, come al Garibaldi, è stata, mi pare, fondamentale anche dal punto di vista del magistero. In questi luoghi ha sempre creato anche delle scuole o laboratori permanenti.

Sono dei luoghi diversissimi e infatti ha fatto dei testi molto diversi. Io credo che, in qualche modo, già il fatto che quando ha costituito la sua compagnia le abbia dato nome Granteatro, che era poi la compagnia di Molière, le Gran Théâtre, sia un indizio del suo forte riferimento ad una certa tradizione, a quel teatro girovago, di repertorio, fatto partendo dagli attori che ci sono e non dal testo. Un teatro in cui un attore comincia a fare tutta una serie di ruoli, all'interno dei quali crea un suo percorso di formazione. Il Niccolini è un meraviglioso teatro all'italiana, non molto grande. Una particolarità era costituita dal suo camerino, credo se lo sia fatto fare lui lì; praticamente era in scena, vi si accedeva dal laterale di destra dove c'era una scala a chiocciola grazie alla quale si arrivava al camerino. Lui spesso quando non era in scena si affacciava da una sorta di piccolo terrazzino, un balconcino, dal quale osservava quello che stava accadendo in scena. Quando poi al Niccolini decise di fare *Amleto* rivoluzionò lo spazio, tolse tutte le poltrone. Al Garibaldi Cecchi ha trovato lo spazio a lui più congeniale. Fin dai primi giorni quello che ci ripeteva sempre era: «Questo è uno spazio spietato, perché qua se voi siete finti si vede subito. Non avete nessun tipo di difesa: non avete le quinte, non avete l'arco scenico, non avete le ar-

lecchine, non avete nessun codice che in qualche modo possa proteggervi». Il Garibaldi infatti era un teatro divelto, lo scheletro di un teatro ottocentesco; in questa caratteristica ritroviamo il suo essere un regista contemporaneo e innovatore, perché l'innovazione di Carlo sta nel fatto che lui si rapporta con un teatro anche ottocentesco e allo stesso tempo lo distrugge dall'interno. Mentre Carmelo Bene parcellizzava tutto e faceva esplodere ogni cosa, compreso se stesso – infatti a un certo punto non c'era più ma c'era solo CB - Macchina attoriale –, lui invece ha sempre voluto conservare una funzione popolare del teatro: in teatro si raccontano delle storie, in teatro si mettono in scena dei testi. Nel teatro di Cecchi si scommette sul fatto che nel mondo di oggi *Amleto* possa ancora parlare, che Molière possa ancora parlare, che Beckett possa ancora parlare. Non si parte dal presupposto che tutti loro non possano più parlare senza che vi si faccia un'operazione sopra. Nello stesso tempo però Cecchi è sempre in conflitto con qualsiasi codice convenzionale. Ad esempio odia le quinte. Lui dice che l'attore «tiene la quinta inchiodata in capo», perché – sosteneva – ogni volta che entra un nuovo personaggio è come se lo spettacolo cominciasse da capo. Questo perché l'attore dietro le quinte non si rapportava con ciò che stava accadendo in scena, non si intonava con la situazione; «Sembra che ogni volta che entra un attore, la trama e la narrazione sia azzerata e bisogna ricominciare». Invece l'attore deve essere consapevole di entrare dentro qualcosa che sta avvenendo, ci sono già stati degli accadimenti, e l'attore deve entrare in relazione con tutto questo. Sono cose che sembrano delle sciocchezze ma che invece sono fondamentali. Io adesso, facendo il regista, mi sono spesso confrontato col concetto di quinta, con i problemi legati alle entrate e alle uscite degli attori. Ho fatto anche spettacoli in cui le quinte non c'erano, in cui ho cercato di abolirle. Il Garibaldi è stata la punta estrema delle sperimentazioni di Cecchi. Il fatto che ci fosse questo scheletro, l'idea di una tradizione borghese. Ecco era il Niccolini spoglio di tutto, lo scheletro del Niccolini. Lì noi attori abbiamo recitato un po' dappertutto, il pubblico non stava nei palchetti ma su una gradinata montata in sala, quindi noi stavamo tra la sala, l'antico palco, tra i palchetti tutti divelti. Quindi c'era un gioco estremamente nudo, e lui tendeva a ribadirlo spesso questo aspetto: «Voi qui siete assolutamente senza alcun tipo di protezione», e di questo chiaramente era molto contento, che noi fossimo “sputtanati”.

Sotto tiro.

Sotto tiro appunto. Era come la prova di quello in cui credeva: «Se voi qui non siete veri, non siete credibili, non siete bravi, tutto crolla», Ed era vero, anche perché non si trattava di spettacoli in cui lo spettatore poteva soffermarsi su una scena o sulle invenzioni di luci, a Carlo di tutto questo frega pochissimo, Carlo si concentra sull'attore. Proprio per questo credo sia un grande maestro, anche se non credo gli piaccia essere definito così; non ho mai visto nessuno lavorare con tanta ossessione sugli attori, e, direi solo sugli attori.

Una tenacia incredibile nel tirare fuori dall'attore, nel quale ha riconosciuto una certa potenzialità, quello che vuole a qualsiasi prezzo.

Sì, è chiaro, sarebbe facile scivolare nell'aneddotica, ma preferisco di no. È indubbio che ci siano stati momenti difficili. Lui poi è uno che vive il teatro come un

profondo assoluto. Per Cecchi in teatro non si tratta di prove, di un momento della giornata, per lui il teatro è un assoluto e in quell'assoluto è estremo. Quindi se le cose lì non riescono è come se fosse fallita l'umanità. Non c'è nessuna forma di relatività, per lui veramente il teatro è la vita stessa, è la sua stessa esistenza. Questa è una cosa molto forte, anche molto pesante, ma in rapporto con una persona come Carlo ti fa capire quanto per te è importante fare questo mestiere, o se magari forse ci puoi rinunciare. Io molte volte ho pensato di buttare la spugna, poi per fortuna non l'ho fatto. Per fortuna, o semplicemente per qualità di resistenza, oppure per masochismo.

Un'altra caratteristica che accomuna i suoi allievi mi pare essere quella di non riuscire a limitarsi al ruolo di attore. Come se ci fosse l'esigenza di non limitare il campo ma di tendere ad una visione d'insieme.

Sì lo so. Io penso di capire perché accade. Lavorando per molti anni con Cecchi, nel mio caso dieci, ti trovi ad essere inserito in un ambiente, un teatro, nel quale non percepisci assolutamente la funzione di qualcuno che ti segue fino a un certo punto e poi non c'è più, o ritorna ogni tanto, che poi è il regista. Invece hai la percezione in fondo di un lavoro che non si ferma mai. Con Carlo, quando poi si debutta, è come se si facesse in un'altra forma quello che già si stava facendo prima. Soltanto che l'altra forma è data dal fatto che c'è il pubblico, che chiaramente cambia lo spettacolo e rispetto al quale anche gli attori si devono rapportare. Quindi se c'è una fase in cui il pubblico non c'è, poi c'è quella in cui il pubblico c'è, ed è una variante iper-relativa, perché poi ogni sera teoricamente e anche praticamente muta, in particolare nel caso in cui lo spettacolo va in *tournee*, allora la mutazione è geografica e antropologica. Quindi ogni recita deve essere considerata come la prima, e tutte le volte bisogna recitare come se fosse la prima volta. In questo sono molto d'accordo con lui, non bisogna dare per scontato che il pubblico conosca *Amleto*, l'attore lo deve rinarrare come se fosse la prima volta: tornano in mente i bambini che si mettono insieme e giocano, in due, in tre.

Gioco è un'altra parola chiave.

Gioco certo, e poi quella sensazione per la quale, ad esempio a Palermo, certi spettacoli straordinari sembrava di sentirli sempre per la prima volta; in questo di certo il merito è anche delle traduzioni. Trovare dei traduttori capaci di tradurre in una lingua teatrale, in una lingua viva e non in una lingua della letteratura o del libro, per dirla con Taviani, quando parla di *Uomini di scena e uomini di libro*. Il fatto di rinarrare, sempre come fosse la prima volta, in Cecchi è fondamentale. Viene in mente Sherazade. Se Sherazade ogni giorno portasse nei suoi racconti la stanchezza e la ripetitività dei cento giorni precedenti, delle cento favole precedenti, non sarebbe efficace. Invece è proprio quella capacità che ogni volta si rinarra con vitalità a farla salvare. Questa è una cosa sulla quale lui molto insiste anche rispetto al concetto di replica, quindi con lui non hai mai la sensazione che a un certo punto lo spettacolo sia fatto, e tu replichi quella roba. Questa frase potrebbe fare imbestialire Carlo. Per lui l'idea che tu possa ripetere quello che hai fatto la sera prima o quello che hai fatto due settimane prima, quando c'è stata la prima che in qualche modo deve fissare e congelare lo spettacolo, è qualche cosa di insopportabile.

Per esempio mi hanno detto che cambiava le entrate e le uscite degli attori.

Beh lui se ne inventa di tutti i colori. Cambia le battute, sposta gli attacchi, anche cose di praticantato un po' spicciolo. L'idea che c'è alla base è che poi essendo lui in scena da un certo momento in avanti, diventando dunque essenzialmente un compagno di scena, più che regista, allora poi si annoierebbe se dovesse sentire la ripetizione, se dovesse percepire che non ci si sta rapportando con il "qui e ora", altro concetto che lui ripete moltissimo. Lui dice che il teatro è qui e ora e non è la ripetizione di un disegno che una figura che si chiama regista ha deciso e che poi gli attori devono, in maniera il più possibile virtuosa, ma anche nel modo più "depen-sante" del mondo, ripetere. Quello del regista è un teatro a lui lontanissimo. Questo secondo me comporta il fatto che chi lavora con lui, non tutti è chiaro, siano portati ad avere uno sguardo più ampio. Dunque non rimani focalizzato sul tuo personaggio, sul tuo lavoro, ma capisci che in quel contesto il tuo dipende molto dagli altri, che anche il tuo gioco avviene se c'è gioco con gli altri, se tu credi, come dicevo prima, nel gioco degli altri. Inoltre è stimolante perché è un teatro che nella sua indagine non si ferma mai. Carlo ha molto cambiato gli spettacoli recitandoli, tra l'altro spesso lui non arriva alla prima preparatissimo, quanto attore, perché magari è stato moltissimo fuori. Tutto ciò porta a quella particolarità che hai notato, perché poi, se ci fai caso, non sono usciti dalla sua "scuola" registi che sono solo registi, ma attori-registi, come lui. Francesco e Spiro sono poi anche autori, ma ad esempio Binasco, io, Lorenzo Loris, ce ne sono stati parecchi insomma. Un'altra cosa che lui ti fa capire e nella quale crede moltissimo è che il regista deve avere un rapporto col recitare, un rapporto che sia suo personale, il regista non può essere solo un teorico.

Lui infatti dice di essere diventato regista facendo l'attore.

E dice anche di essere diventato regista perché non sopportava il teatro che aveva intorno. Se gli si chiede perché è diventato regista lui non dice «Perché volevo intellettualmente portare la mia visione del testo». Lui dice che lo è diventato perché non sopportava il teatro che in quegli anni si faceva e quindi per fare un teatro per se stesso sopportabile.

È successo lo stesso per la vostra generazione, per la tua, nel tuo caso specifico?

Non lo so, io non ho mai avuto dei rapporti proprio felicissimi con i registi, Carlo compreso, metterei in mezzo anche lui. Sì, sì, può essere. Un critico una volta scrisse: «Cirillo si è fatto regista in modo tale che così si è dato dei ruoli che altrimenti nessuno gli avrebbe mai fatto fare». Nella sua cattiveria potrebbe esserci un fondo di verità. Io soprattutto l'ho fatto perché sentivo di avere bisogno di essere un po' meno concentrato sul mio ego di attore, su quel lavoro dell'attore tutto concentrato e ripiegato su se stesso. Era una cosa che mi stancava molto, anche perché io sono arrivato a teatro portatore di una grande timidezza. Che io tremassi così tanto all'inizio della mia carriera teatrale voleva dire che c'era in me una carica emotiva, una emotività che io non riuscivo bene a gestire. Per me recitare è stato in questi anni ed è ancora adesso un tentativo di tenere sempre la giusta distanza. Quindi per me fare il regista è anche questo, è abituarmi ad avere uno sguardo più ampio. Mi viene

in mente ancora una volta quello che lui spesso dice a proposito dell'attore che entra in scena ignaro di tutto quello che era successo prima: «arriva da un altro universo e si presenta pure questo!»; anche in questo caso è come se Cecchi ti stesse invitando ad avere uno sguardo più ampio sullo spettacolo. Quindi ti spinge a domandarti cosa sei tu all'interno di questo affresco.

Quindi non è vero che non lascia libertà all'attore? C'è rigidità ma...

Non è vero che non lascia libertà all'attore. Non è molto paziente nel permettere all'attore di attraversare fasi di non buona recitazione, di recitazione un po' confusa. Io per esempio mi rendo conto che tendo ad iniziare convenzionalmente per poi trovare una mia particolarità. Lui questa fase non la sopporta, e in questo dà poca libertà. Io ho fatto prove con Carlo in cui alla terza sillaba mi fermava. «Ciao» - «No!»; «Ciao» - «No!»; «Ciao» - «No!», e tu non riuscivi a capire cosa c'era di così sbagliato in quel "ciao" tale da determinare l'assoluta impossibilità di andare avanti. Evidentemente lui sentiva un elemento sbagliato, stonato. Poi, nel momento in cui tu afferravi la qualità della relazione, non trovo che lui non dia libertà. Non è certamente Carlo uno che ti dirà mai che una battuta non l'hai detta come ieri. Magari ti potrà dire che la facevi meglio prima, ma meglio prima perché forse prima avevi trovato una tua relazione più giusta. A me Carlo non ha mai detto che non ho riproposto quella intonazione o quella battuta per come la si era fissata. Invece so di registi, Gestapo della regia, che ti convocano in camerino dopo lo spettacolo per dirti che una certa cosa la devi dire come l'hai sempre detta, oppure, se si deve riprendere uno spettacolo, ci sono registi ti mettono davanti a un video e ti dicono che si deve fare così. Io sarei terrorizzato da questa cosa.

Bibliografia

1. Scritti di Carlo Cecchi

1.1 Testi editi

Cecchi C. 1995, in Aa. Vv., *Per Carmelo Bene*, Linea D'Ombra, Milano.

Cecchi C. 1977, *Lo spazio tragico*, in Quadri, Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia, materiali 1960-1976*, Torino, Einaudi.

Cecchi C. 2004, (a cura di) *Molière: Monsieur de Porceugnac. Traduzione di Cesare Garboli*, in «Paragone Letteratura», Anno LV, terza serie, n. 51-52-53, Febbraio-Giugno.

Cecchi C., 1969, *Più chiarezza da parte degli enti pubblici*, in *Dall'Emilia verso il Teatro della Regione*, (Gli interventi al Convegno di Modena sul teatro di ricerca e sperimentazione), in «Sipario», n. 280.

Cecchi C. 2014, *Postfazione* in Cesare Garboli, *Tartufo*, Milano, Adelphi.

Cecchi C., Desideri L. 2009, (a cura di), *Amleto: nella traduzione di Cesare Garboli*, Torino, Einaudi.

Cecchi C., Garboli C. 1988, (a cura di) *Elsa Morante. Opere*, voll 2, Milano, Mondadori.

1.2 Interviste

Anonimo *Chi è Carlo Cecchi*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 20 marzo 1976.

Pittau P. P. *Teatro anti-routine*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 30 ottobre 1977.

Arioli M. *Carlo Cecchi "Il successo è una platea gremita"*, in «Corriere d'Informazione», 23 aprile 1980.

Di Giammarco R. *Feste in onore dei cari amici Pirandello, Pinter e Molière*, in «la Repubblica», Campagnano Romano, 29 agosto 1980.

Davico Bonino G. *Critici di teatro (con ardire) premiano Cecchi, Scaparro e anche l'ex assessore di Firenze*, in «La Stampa», Palermo, 17 settembre 1980.

E. B., *Una piccola guerra tra teatro pubblico e privato a Firenze*, in «La Stampa», Firenze, 7 maggio 1981.

Davico Bonino G. *A Carraro e Cecchi il premio Curcio*, in «La Stampa», Roma, 27 maggio 1981.

Minetti M. G. *Il regista? Meglio l'attore*, in «Europeo», 7 dicembre 1981

T. Ig., *Cecchi: "Ritornerò al cominco"*, in «La Stampa», Torino, 4 marzo 1983.

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

- Annimo *Dibattito con Cecchi all'Adua*, in «Gazzetta del Popolo», Torino 9 marzo 1983.
- Lingua P. *E adesso Cecchi pensa al dopo Pinter*, in «La Stampa», Genova, 30 aprile 1983.
- Ciattini G. *“Il mio teatro non ha bisogno di divi”*, in «La Stampa», Firenze, 2 novembre 1983.
- Pieracci A. *Cecchi: “Ora sto preparando la Tempesta, l’ho offerta a Spoleto ma l’hanno rifiutata”*, in «La Stampa», Genova, 15 febbraio 1984
- Guerrieri O. *Cecchi, noi tutti attori e registi forse potremo lavorare meglio*, in «La Stampa», Torino, 10 agosto 1984.
- E. B., *Il teatro privato sferra l’attacco contro gli Stabili*, in «La Stampa», Roma 11 aprile 1986.
- Colonnelli L. *Il principe Carlo*, in «Europeo», 16 giugno 1989.
- Soddu U. *Amleto senza dubbi*, in «Il Messaggero», Spoleto, luglio 1989.
- Lastella A. *L’uomo-leggenda che ferì Napoli*, in «la Repubblica», Napoli, data incerta, 1990-91.
- Ferrero A. *Carlo Cecchi all’Adua: “La mia è una delle poche vere compagnie teatrali”*, in «La Stampa», Torino, 26 gennaio 1991.
- Caccia C. *Cecchi, Ritten e Dene*, in «La Stampa», Torino, 7 febbraio 1992.
- Costantini E. *L’evento crudele a tempo pieno*, in «Corriere della Sera», Roma, 10 marzo 1992.
- Lattes W. *Cecchi: dopo il set vincerò sulle scene*, in «Corriere della sera», Firenze, 15 settembre 1992.
- Cirio R. *L’isola di Carlo*, in «L’Espresso», 11 ottobre 1992.
- Siciliano E. *Enigma di un genio*, in «L’Espresso», Torino, 18 ottobre 1992
- Bandettini A. *Cecchi: “Il mio teatro è un gioco terribile”*, in «la Repubblica», Milano, 25 febbraio 1993.
- De Matteis S. Vittorio Dini, *Intervista con Carlo Cecchi. La lingua, il corpo, la scena, in «dove sta Zazà»*, Napoli, febbraio 1993.
- Paniccia V. *Matematico da palco*, in «Il Sabato», 20 marzo 1993.
- Anonimo *Carlo Cecchi non ci sta e insulta la platea*, in «Il Messaggero», Firenze, 16 maggio 1993.
- Provvedini C. *Fuori programma al Maggio fiorentino: il “vaff... orientale”*, in «Corriere della Sera», Firenze, 16 maggio 1993.
- Anonimo *Cecchi gestaccio al Maggio*, in «La Stampa», Firenze, maggio 1993.
- Anonimo *Per Cecchi, attore blob*, in «Il resto del Carlino», Bologna, 20 maggio 1993.
- Anonimo *Gravina e Cecchi al Felix*, in «Il Messaggero», 14 novembre 1993.
- Chinzari S. *Cecchi, attore sovversivo*, in «L’Unità», Perugia, 28 febbraio 1994.
- Di Giammarco R. *“Comici di sinistra che satira ipocrita”*, in «la Repubblica», 19 agosto 1994.
- Cherchi G. *Aspettando le risate. Intervista a Carlo Cecchi*, in «L’Unità», 1 maggio 1995.
- Torresin B. *Cecchi e i personaggi in cerca di una voce*, in «la Repubblica», Bologna, 29 aprile 1996.
- Malatesta S. *La scena e la vita, come nasce un attore*, in «la Repubblica», Palermo, 8 agosto 1996.
- Battisti R. *“Mio figlio Amleto ragazzo di vita contro i barbari”*, in «L’Unità», Palermo, 13 settembre 1996.
- Gregori G. *“Gioco a calcio col teatro”*, in «L’Unità», Torino, 8 febbraio 1997.
- Costantini M. *E Pinter racconta i matti inglesi*, in «Il Giornale», Torino, 8 febbraio 1997.
- Guerrieri O. *Carlo Cecchi: “Il mio Pinter di sarcasmo e dissoluzione”*, in «La Stampa», Torino, 8 febbraio 1997.
- Anonimo *L’attore Cecchi ama discutere seduto al Caffè*, in «La Stampa», 26 febbraio 1997.

- Ferrero P. *Carlo Cecchi intervistato da Piero Ferrero*, per la rassegna “Appuntamenti al caffè”, Torino, 26 febbraio 1997 (registrazione audio)
- Rocchi C. “*Pinter mi appartiene*”, in «Corriere di Ravenna», Cesena, 20 marzo 1997.
- Costantini E. *Il mondo è una prigione*, in «Corriere della Sera», Roma, 29 ottobre 1997.
- Quadri F. *Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, in «Il Patalogo», n. 21, Milano, Ubulibri, 1998.
- Quadri F. *Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, in «La porta aperta», settembre-ottobre 1999.
- Ponte Di Pino O. *Testo sacro dei giovani “Woyzeck” segna la strada di Carlo Cecchi*, in «Il Patalogo», (Sezione: *Quasi un secolo. Speciale dedicato al Novecento*), n. 22, 1999.
- Izzo S. *Grazie a lui sono stato Felice*, in «Hystrio», aprile-giugno 2000.
- Floridi P. *Elsa Morante. Sceglieva con me i testi da portare un scena*, in «la Repubblica», 26 marzo 2002.
- Fiore E. *Carlo Cecchi uno e trino nel cuore del 900*, in «Il Mattino», Gibellina, 6 ottobre 2002
- Redazione Festival La Stampa, *Carlo Cecchi legge la Divina Commedia*, in «La Stampa», 6 luglio 2003.
- Guerrieri O. *Cesare Garboli: Vivere con il fantasma di Amleto*, in «La Stampa», 19 giugno 2005.
- Guerrieri O. *Cecchi: “I suoi testi sono come una partitura”*, in «La Stampa», 14 ottobre 2005.
- Anonimo *Carlo Cecchi: “Invecchio, ora l’Edipo della Morante”*, in «Corriere della Sera», Roma, 28 novembre 2006.
- Putti L. *Carlo Cecchi*, in «La domenica di Repubblica», Parigi, 10 dicembre 2006.
- Calligaro G. *La mia casa è un albergo*, in «Io donna», 31 marzo 2007.
- Crisafulli G. *Cecchi il creatore di illusioni*, in «la Repubblica», Milano, 30 ottobre 2007.
- D’Angeli C. *La triste comicità di Molière*, in «Atti e Sipari», n. 1, Pisa Plus, 2007.
- Putti L. *Maestro Cecchi*, in «la Repubblica», Trevignano Romano, 23 ottobre 2010.
- Bandettini A. *Il teatro è un triangolo*, video-intervista, in «RepubblicaRadioTV», 24 dicembre 2010.
- Anonimo *Intervista a Carlo Cecchi*, in «la Repubblica», 15 luglio 2011.
- Aa. Vv., *Carlo Cecchi; Il luogo della pazzia controllata*, in *Voci dal teatro: Anna Bonaiuto, Carlo Cecchi, Toni Servillo*, in «Paragone», a. LXII, n. 96-97-98, agosto-dicembre 2011.
- Gnoli A. *Carlo Cecchi*, in «la Repubblica», 24 febbraio 2013.
- Santolini E. *Carlo Cecchi: “Con lui i successi, la lite, l’addio fino alla vera amicizia”*, in «la Stampa», Milano, 31 ottobre 2014.

1.3 Testi inediti e materiali di scena

- Volantino di presentazione del recital *Quaderno n. 1, Resistenza*, Circolo Culturale “Rodolfo Morandi”, 1964.
- Prima nazionale di Woyzeck di G. Büchner*, comunicato stampa, Torino, Teatro Gobetti, 19 aprile 1969.
- Prova del Woyzeck*, di G. Büchner, note di regia, Torino, Teatro Gobetti, 20 maggio 1969.
- Il bagno*, di V. Majakovskij, programma di sala, Genova, Teatro Stabile di Genova, 1972-73.
- Tamburi nella notte*, di B. Brecht, note di regia e programma di sala, 1972
- Woyzeck*, di G. Büchner, programma decentramento e animazione culturale e teatrale, comunicato stampa, note di regia, copione, Teatro Stabile di Torino, 1973-74.

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

- Teatro a Guastalla*, programma degli spettacoli, Reggio Emilia, Teatro comunale “Ruggero Ruggeri”, dicembre 1974.
- A morte dint’o lietto ‘e Don Felice*, di Petito A., note di regia e programma di sala, Genova, Teatro Stabile di Genova, 1973-74.
- A morte dint’o lietto ‘e Don Felice*, di Petito A., presentazione a cura del Servizio Informazione Culturale della Provincia di Torino, 1974.
- La mandragola*, di Machiavelli N., programma di sala, Teatro Regionale Toscano, 1979.
- Il compleanno*, di H. Pinter, libretto, Teatro Regionale Toscano, 1979-80.
- L’uomo, la bestia e la virtù*, di L. Pirandello, programma di sala, Firenze, Teatro Niccolini, 1980-81.
- Il calapranzi*, di Pinter H., libretto, Modena, Centro ricerca e documentazione teatrale, 1984.
- Il misantropo*, di Molière, note di regia e programma di sala, Firenze, Teatro Niccolini, 1986-87.
- L’uomo, la bestia e la virtù*, di Pirandello L., programma di sala, Firenze, Teatro Niccolini, 1987.
- Amleto*, di Shakespeare W., proposta spettacolo Teatro Niccolini al Teatro Stabile di Torino, Firenze, 12 aprile 1989.
- Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me*, di Bernhard T., note di regia e programma di sala, Firenze, Teatro Niccolini, 1990-91.
- A teatro con Pirandello. L’uomo, la bestia e la virtù*, note di regia e brochure DVD, in «Corriere della Sera», 1991.
- Ritter, Dene, Voss*, di Bernhard T., comunicato stampa, Torino, Teatro Adua, 27 gennaio 1992.
- La locandiera*, di Goldoni C., programma di sala, Firenze, Teatro Stabile di Firenze, 1993.
- Nunzio*, di Scimone S., libretto, Taormina Arte, 20 agosto 1994.
- Finale di partita*, di Beckett S., nota di regia e scheda tecnica, Firenze, Teatro Stabile di Firenze, 1995-96.
- Aa. Vv., *Cinque modi d’attore*, atti di un convegno, Torino 11 aprile 1996
- Finale di partita*, di S. Beckett, scaletta intervista radiofonica *Teatromania*, RADIO UNIVERSAL, 10 ottobre 1996.
- I grandi classici del teatro: opere immagini e interpreti d’eccezione. Finale di partita Samuel Beckett*, note di regia e brochure DVD, 1996.
- La Serra*, di Pinter H., trascrizione servizio radiofonico di Sergio Ariotti, RAI TG 3, 26 febbraio 1997.
- La Serra*, di Pinter H., trascrizione servizio radiofonico di Sergio Ariotti, RAI TG 1, 26 febbraio 1997.
- Shakespeare al Teatro Garibaldi: un projet de Carlo Cecchi et Matteo Bavera*, libretto, (Odéon Théâtre de l’Europe - Fondazione Teatro Massimo - Teatro di Roma), La Manufacture des Cellets - Festival d’Automne à Paris, octobre - novembre 1999.
- Carlo Cecchi, Palermo et une trilogie*, Parallèles, Le-Maillon, Programma, Théâtre de Strasbourg-Germain Muller, Paris-Strasbourg, octobre - décembre 1999.
- Sei personaggi in cerca d’autore*, di Pirandello L., libretto, Marche, Teatro Stabile delle Marche, 2003-2004.
- Sei personaggi in cerca d’autore*, di Pirandello L., programma di sala, Torino, Teatro Stabile di Torino, 2003-2004.
- Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me*, di Bernhard T.; *Sik-Sik l’artefice magico*, di De Filippo E., libretto, Marche, Teatro Stabile delle Marche, tournée 2007.
- Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me*, di Bernhard T.; *Sik-Sik l’artefice magico*, di De Filippo E., programma di sala, note di regia, scheda tecnica, Torino, Teatro Gobetti, 11-16 novembre 2008.

- Tartufo*, di Molière, libretto, Marche, Teatro Stabile delle Marche, tournée 2008.
- Tartufo*, di Molière, programma di sala e note di regia, Torino, Teatro Carignano, 24 novembre - 6 dicembre 2009.
- Sogno di una notte di mezza estate*, di Shakespeare W., programma di sala, Marche, Teatro Stabile delle Marche, 2009-2010.
- Abbastanza sbronzo da dire ti amo*, di Churchill C.; *Prodotto*, Ravenhill M., programma di sala, Marche, Teatro Stabile delle Marche, 2011-2012.
- La serata a Colono*, di Morante E., comunicato stampa, Fondazione del Teatro Stabile di Torino, stagione 2012-2013.
- La serata a Colono*, testi di Concetta D'Angeli, Carlo Cecchi, Mario Martone, Nicola Piovani, foto di Mario Spada, Progetto editoriale a cura dell'Ufficio Attività Editoriali della Fondazione del Teatro Stabile di Torino, Torino, Stampa Grafica Metelliana, 2013 .
- Lettera di Giacomo Piperno a Laura Mariani*, Roma, 16 marzo 2013.
- La dodicesima notte*, di Shakespeare W., programma di sala, Teatro Stabile delle Marche, 16 luglio 2014.

2. Scritti su Carlo Cecchi

2.1 Testi editi

- Aa. Vv. *Elsa Morante e La serata a Colono*, Ariel, anno II – n. 2, luglio-dicembre 2012.
- Aa. Vv. *La porta aperta*, Bimestrale del teatro, Roma n. 1, 1999.
- Aa. Vv. *Teatro*, De Agostini Editore, Novara, 1992 (voll.9).
- Agostini E. *1968-1978: esperienze d'attore*, in «Quaderni di teatro», n.2, novembre 1978.
- Aliverti M. I. *L'attore è (m)io ovvero il cortocircuito dell'indifferenza*, in «Quaderni di teatro», n.2, novembre 1978.
- Angelini F. *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, in «Scena», n. 3-4, 1978.
- Angelini F. *Cecchi. Le regole del gioco*, in «Scena», n. 11-12, dicembre 1980.
- Angelini F. *Su un teatro «teatrale»: L'Uomo, la Bestia e la Virtù di Carlo Cecchi*, in «Rivista di studi pirandelliani», n. 1, marzo 1984.
- Brandolin M., Angela F. (a cura di), *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro*, atti del convegno: Udine 8 - 9 aprile 1999, Udine, Teatro Club, 2000.
- Bartolucci G. *Il vuoto teatrale. Passatempi prima della rovina*, Padova, Marsilio, 1971.
- Bartolucci G. *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi, 1973 .
- Cappa F., Gelli P. (a cura di), *Dizionario dello Spettacolo del 900*, Milano, Baldini Castoldi Dalai Editore, 1998.
- Corsini M. *Il teatro di Carlo Cecchi tra Pirandello e Molière*, Tesi di Laurea in Metodologia e critica dello spettacolo teatrale, Università degli studi di Pisa, relatore Prof.sa Anna Brasotti, anno accademico 2006-2007.
- Deriu F. *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Di Giammarco R. *Il teatro di Carlo Cecchi*, Firenze, La Casa Usher, 1987.
- Fofi G. *Il Woyzeck di Carlo Cecchi*, in «Ombre Rosse», rivista bimestrale Torino-Roma, n.8, 1967-1969.
- Garboli C. *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti Editore, 1990.
- Garboli C. *Un po' prima del piombo*, Firenze, Sansoni Editore, 1998.
- Giammusso M. *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale delle informazioni dell'editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1988.

- Lapini L. *Carlo Cecchi rappresenta Beckett: un incontro teatrale inevitabile*, in «Il castello di Elsinore», anno IX, n. 25, 1996.
- Lapini L. *L'Amleto di Carlo Cecchi*, in «Il castello di Elsinore», anno III, n. 8, 1990.
- Lenti M. *Gente di teatro*, Colledara (TE), Andromeda Editrice, 2006.
- Lista G. *La scène moderne, encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle (1945-1995)*, Arles, ACTES SUD, 1997.
- Lucignani L. (a cura di), *Carlo Cecchi*, Roma, Armando Curcio Editore, 1982.
- Mango L. *Un match de tennis sans filet et sans balle*, in «OutreScène», n. 3-4, Théâtre National de Strasbourg, juin 2004.
- Mango L. Zingari: *Viviani e la tradizione nella regia di Toni Servillo*, in «Il castello di Elsinore», anno VIII, 24, 1995.
- Meldolesi C. *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza*, in «Quaderni di teatro», anno III, n. 12, maggio 1981.
- Molinari C. *Cecchi o dell'interpretazione*, in «Quaderni di teatro», n.6, 1976.
- Petrini A. *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, in «L'Asino di B.», numero terzo, Torino, 1999.
- Quadri F. (a cura di), *I miei Shakespeare. Di Peter Brook, Carlo Cecchi, Eimuntas Nekrosius, Peter Stein, Josef Svoboda e di Peter Zadek*, Milano, La Biennale di Venezia e Ubulibri, 2002.
- Quadri F. *La politica del regista: teatro 1967-1979*, Milano, Il Formichiere, 1980 (2 voll.).
- Quadri F. *L'avanguardia teatrale in Italia, materiali 1960-1976*, Torino, Einaudi, 1977, voll 1-2.
- Quadri F. *Neo-espressionismo uno e due*, in «Sipario», n. 275, marzo 1969.
- Quadri F. *Teatro '92*, Roma-Bari, Biblioteca Universale Laterza, 1993.
- Ripellino A. M. *State Buffi (L'Espresso 69-77)*, Roma, Bulzoni Editore, 1989.
- Tamborrino M. *Giochi senesi: Gl'Ingannati tra il testo e la messinscena*, tesi di laurea in Culture e Letterature del Mondo Moderno, relatrice Eva Marinai, Università degli studi di Torino, 2015-2016.
- Tognazzi E. *Carlo Cecchi e i Sei personaggi pirandelliani*, Tesi di Laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo, Università degli studi di Pisa, relatore Prof.ssa Anna Barsotti, anno accademico 2004/2005.
- Tramonti S. *Woyzeck, Wozzeck Spuren*, Ravenna, Essegi, 1994 (catalogo mostra).
- Valentini V. *Georg Büchner e il nuovo teatro in Italia (1950-1989)*, in «Studi germanici», n.13, 2014.

2.2 Emerografia degli spettacoli

I fucili di madre Carrar; Storia di Sesto, 1964

A. T. «*Teatro Scelta*», in «Paese Sera», Montalcino, 15 agosto 1964.

Anonimo *I fucili di madre Carrar*, in «La Squilla», Bologna, 22 agosto 1964.

Anonimo *Un'opera di Brecht lunedì al Manzoni*, in «La Nazione», Pistoia, 5 settembre 1964.

Anonimo «*Teatro impegnato*» *stasera agli Industri*, in «Il Telegrafo», Grosseto, 17 settembre 1964.

Anonimo *Il dramma della guerra in un'opera di B. Brecht*, in «Il Telegrafo», 22 settembre 1964.

Perrini A. *Comizi comunisti a spese del solito Brecht*, in «Lo Specchio», 30 settembre 1964.

Il Vicario, 1965

Faccini F. *Va in scena a Roma Il Vicario. Ed è subito un caso politico*, in «L'Unità», Roma, 18 aprile 1965.

Il ricatto a teatro, 1968

Madeo L. *La Maraini scopre «il teatro nel teatro»*, in «Stampa Sera», Roma, 21 gennaio 1968.

Anonimo *“Ricatto al teatro” per Dacia Maraini*, in «Il Gazzettino di Roma», 8 febbraio 1968.

Anonimo *Novità a Roma di Dacia Maraini*, in «Il Gazzettino di Roma», Roma 19 febbraio 1968.

Madeo L. *Fosca vicenda nella commedia di Dacia Maraini*, in «Stampa Sera», Roma, 19-20 febbraio 1968.

G. S. *“Il ricatto a teatro” ai limiti della nausea*, in «Il Gazzettino di Roma», Roma, 20 febbraio 1968.

S. L. *Commedia nella commedia*, in «Il Dramma», Roma 8 gennaio 1969.

Bonanate M. *Il teatro fermo a 50 anni fa*, in «Il nostro Tempo», 23 febbraio 1969.

Madeo L. *La figlia di Ippolito e Paolo Graziosi arrestati in teatro per linguaggio osceno*, in «La Stampa», Roma, 6 maggio 1969.

L. P. *I cinque attori in prigione interrogati dal magistrato*, in «Corriere della Sera», Firenze, 6 maggio 1969.

Madeo L. *Liberi dopo tre giorni gli attori arrestati in teatro per oscenità*, in «La Stampa», Roma 7 maggio 1969.

G. G. *Angelica Ippolito attende ancora il giudizio per spettacolo osceno*, in «La Stampa», Montepulciano, 27 novembre 1969.

Anonimo *Angelica Assolta*, in «La Stampa», Montepulciano, 6 febbraio 1970.

Anonimo *Stasera all'Alfieri “Paradise Now” del Living Theatre*, in «La Stampa», 6 febbraio 1970.

Prova del Woyzek di Büchner, 1969

Blandi A. *L'irresistibile discesa del povero “Woyzeck”*, in «Stampa Sera», Torino, 21-22 febbraio 1969.

Anonimo *Sospeso al Gobetti il Woyzeck di Büchner*, in «La Stampa», Torino, 22 febbraio 1969.

Braghi G. *Clamoroso allo Stabile: “Tutti a casa gli attori non sono ancora preparati”*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 22 febbraio 1969.

Appiotti M. *“Woyzeck” è naufragato*, in «Stampa Sera», 22-23 febbraio 1969.

Perona P. *«Eravamo troppo nervosi per recitare il Woyzeck»*, in «La Stampa», Torino, 23 febbraio 1969.

Braghi G. *Dopo il caos di venerdì si rifà il “Woyzeck”*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 25 febbraio 1969.

Anonimo *Al Gobetti ritornano gli attori di “Woyzeck”*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 27 febbraio 1969.

Perona P. *Woyzeck ritorna dopo la caduta*, in «Stampa Sera», Torino, 27 febbraio 1969.

Anonimo *Le Prove per il “Woyzeck”*, in «Stampa Sera», Torino 27-28 febbraio 1969.

Blandi A. *Un tormentato spettacolo dal “Woyzeck” di Büchner*, «La Stampa», Torino, 28 febbraio 1969.

Fadini E. *La “Prova del Woyzeck” presentata al Gobetti*, in «L'Unità», Torino, 28 febbraio 1969.

Braghi G. *Ritorna “Woyzeck” a Torino nell'allestimento completo*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 20 marzo 1969.

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

- D. T. *“Woyzeck” come esempio del teatro sperimentale*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 30 marzo 1969.
- Blandi A. *Rinascita nel sotterraneo il “Woyzeck” con Graziosi*, in «La Stampa», Torino, 30 marzo 1969.
- Rietmann C. M. *In un dancing savonese si recita Georg Büchner*, in «Il Secolo XIX», Savona, 19 aprile 1969.
- Boursier G. *Un confronto sul piano dell’oggettività*, in «Sipario», n. 276, aprile 1969.
- Franco Quadri, *L’ignoranza dei cattolici*, in «Avvenire», Milano, 29 Maggio 1969

Le statue movibili, 1971

- Bertolotto E. *Recitano al rombo dei jet sotto il cielo di Moncalieri*, in «Stampa Sera», Torino, 3-4 luglio 1971.
- Bertolotto E. *Teatro “all’improvviso” sulla piazza a Moncalieri*, in «La Stampa», Moncalieri, 4 luglio 1971.

Il bagno, 1971

- Savioli A. *Chiara e frizzante l’acqua del “Bagno”*, in «L’Unità», Milano, 30 dicembre 1971.
- Polacco G. *Furore e allegria di Maiakovskij*, in «Momento-sera», Roma, 4-5 gennaio 1972.
- Moscati I. *“Il bagno” nella sceneggiata*, in «Sette Giorni», 16 gennaio 1972
- Dursi M. *Il burocrate in berlina*, «Il Resto del Carlino», 12 febbraio 1972
- Roberto De Monticelli, *Via libera alla fantasia popolare*, in «Il Giorno», 23 febbraio 1972.
- Paladini A. *Anche a Spazio Zero è di scena “Il bagno”*, in «Sipario», Roma, aprile 1972.
- Ferrero N. *Majakovskij come una “sceneggiata” alla napoletana*, in «L’Unità», Torino, 6 marzo 1973.
- Perona P. *Il “Bagno” per lavare i burocrati*, in «Stampa Sera», Torino, 5 marzo 1973.
- Anonimo *Un gaio spettacolo da Majakovskij*, in «La Stampa», Torino, 6 marzo 1973.
- Bertolotto E. *Majakovskij sceneggiato*, in «Stampa Sera», Chieri, 25 giugno 1973.

Tamburi nella notte, 1972

- Anonimo *Piace ai giovani il giovane Brecht*, in «La Stampa», Torino, 22 novembre 1972.
- Ferrero N. *Antimantica edizione dei “Tamburi” brechtiani*, in «L’Unità», Torino, 23 novembre 1972.
- Blandi A. *Tamburi di Brecht con il Granteatro*, in «La Stampa», Torino, 23 novembre 1972.
- Boursier G. *“Tamburi” di Brecht in chiave grottesca*, in «Gazzetta del Popolo», Torino 23 novembre 1972.
- Giacone G. *“Tamburi nella notte” tra storia e tradizione popolare*, in «Cronache Chieresi», Torino, 24 novembre 1972.
- Edoardo Fadini, *Tamburi nella notte*, in «Rinascita», anno 29, n. 47, 1 dicembre 1972
- Anonimo *Brecht amaro*, in «Voce del Popolo», Torino, 3 dicembre 1972.
- Quadri F. *Teatro - Tamburi nella notte*, in «Panorama», 7 dicembre 1972.
- Savioli A. *I sarcasmi del giovane Brecht*, in «L’Unità», Roma, 22 dicembre 1972.
- De Chiara G. *Tamburi nella notte di Bertolt Brecht al teatro Belli*, in «L’Avanti», Roma, 23 dicembre 1972.
- Polacco G. *Un Brecht bellissimo*, in «Momento-sera», Roma, 23-24 dicembre 1972.
- Bertani O. *Il reduce sceglie il disimpegno*, in «Avvenire», 1 febbraio 1973.
- Paladini A. *Le certezze del giovane Brecht*, in «Il Dramma», anno 49, n.1/2, gennaio-febbraio, 1973.
- Raimondo M. *Per una via italiana a Brecht*, in «Sipario», n. 323, febbraio 1973.

Danzuso D. *Accuse alla società che generò il fascismo*, in testata sconosciuta, Catania, 31 marzo 1973.

Woyzeck, 1973

Anonimo *Quattro recite dello Stabile a Basse-Lingotto*, in «Gazzetta del popolo», Torino, 6 dicembre 1973.

Perona P. *Woyzeck dall'800 al Sud di oggi*, «Stampa Sera», Torino 7 dicembre 1973.

Braghi G. *Woyzeck, soldato tradito è un automa da sfruttare*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 9 dicembre 1973.

Blandi A. *Woyzeck itinerante*, in «La Stampa», Torino, 11 dicembre 1973.

Ferrero N. *“Woyzeck” visto dal Granteatro*, in «L'Unità», Torino, 11 dicembre 1973.

C. S. *La rivolta di Woyzeck*, in «Avanti!», 13 gennaio 1974.

Lazzari A. *Woyzeck simbolo degli sfruttati*, in «L'Unità», Milano 13 gennaio 1974.

Anonimo *La ricerca della dignità*, in «Avanti!», 13 gennaio 1974.

Righetti D. *Il povero Woyzeck parla in calabrese*, «Il Giorno», 13 gennaio 1974.

Rigotti D. *“Woyzeck” meridionale*, in «Avvenire», Milano, 15 gennaio 1974.

Guerrieri O. *Woyzeck*, in «Sipario», 8 febbraio 1974.

Quadri F. *Teatro - Woyzeck*, in «Panorama», 14 marzo 1974.

Anonimo *Uno spettacolo nato in periferia che punta a pervenire al “centro”*, in «Il Giornale dello spettacolo», Torino, 23 marzo 1974.

A morte dint'ò lietto 'e Don Felice, 1974

Bertani O. *Pulcinella e compagni in una ricerca di modelli comici*, in «Avvenire», Milano, 2 giugno 1974.

Bar L. *Il Pulcinella di Petito*, in «Corriere della Sera», Milano, 7 giugno 1974.

Mor. M. *Il comico com'era*, in «Il Giorno», Milano 7 giugno 1974.

Quadri F. *Teatro - La morte dint'ò lietto 'e Don Felice*, in «Panorama», 27 giugno 1974.

Capitta G. *La farsa napoletana ridiventa moderna*, in «La Stampa», 9 luglio 1974.

Davico Bonino G. *Petito e 3 schiette maschere di Napoli*, in «La Stampa», 8 dicembre 1978.

La cimice, 1975

Lazzari A. *Il “Granteatro” punta sul tragico-grottesco*, in «L'Unità», Poviglio (Reggio Emilia), 17 gennaio 1975.

Anonimo *Piace “La cimice”*, in «Avanti!», Milano, 7 marzo 1975.

Anonimo *Operaio borghese finisce allo zoo*, in «Il Giornale», Milano, 8 marzo 1975.

Vigorelli G. *L'indistruttibile piccolo borghese*, in «Il Giorno», Milano, 8 marzo 1975.

Bertani O. *I filistei di oggi e di domani*, in «Avvenire», Milano, 8 marzo 1975.

De Monticelli R. *Majakovskij all'italiana*, in «Corriere della Sera», Milano, 8 marzo 1975.

Anonimo *Il surgelato di Majakovskij*, in «Avanti!», Milano, 9 marzo 1975.

L'uomo, la bestia e la virtù, 1976

Anonimo *Pirandello visto dal Granteatro*, in «L'Unità», Roma, 3 dicembre 1975.

Anonimo *Granteatro in Pirandello*, in «Giornale dello Spettacolo», Roma, 13 dicembre 1975.

Rimondi G. *Pirandello minore inscenato a Guastalla dal Granteatro*, in «L'Unità», Guastalla, 13 gennaio 1976.

Garroni N. *Tanti Pulcinella incarogniti*, in «la Repubblica», Napoli, 14 febbraio 1976.

Anonimo *“Prima” di Carlo Cecchi repliche di Leo e Perla*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 16 marzo 1976.

Blandi A. *Si va a recitare nei quartieri per poter sfuggire la polizia*, in «La Stampa», Torino, 17 marzo 1976

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

- M. S. *Pirandello in maschera*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 20 marzo 1976.
Coen L. *da vedere*, in «la Repubblica», Milano, 30 marzo 1976.
Fontana C. *Pirandello "popolare"*, in «Avanti!», Milano, 1 aprile 1976.
Donata Righetti, *L'aspirapolvere sopra Pirandello*, in «Corriere della Sera», Milano, 1 aprile 1976.
Geron G. *Pirandello con le maschere*, in «Il Giornale», Milano 1 aprile 1976.
Bertani O. *Ma dietro le maschere il vuoto*, in «Avvenire», Milano, 1 aprile 1976.
De Monticelli R. *La maschera che non è nuda*, in «Corriere della Sera», Milano, 1 aprile 1976.
P. G. *Vergogna! Gli piace il passato*, in «Il Tempo», Milano, 18 maggio 1976.

Il borghese gentiluomo, 1976

- Buonaccorsi E. *"Il Borghese" teatralmente istrionesco. Cecchi punta il dito sull'attore*, in «Sipario», n. 373-374, giugno/luglio 1977.
Blandi A. *Canto, danza e "lazzi" nel Borgese di Molière*, in «La Stampa», 20 ottobre 1977.
Pittau P. P. *Teatro anti-routine*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 30 ottobre 1977.

Il Don Giovanni o Il convitato di pietra, 1978

- Davico Bonino G. *La "farsa tragica" del Don Giovanni*, Siena, 14 aprile 1978.
Soldati M. *Don Giovanni parente di Sade dà una lezione sulla ipocrisia*, in «La Stampa», Siena, 18 aprile 1978.

La Mandragola, 1979

- Poesio P. E. *Maschere per Machiavelli*, in «La Nazione», Firenze, 9 luglio 1979.
Tian R. *Terribilità fiorentina*, in «Il Messaggero», Firenze, 9 luglio 1979.
Ferrone S. *Il teppista Liguria annienta le sue vittime*, in «L'Unità», Firenze, 9 luglio 1979.
Volli U. *Tante maschere a metà volto per nascondere l'ipocrisia*, in testata sconosciuta, Firenze, 9-10 luglio 1979.
Cuomo F. *È l'Italia la bella signora sedotta dal frate ruffiano?*, in «Avanti!», Firenze, 10 luglio 1979.
Lombardi G. *Ma le verità più sferzanti erano in quelle menzogne*, in «Paese Sera», Firenze, 10 luglio 1979.
Bertani O. *Tutta in maschera una umanità senza salvezza*, in «Avvenire», Firenze, 10 luglio 1979.
Martino D. *Una "Mandragola" semplice e colta*, in «L'Unità», Torino, 24 luglio 1979.
Davico Bonino G. *Una brutta copia della Mandragola*, in «La Stampa», Asti, 25 luglio 1979.
Palazzi R. *Dopo Cecchi e Morosi c'è il vuoto in questa "Mandragola"*, in «Corriere della Sera», Asti, 25 luglio 1979 .

Il compleanno, 1980

- Anonimo *Firenze: Cecchi prepara Pinter*, in «La Stampa», Firenze, 2 gennaio 1980.
Anonimo *Pinter entra al Pie Lombardo con il suo "Compleanno"*, in «Corriere della Sera», Milano, 9 aprile 1980.
Rita Cirio, *La chioccia e Peter Pan*, in «L'Espresso», 13 aprile 1980
Lingua P. *Pinter: "Il compleanno" di un vecchio arrabbiato*, in «La Stampa», Genova, 13 marzo 1981.
Russo E. *Teatro-Il compleanno*, in «Corriere Alpino», data sconosciuta.

Le nozze - Tre farse, 1980

- Volli U. *Signori, ecco a voi una nuova famiglia*, in «la Repubblica», Bologna, 14-15 settembre 1980.

Boggio M. *Tre autori come vedono le nozze*, in «Avanti!», Roma, 12 febbraio 1981.

Anfitrione, 1980

Savioli A. *Se gli dei hanno un sosia*, in «L'Unità», Firenze, 22 novembre 1980.

Chiaretti T. *Che risate a Versailles quando Giove era il re!*, in «la Repubblica», Firenze, 22 novembre 1980.

Perona P. *Molière colorato di napoletanità*, in «Stampa Sera», Torino, 5 dicembre 1980

Anonimo *Giove nel Seicento diventa "Re Sole"*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 6 dicembre 1980.

Davico Bonino G. *Cecchi offre un Anfitrione di rude scorza popolaesca*, in «La Stampa», Torino, 6 dicembre 1980.

Crivelli R. S. *Prosa; "Anfitrione" la commedia di sosia riscritta da Molière*, in «Corriere di Novara», Novara, 11 dicembre 1980.

Crivelli R. S. *Anfitrione e sosia, ovvero ridere degli altri uguali a noi*, in «Corriere di Novara», Novara, 15 gennaio 1981.

Bertani O. *Dall'occasione nasce la poesia*, in «Avvenire», Milano, 22 febbraio 1981.

De Monticelli R. *Un Molière con orchestrina*, in «Corriere della Sera», Milano, 22 febbraio 1981.

Lunari L. *"Anfitrione" di Molière alla corte di Re Sole*, in «Avanti!», Milano, 24 febbraio 1981.

L'uomo, la bestia e la virtù, 1980 (1° ripresa)

Lombardi G. *Dietro le maschere, uomo, bestia e virtù*, «Paese Sera», Firenze, 11 ottobre 1980.

Di Mauro M. *Al teatro Niccolini il debutto della prima stabile fiorentina*, in «La Città», Firenze, 11 ottobre 1980.

Poesio P. E. *Crudeli maschere pirandelliane*, in «La Nazione», Firenze, 11 ottobre 1980.

Tian R. *Stirpe di mostri*, in «Il Messaggero», Firenze, 11 ottobre 1980.

Chiaretti T. *Se il marito è un orco l'amante ipocrita com'è?*, in «la Repubblica», Firenze, 11 ottobre 1980.

D'Orrico A. *Dentro l'afrodisiaco la ricetta per sapere come fanno i marinai*, in «L'Unità», Firenze, 12 ottobre 1980.

D'Orrico A. *"Teatro è una partita a tennis che si vince senza il governo"*, in «L'Unità», Firenze, 14 ottobre 1980.

Landi P. *Pirandello a tempo di vaudeville*, in «Il Manifesto», Firenze, 16 ottobre 1980.

Liotta G. *L'uomo, la bestia e la virtù*, in «Stilb», anno I, n.1, gennaio-febbraio, 1981.

Bertani O. *Tre maschere nude e odore di muffa*, in «Avvenire», Milano, 10 gennaio 1982.

Palazzi R. *Pirandello con arsenico*, in «Corriere della Sera», Milano, 11 gennaio 1982.

Gregori M. G. *Le maschere del borghese*, in «L'Unità», Milano, 12 gennaio 1982.

Geron G. *Pirandello con le maschere*, in testata sconosciuta, Milano, gennaio 1982.

Anonimo *Paolo Graziosi da Freud a Pirandello*, in «Stampa Sera», Torino, 16 febbraio 1982.

Davico Bonino G. *Tragedia e beffa della borghesia degradata in Pirandello con il grande Carlo Cecchi*, in «la Repubblica», Torino, 19 febbraio 1982.

Perona P. *Pirandello come farsa nella regia di Cecchi*, in «Stampa Sera», Torino, 17 febbraio 1982

Anonimo *All'Adua: "L'uomo, la bestia e la virtù" del Granteatro di Cecchi*, in «L'Unità», Torino, 20 febbraio 1982.

Grieco M. *Dentro quei salotti "buoni" le tre maschere dell'ipocrisia*, in «Il Nostro Tempo», Torino, 28 febbraio 1982.

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

Davico Bonino G. *Una storia di tradimenti in maschera fa nascere una tragedia coniugale*, in «La Stampa», Genova, 5 marzo 1982.

Lingua P. *Cecchi: "Queste corna sono un capolavoro"*, in «La Stampa», Genova, 5 marzo 1982.

L'opera da tre soldi, 1981

Anonimo *Carlo Cecchi allestirà "L'opera da tre soldi"*, in «Corriere della Sera», Firenze, 10 giugno 1981.

Anonimo *Carlo Cecchi regista per Brecht*, in «Avvenire», Firenze, 20 giugno 1981.

Il ritorno a casa, 1981

Davico Bonino G. *Pinter scatena l'inferno in una famiglia di uomini*, in «La Stampa», Firenze, 22 novembre 1981.

Liotta G. *Il ritorno a casa*, in «Stilb», anno II, n. 7, gennaio-febbraio 1982.

Perona P. *Pinter. Che bella famiglia!*, in «Stampa Sera», Torino, 5 marzo 1983.

Davico Bonino G. *Ritorno in una casa di soli uomini cercando una madre che non c'è più*, in «La Stampa», Torino, 6 marzo 1983.

P. *Tornando a casa con Pinter*, in «La Stampa», Genova, 26 aprile 1983.

Ivanov, 1982

Anonimo *Anche "Ivanov" di Carlo Cecchi a Spoleto*, in «La Stampa», 2 aprile 1982.

Savioli A. *Un Ivanov piccolo piccolo*, in «L'Unità», Spoleto, 4 luglio 1982.

Davico Bonino G. *Cechov, dov'è finita la tua ambiguità?*, in «La Stampa», Spoleto, 4 luglio 1982.

Bertani O. *Parabola d'un uomo sconfitto*, in «Avvenire», Spoleto, 4 luglio 1982.

De Chiara G. *"Ivanov" di Cechov di scena alla Festival di Spoleto*, in «Avanti!», Spoleto, 4-5 luglio 1982.

Chiaretti T. *C'è anche un po' di Napoli nel gelido mondo di Cechov*, in «la Repubblica», Spoleto, 4-5 luglio 1982.

Del Re G. *Recito, rischio, taglio il monologo*, in «Il Messaggero», Spoleto, 12 luglio 1982.

Capitta G. *Miseria, nevrosi e nobiltà nel sud della Russia*, in «Il Manifesto», Spoleto, luglio 1982.

Cirio R. *Tarallucci e vodka*, in «L'Espresso», Spoleto, 1 agosto 1982.

Perona P. *Ivanov rassegnato e sarcastico*, in «Stampa Sera», Torino, 13 ottobre 1982.

Davico Bonino G. *L'ambiguo Ivanov è macchietta con Carlo Cecchi e il Granteatro*, in «La Stampa», Torino, 14 ottobre 1982.

Anonimo *"Ivanov" di Cechov al Niccolini*, in «Il Giornale dello Spettacolo», Firenze, 15 ottobre 1982.

Ferrero N. *L'Ivanov di Carlo Cecchi potrebbe essere un personaggio eduardiano*, in «L'Unità», Torino, 16 ottobre 1982.

Grieco M. *A trentacinque anni si può essere vecchi*, in «Il Nostro Tempo», Torino, 24 ottobre 1982.

Ferrero B. *L'Ivanov di Cecchi algebrico e dandy*, in testata sconosciuta, Torino, ottobre 1982.

P. B. *Ivanov (con Carlo Cecchi) non un eroe ma un vinto*, in «La Stampa», Valenza, 30 ottobre 1982.

D. C. *Il Granteatro di C. Cecchi: "Ivanov"*, in «Il Risveglio Popolare», 4 novembre 1982.

De Monticelli R. *Cecchi c'è ma Cechov dov'è?*, in «Corriere della Sera», Milano, 2 dicembre 1982.

Il calapranzi, 1984

Chiara Schepis

- Rimondi G. *Il "Calapranzi" di Harold Pinter (regia di Cecchi) con Katzenmacher*, in «L'Unità», Modena, 13 gennaio 1984.
- Barbolini R. *Due killer in una stanza per un Pinter impeccabile*, in «Il Giornale», Modena, 14 gennaio 1984.
- Lusardi S. *"Il calapranzi" al San Geminiano*, in «Cronaca di Modena», Modena, 14 gennaio 1984.
- Volli U. *Questo è un ordine uccidete l'assassino*, in «la Repubblica», Modena, 14 gennaio 1984.
- Manzella G. *Scaloppine nel bunker. "Calapranzi" di Pinter diretto da Carlo Cecchi*, in «Il Manifesto», Modena, 17 gennaio 1984.
- Gregori M. G. *Vita nel bunker secondo Harold Pinter*, in «L'Unità», 16 marzo 1984.
- Palazzi R. *Compare, mi manda Pinter*, in «Corriere della Sera», Milano, 17 marzo 1984.
- Manin G. *Killer sul menu*, in «Corriere della Sera», Milano, 22 marzo 1984.
- Quadri F. *Teatro-Il calapranzi*, in «Panorama», 9 aprile 1984.
- Longo T. *Harold Pinter mette la gente ad aspettare un Mr. Wilson nei sottoscala*, in «Stampa Sera», Torino, 13 novembre 1985.
- Davico Bonino G. *Due killer contro un "calapranzi"*, in «La Stampa», Torino, 14 novembre 1985.
- Acconato C. *L'Alcade di Zolamea e Il Calapranzi*, in «Il Nuovo Arco», Torino, 22 novembre 1985.
- La Tempesta, 1984
- Bertuccioli B. *Ricomincio da Prospero*, in «Panorama», Marina di Pietrasanta, 30 luglio 1984.
- Anonimo *Temporale estivo*, in «Stampa Sera», Marina di Pietrasanta, 7 agosto 1984.
- Guerrieri O. *Una Tempesta napoletana a metà*, in «La Stampa», Marina di Pietrasanta, agosto 1984.
- Di Giammarco R. *Né leggiadrie né incantesimi in questa austera tempesta*, in «la Repubblica», Marina di Pietrasanta, agosto 1984.
- Cirio R. *La grande allusione*, in «L'Espresso», Marina di Pietrasanta, 16 settembre 1984.
- Lapini L. *Scompare la favola-intrigo e resta il fascino della musica*, in «Paese Sera», Firenze, 23 ottobre 1984.
- Anonimo *Ritorna Shakespeare con Cecchi nella "Tempesta"*, in «La Nuova Venezia», Mestre, 20 novembre 1984.
- Aa. Vv. *Teatro Niccolini - Il Granteatro, La tempesta*, in «Patalogo», n. 8, Ubulibri, Milano, 1985.
- Lu curaggu de nu pompiere napulitanu, 1985
- P. L. *Cecchi: in memoria del grande Eduardo*, in testata sconosciuta, Firenze, marzo 1985.
- I creditori, 1985
- P. I. *"Strindberg va bene, Scarpetta è meglio"*, in «La Stampa», Genova, 9 maggio 1985.
- Guerrieri O. *Strindberg, tra uomo e donna una guerra di crediti e debiti*, in «La Stampa», Torino, 23 maggio 1985.
- L'amante, 1986
- Davico Bonino G. *Amore mio, aiutami, tradiscimi... con me*, in «La Stampa», Milano, 6 aprile 1986.
- Il Misanthropo, 1986
- Savioli A. *Misanthropo e nevrotico*, in «L'Unità», Firenze, 20 dicembre 1986.

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

- Cordelli F. *Pazzo pazzo mondo, io ti sfiderò*, in «Paese Sera», Firenze, 20 dicembre 1986.
Davico Bonino G. *Com'è arditò quel Misanthropo attacca gli uomini del potere*, in «La Stampa», Firenze, 20 dicembre 1986.
Colomba S. *Isolato nella sua verità*, in «Il Resto del Carlino», Firenze, 20 dicembre 1986.
Soddu U. *La ferita e la maschera*, in «Il Messaggero», Firenze, 20 dicembre 1986.
Di Giammarco R. *È un sovversivo l'Alceste di Cecchi*, in «la Repubblica», Firenze, 21-22 dicembre 1986.
Cordelli F. *Parola di bugiardo*, in «Europeo», Firenze, 24 gennaio 1987.
Bertinetti R. *Un "Misanthropo" perfetto*, in «Corriere Alpino», Torino, 5 marzo 1987.
Russo E. *Fatica e piacere di lavorare "con Molière"*, in «Corriere Alpino», 5 marzo 1987.
Perona P. *C'è un Misanthropo*, in «Stampa Sera», Torino, 5 marzo 1987.
Davico Bonino G. *Cecchi, i furori di Molière il puro*, in «La Stampa», Torino, 6 marzo 1987.
Quadri F. *Cecchi e il suo Alceste*, in «Panorama», 8 marzo 1987.
Anonimo, *Molière senza sorriso*, in «Città», Torino, 12 marzo 1987
Pani E. *Il gioco delle immagini e il costume della verità*, in testata sconosciuta, 27 marzo 1987.
Colomba S. *Idealista per follia*, in «Il Resto del Carlino», 5 novembre 1987.
- L'uomo, la bestia e la virtù, 1987 (3° ripresa)
Lucchesini P. *Che tragica farsa*, in «La Nazione», Firenze, 31 dicembre 1987.
Colomba S. *Il fascino dello sberleffo*, in «Il Resto del Carlino», Bologna, 28 gennaio 1988.
R. S. S. *Pirandello a sorpresa*, in «Stampa Sera», Torino, 3 febbraio 1988.
Davico Bonino G. *Cecchi "nero" per Pirandello*, in «La Stampa», Torino, 4 febbraio 1988.
- Georges Dandin, 1989
Guerrieri O. *Tra Cecchi e Dandin un incontro mancato*, in «La Stampa», Firenze, 2 febbraio 1989.
Di Giammarco R. *Vince il servo attaccabrighe nel matrimonio crudele di Molière*, in «la Repubblica», Firenze, 2 febbraio 1989.
- Amleto, 1989
Colonnelli L. *Il principe Carlo*, in «Europeo», 16 giugno 1989.
Minore R. *Amleto poco amletico*, in «Il Messaggero», Spoleto, giugno 1989.
D'Amico M. *Con antipatia, dal vostro Amleto*, in «La Stampa», Spoleto, 2 luglio 1989.
Quadri F. *Infedeli a Shakespeare*, in «la Repubblica», Spoleto, 2-3 luglio 1989.
Raboni G. *Il "pallido prence" scespiriano risulta allo sbando, compresso dentro il guscio di una amarezza sorda*, in testata sconosciuta, Spoleto, luglio 1989.
Soddu U. *Amleto senza dubbi*, in «Il Messaggero», Spoleto, luglio 1989.
Raboni G. *Amleto? Un grigio antieroe*, in «Corriere della Sera», Milano, 12 dicembre 1989.
- Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me, 1990
Savioli A. *Le apocalissi di una Vienna tutta da ridere*, in «L'Unità», Roma, 7 novembre 1990.
Quadri F. *L'Austria di Bernhard secondo Carlo Cecchi*, in «la Repubblica», Roma, 7 novembre 1990.
Soddu U. *Un regista tra Austria e Germania*, in «Il Messaggero», 30 novembre 1990.
D'Amico M. *Carlo Cecchi di lucida ironia*, in «La Stampa», Roma, 14 novembre 1990
Cordelli F. *Regista su di tono*, in «Europeo», Roma, 30 novembre 1990.
Cirio R. *Shakespeare in pantaloni*, in «L'Espresso», 2 dicembre 1990.
Romeo N. *Claus Peymann 8+*, in «La Stampa», Torino, 23 gennaio 1991.
Anonimo *Il bellissimo Peymann di Carlo Cecchi*, in «La Stampa», Torino, 27 gennaio 1991.

L'uomo, la bestia e la virtù, 1991 (adattamento televisivo)

Carassai L. *Pirandello in farsa borghese e Cecchi mette la maschera*, in «La Stampa», Torino, 5 giugno 1991.

Chinzari S. *Lui, lei e l'amante, tre maschere per Pirandello*, in «L'Unità», Roma, 27 ottobre 1991,

Guerrieri O. *La crudeltà di Cecchi nobilita il magazzino del teatro Rai*, in «La Stampa», Torino, 30 ottobre 1991.

Ritter, Dene, Voss, 1991

Cipolla A. *Cecchi ripropone Bernhard*, in «Corriere di Torino», Torino, 8 febbraio 1991.

Chinzari S. «*Vado a pranzo da Wittgenstein*», in «L'Unità», Roma, 15 gennaio 1992.

Prosperti G. *Al Valle tre attori sospesi sull'orlo dell'abisso*, in testata sconosciuta, Roma, gennaio 1992.

Savioli A. *Delirio per tre voci sole*, in «L'Unità», Ferrara, 18 gennaio 1992.

Quadri F. *Follie da cucina*, in «la Repubblica», Firenze, 30 gennaio 1992.

D'Amico M. *Tre nevrotici fratelli austriaci*, in «La Stampa», Firenze, 31 gennaio 1992.

Caccia C. *Cecchi, Ritten e Dene*, in «La Stampa», Torino, 7 febbraio 1992.

Anonimo *Cecchi e le sue sorelle un terzetto di nevrotici*, in «La Stampa», Torino, 12 febbraio 1992.

Favetto G. L. *Il ritorno alla follia di Ludwig*, in «la Repubblica», Torino 12 febbraio 1992.

Cipolla A. *Ritter, Dene, Voss, la furia esplode all'ora di pranzo*, in «Stampa Sera», Torino, 13 febbraio 1992.

Raboni G. *Triangolo incestuoso*, in «Corriere della Sera», Milano, 21 febbraio 1992.

Almansi G. *Ben pensato*, in «Panorama», Roma, 22 marzo 1992.

Quadri F. *Ritter, Dene, Voss*, in «Il Patologo», Ubulibri, Milano, n. 15, 1992.

Liotta G. *Ritten, Dene, Voss*, (riferimenti assenti).

Leonce e Lena, 1993

Magris C. *Viaggio alle dolenti radici dell'esistenza*, in «Corriere della Sera», Milano, 5 marzo 1993.

Gregori M.G. *La noia del rivoluzionario*, in «L'Unità», Milano, 7 marzo 1993.

Del Pozzo S. *Innamorati per sbaglio*, in «Panorama», Milano, 7 marzo 1993.

Quadri F. *Tra i ragazzi in amore Carlo Cecchi fa il clown*, in «la Repubblica», Milano, 9 marzo 1993.

D'Amico M. *Un vecchio frac (rosa) per Cecchi filosofo-clown*, in «La Stampa», Milano, 9 marzo 1993.

Monforte E. *Una parodia grottesca della restaurazione*, in «Il Nostro Tempo», Milano, 28 marzo 1993.

Almansi G. *S'io fossi bue...*, in «Panorama», 28 marzo 1993.

Raboni G. *Cecchi vagabondo metafisico per Büchner*, in «Corriere della Sera», Milano, 3 febbraio 1994.

Chinzari S. *Cecchi, attore sovversivo*, in «L'Unità», Perugia, 28 febbraio 1994.

Cirio R. *Socrate on the road*, in «L'Espresso», 8 aprile 1994.

La Locandiera, 1993

G. Mo. *Mirandolina, seduzioni a teatro*, in «La Stampa», Borgosesia, 14 aprile 1993.

V. P. *Omaggio a Goldoni*, in «La Stampa», Ceva, 15 aprile 1993.

Bru. M. *Pubblico numeroso ma deluso dalla "Locandiera"* in «La Stampa», Moncalvo, 16 aprile 1993.

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

- Favetto G.L. *Una Locandiera alla maniera di Carlo Cecchi*, in «la Repubblica», 18-19 aprile 1993.
- Savioli A. *La "Locandiera" non fa miracoli*, in «L'Unità», Firenze, 29 aprile 1993.
- Quadri F. *Né sesso né parole per Mirandolina*, in «la Repubblica», Firenze, 29 aprile 1993.
- Raboni G. *Una brutta Locandiera, sciatta e trasandata*, in «Corriere della Sera», Firenze, 29 aprile 1993.
- Tian R. *Una Locandiera che seduce senza strafare*, in «Il Messaggero», Firenze, 30 aprile 1993.
- D'Amico M. *Ma allora la locandiera ha perso la civetteria*, in «La Stampa», Firenze, 1 maggio 1993.
- Cirio R. *In fretta e furia*, in «L'Espresso», Torino, 16 maggio 1993.
- Finale di partita, 1995
- Manzella G. *Gesti immobili nel gioco della recita*, in «Il Manifesto», Firenze, 9 febbraio 1995.
- Quadri F. *Cecchi trova Beckett*, in «la Repubblica», Firenze, 14 febbraio 1995.
- Rizza G. *Cecchi, partita chiusa*, in «Il Tirreno», Firenze, 21 febbraio 1995.
- Savioli A. *Il travolgente "Finale" di Carlo Cecchi*, in «L'Unità», Roma, 2 marzo 1995.
- Soddu U. *Cecchi doma l'assurdo Beckett*, in «Il Messaggero», Roma, 2 marzo 1995.
- Almansi G. *La difficoltà di essere antipatico*, in «Panorama», 3 marzo 1995.
- Lingua P. *In "Finale di partita" allusioni e tanta ironia*, in «La Stampa», Genova, 22 marzo 1995.
- Manciotti M. *Assurdo e comico*, in «La Repubblica», Genova, 22 marzo 1995.
- Raboni G. *Finale di partita alla napoletana*, in «Corriere della Sera», Milano, 30 marzo 1995.
- Attisani A. *Beckett ritrovato*, in «Prima fila», marzo 1995.
- Ronfani U. *Per Beckett l'allegria triste di Cecchi*, in «Il Giorno», Milano, 2 aprile 1995.
- Anonimo *A Carlo Cecchi due premi Ubu*, in «La Stampa», Milano, dicembre 1995.
- Canziani R. *Beckett, cenere e fiamme*, in «Il Piccolo di Trieste», Monfalcone, 1995.
- G. B. *Il teatro di Beckett*, in «La Stampa», Vercelli, 24 gennaio 1996.
- Bonetto M. *Gran Finale di partita*, in «La Stampa», Torino, 26 gennaio 1996.
- Cardia L. *La solitudine di Beckett*, in «Corriere dell'Arte», Torino, 27 gennaio 1996.
- Roman P. *Con solitudine sul palcoscenico*, in «La Stampa», Torino, 30 gennaio 1996.
- Blandi A. *"Finale di partita" di Cecchi. In scena un'opera di Beckett*, in «La Nuova Periferia», Torino, 31 gennaio 1996.
- De Angeli E. *Finale di partita alla grande*, in «Anteprima Torino», Torino, gennaio 1996.
- Favetto G.L. *La grande comica dell'infelicità*, in «la Repubblica», Torino, 3 febbraio 1996.
- Guerrieri O. *Ecco Beckett, cioè Carlo Cecchi*, in «La Stampa», Torino, 4 febbraio 1996.
- A. R. *Carlo Cecchi al "Loanese"*, in «La Stampa», Loano, 6 febbraio 1996.
- Delfino S. *Carlo Cecchi al Cavour con "Finale di partita"*, Imperia, in «La Stampa», Imperia, 7 febbraio 1996.
- Delfino S. *Cavour, contro il pubblico esplode l'ira di Carlo Cecchi*, in «La Stampa», Imperia, 10 febbraio 1996.
- Cepernich C. *La partita del teatro persa... finita di perdere*, in «Corriere dell'Arte», Torino, 10 febbraio 1996.
- Sa. B. *Beckett ad Aosta*, in «La Stampa», Aosta, 16 febbraio 1996.
- Barisone L. *L'uomo "impossibile" di Beckett*, in «La Stampa», Aosta, 18 febbraio 1996.
- Sala R. *Il Beckett di Cecchi partitura musicale per un mondo disperato*, in «Il Messaggero», Roma, 10 novembre 1996.

Finale di partita, 1996 (adattamento televisivo)

- Paternò C. "Ma al mio Beckett risparmiatelo il Tg2", in «L'Unità», Roma, 17 marzo 1996.
- Ferzetti F. *Martone riprende in tv Beckett secondo Cecchi*, in «Il Messaggero», Roma, 17 marzo 1996.
- Baffi G. *La stanza di Beckett regia di Martone*, in «la Repubblica», Roma, 18 marzo 1996.
- Amleto, 1996 - Trilogia shakespeariana, 1997
- Malatesta S. *La scena e la vita, come nasce un attore*, in «la Repubblica», Palermo, 8 agosto 1996.
- Anonimo *Carlo Cecchi aprirà il Garibaldi con "Amleto"*, in «L'Unità», Palermo, 10 agosto 1996.
- Battisti R. *Amleto, idealista costretto al cinismo*, in «L'Unità», Palermo, 12 settembre 1996.
- Battisti R. "Mio figlio Amleto ragazzo di vita contro i barbari", in «L'Unità», Palermo, 13 settembre 1996.
- Quadri F. *Amleto va alla Kalsa*, in «la Repubblica», Palermo 17 settembre 1996.
- Fofi G. *Amleto e i suoi dubbi tra i pipistrelli*, in «L'Unità», Palermo, 30 settembre 1996.
- Nadotti M. *Teatro ritrovato*, in «la Repubblica delle donne», Palermo, 16 dicembre 1997.
- Quadri F. *Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, in «Il Patalogo», n. 21, Milano, Ubulibri, 1998.
- Quadri F. *Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, in «La porta aperta», settembre-ottobre 1999.
- La Serra, 1997
- Barbolini R. *Ronconi e la tragedia, Cecchi e l'assurdo: attenti a quei due*, in «Panorama», 9 gennaio 1997.
- Cristoforetti G. *L'anno dei miti scambiati*, in «Il Giornale di Brescia», 10 gennaio 1997.
- Anonimo *Carlo Cecchi, Pinter e il 68*, in «La Nuova Sardegna», Torino, 8 febbraio 1997.
- Anonimo "La serra" di Pinter in scena a Torino, in «Gazzetta di Reggio», Torino, 8 febbraio 1997.
- Gregori M.G. "Gioco a calcio col teatro", in «L'Unità», Torino, 8 febbraio 1997.
- Costantini M. *E Pinter racconta i matti inglesi*, in «Il Giornale», Torino, 8 febbraio 1997
- Guerrieri O. *Carlo Cecchi: "Il mio Pinter di sarcasmo e dissoluzione"*, in «La Stampa», Torino, 8 febbraio 1997.
- Anonimo *Carlo Cecchi presenta "La Serra" in prima a Torino*, in «Corriere di Caserta», Torino, 9 febbraio 1997.
- Garnero F. *Pinter è la mia stanzetta d'artista*, in «Il Giorno», Torino, 11 febbraio 1997
- Bonetto M. *Con Cecchi nella "serra"*, in «La Stampa», Torino, 13 febbraio 1997.
- Leonardini M. *Pinter, ironico autore*, in «Settegiorni», Torino, 13 febbraio 1997.
- Grieco M. *Al Carignano Carlo Cecchi interpreta Harold Pinter*, in «Corriere di Chieri», Torino, 14 febbraio 1997.
- Freschi O. *Cecchi: il mio Pinter*, in «Corriere Mercantile», Torino, 17 febbraio 1997.
- Cardia L. *Pinter, teatro all'elettrochoc*, in «Corriere dell'Arte», Torino, 22 febbraio 1997.
- Rigotti D. *Processo alla prepotenza, Pinter la fa a pezzi*, in «Avvenire», Torino 26 febbraio 1997.
- Raboni G. *Attenti, il Castello vi ascolta*, in «Corriere della Sera», Torino, 27 febbraio 1997.
- Colomba S. *Un'aria napoletana nella serra di Pinter*, in «Il Resto del Carlino», Torino, 27 febbraio 1997.
- D'Amico M. *Cecchi, spiritoso maniaco*, in «La Stampa», Torino, 27 febbraio 1997.
- Ronfani U. *Carlo Cecchi sfida l'umanità pazza di Pinter*, in «Il Giorno», Torino, 27 febbraio 1997.
- De Angeli E. *Nella Serra con Pinter*, in «Anteprima Torino», Torino, febbraio 1997.

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

- Provvedini C. *Pinter: "Lo voto, ma non è di sinistra"*, in «Corriere della Sera», Torino, 2 marzo 1997.
- Quadri Q. *Carlo Cecchi il Piccolo Dittatore*, in «la Repubblica», Torino, 2 marzo 1997.
- Guerrieri O. *Pinter, così muoiono le democrazie*, in «La Stampa», Torino, 2 marzo 1997.
- Palazzi R. *Il potere agisce nella serra*, in «Il Sole 24 ore», Torino, 2 marzo 1997.
- Di Giammaro R. *"Cara Sinistra non omologarti"*, in «la Repubblica», Torino, 2 marzo 1997.
- Simona Maggiorelli, *Le false normalità di Harold Pinter*, in «Liberazione», Torino, 2 marzo 1997.
- Capitta G. *I laburisti, lato debole di sua maestà*, in «Il Manifesto», Torino, 4 marzo 1997.
- Capitta G. *Nella "Serra" si coltiva la repressione*, in «Il Manifesto», Torino, 4 marzo 1997.
- Paolo Lingua, *Tragedia e morte nella "Serra" di Pinter*, in «La Stampa», Genova, 6 marzo 1997.
- Bartolini R. *Ma non facciamone una tragedia!*, in «Panorama», 6 marzo 1997.
- Te. S. *Pinter secondo Cecchi*, in «Il Secolo XIX», 7 marzo 1997.
- Cepernich C. *Tradizione antiregia*, in «Corriere dell'Arte», Torino, 8 marzo 1997.
- Rocchi C. *"Pinter mi appartiene"*, in «Corriere di Ravenna», Cesena, 20 marzo 1997.
- Cirio R. *Fuga dall'elettrochoc*, in «L'Espresso», 27 marzo 1997.
- Cervio Gualersi M, *Una clinica psichiatrica simile a un campo di concentramento*, in «Babilonia», aprile 1997.
- Guerrieri O. *"La serra" di Harold Pinter spietata lotta per il potere*, in «Prima fila», aprile 1997.
- I. C. *Con Cecchi nella sinistra Serra dell'umanità pazza di Pinter*, in «Hystrio», aprile-giugno 1997.
- Costantini E. *Il mondo è una prigione*, in «Corriere della Sera», Roma, 29 ottobre 1997.
- Bonetto M. *Ritorna "La serra" di Pinter*, in «La Stampa», Torino, 18 novembre 1997.
- Guerrieri O. *Pinter nella "Serra" della violenza*, in «La Stampa», Torino, 20 novembre 1997.
- Cipolla A. *Una maschera per Pinter*, in «la Repubblica», Torino, 22 novembre 1997.
- Guerrieri O. *Teatro-denuncia a Moncalvo*, in «La Stampa», Moncalvo, 3 gennaio 1998.
- V. P. *"La serra" metafora del potere*, in «La Stampa», Cuneo, 28 gennaio 1998.
- Marchese M.T. *Nel dramma "la serra" Pinter contro il potere*, in «La Stampa», Tortona, 28 gennaio 1998.
- Arbeia M.P. *Pinter e Cecchi, follia da ridere*, Novara, 30 gennaio 1998.
- Prozio G. *Cecchi mattatore a Moncalvo ne "La serra" di Harold Pinter*, in «Il Monferrato», Moncalvo, 6 febbraio 1998.
- Sogno di una notte di mezza estate, 1997
- Quadri F. *Sogno di una notte d'estate*, in «la Repubblica», Palermo, 27 settembre 1997.
- D'Amico M. *L'ironia superiore di Cecchi per il «Sogno» di Shakespeare*, in «La Stampa», Palermo, 5 ottobre 1997.
- Misura per misura, 1998
- D'Amico M. *Amaro Shakespeare con Carlo Cecchi*, in «La Stampa», Palermo, 4 settembre 1998.
- Quadri F. *Misura per misura*, in «la Repubblica», Palermo, 5 settembre 1998.
- I pensieri di Marianna Fiore, L'ultimo nastro di Krapp, 1999
- Guerrieri O. *Joyce? Ora parla napoletano e Iaia Forte di ubriaca di eros*, in «La Stampa», Milano, 13 marzo 1999.
- M. B. *Doppio omaggio a Joyce e Beckett: Carlo Cecchi e Iaia Forte alla Tosse*, in «La Stampa», Genova, 21 marzo 1999.

Lingua P. *Tosse, avanguardia "scomoda" nel segno di Joyce e Beckett*, Genova, in «La Stampa», 25 marzo 1999.

Martelli E. *Iaia Forte, un letto e Joyce in napoletano*, in «La Stampa», 9 luglio 2002.

Hedda Gabler, 1999

Lingua P. *Eroina fredda, crudele e "antipatica"*, in «La Stampa», Genova, 30 marzo 2000.

Amleto, Sogno di una notte d'estate, Misura per misura, 1999

Novelli L. *Una "maratona" shakespeariana con Carlo Cecchi*, in «Il Giornale», Roma, 7 settembre 1999.

Quadri F. *Amleto secondo Cecchi*, in «la Repubblica», Roma, 9 settembre 1999.

D'Amico M. *Sul Tevere inquinato gli Shakespeare di Cecchi*, in «La Stampa», Roma, 19 settembre 1999.

Laura Putti, *Cecchi conquista Parigi*, in «la Repubblica», Parigi, 1 novembre 1999.

Groppali E. *Ma dov'è finito il vecchio Shakespeare nello spettacolo triplo di Carlo Cecchi?*, in «Il Giornale», Roma, 3 novembre 1999.

Edipo re, 2000

Cordelli F. *"Edipo", re dei campi profughi*, in «Corriere della sera», Roma, 29 marzo 2000.

Leonce e Lena, 2001 (ripresa)

Battisti R. *Cecchi, vecchio Pan scarmigliato alla corte di Büchner*, in «L'Unità», Palermo, 30 settembre 2001.

Palazzi R. *Büchner, due principi e un destino*, in «Il Sole 24 ore», Palermo, 30 settembre 2001.

La storia immortale, 2002

Di Giammarco R. *Cecchi e Lavia in coppia portano in scena la Blixen*, in «la Repubblica», Roma, 9 gennaio 2002.

S. N. *"Impossibile far morire il teatro morirebbe una parte dell'uomo"*, in «La Stampa», Milano, 6 marzo 2002.

Bonetto M. *La vita che storia ambigua*, in «La Stampa», Torino, 11 novembre 2002.

Guerrieri O. *Lavia e Cecchi contro il mondo*, in «La Stampa», Torino, 14 novembre 2002.

Sei personaggi in cerca d'autore, 2003

Zanuttini P. *Che personaggio la nipote di Pirandello*, in «Spettacoli dietro le quinte», Urbino, 10 ottobre 2003.

Groppali E. *«Rispetto Pirandello, ma non lo amo»*, in «Il giornale», Urbino, 18 ottobre 2003.

Quadri F. *Sei personaggi in cerca di suggeritore*, in «la Repubblica», 20 ottobre 2003.

Cordelli F. *Carlo Cecchi, attore assoluto si divora i «Sei personaggi»*, in «Corriere della sera», 22 ottobre 2003.

Capitta G. *Quei segreti tabù dietro la verità*, in «il Manifesto», Urbino, 22 ottobre 2003

I. G. *Cecchi: nei «Sei personaggi» gioco con Pirandello e Ronconi*, in «Il Mattino», Napoli, 22 ottobre 2003.

Fiore E. *Carlo Cecchi e il pappagallo di Pirandello*, in «Il Mattino», 24 ottobre 2003

Palazzi R. *Sei personaggi, una famiglia di viziosi*, in «Il sole 24 ore», 16 novembre 2003

Canavesi R. *Sei personaggi di Pirandello al Carignano*, «Arte e dintorni» Torino, 27 novembre 2003.

Guerrieri O. *Cecchi beffa Pirandello*, in «La Stampa», Torino, 28 novembre 2003.

Anonimo *Un Pirandello senza veli al Carignano*, in «Il giornale del Piemonte», Torino, 2 dicembre 2003.

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

- A. V. *E Cecchi interpreta Pirandello*, in «la Repubblica», Torino, 2 dicembre 2003.
- D'Amico M. *Sei personaggi in cerca di reality show*, in «La Stampa», Torino, 2 dicembre 2003.
- Francia S. *Lecture profetiche in scena e i sei personaggi di Cecchi*, in «La Stampa», Torino 2 dicembre 2003.
- Tot. S. *I personaggi di Pirandello visti e rivisti da Cecchi*, in «Torinocronaca», Torino, 2 dicembre 2003.
- Gabrielli P. *Maschere imprigionate nel gioco della finzione*, in «Il resto del Carlino», Bologna, 16 dicembre 2003.
- Caveggia M. *Cecchi e un caleidoscopio pirandelliano*, in «La Sicilia», Torino, 28 dicembre 2003.
- Novelli L. *C'è Brecht tra il «popolino» della Vucciria*, in «il Giornale», Roma, 4 gennaio 2005.
- Polidoro P. *Cecchi: capocomico per Pirandello*, in «Il Messaggero», Roma, 9 gennaio, 2005.
- Di Giammarco R. *“È un drammone ma è ricco di risorse comiche”*, in «la Repubblica», Roma, 9 gennaio 2005.
- De Matteis T. *Il Pirandello moderno di Cecchi*, in «Il Tempo», Roma, 11 gennaio 2005.
- Sala R. *Pirandello & Cecchi è il trionfo del teatro*, in «Il Messaggero», Roma, 15 gennaio, 2005.
- Di Giammarco R. *Cecchi, così si gioca con i “Sei personaggi”*, in «la Repubblica», Roma, 15 gennaio 2005.
- De Matteis, *Cecchi reinventa i sei personaggi di Pirandello*, in «Il Tempo», Roma, 19 gennaio 2005.
- Polidoro P. *Cecchi torna coi suoi personaggi*, in «Il Messaggero», Roma, 20 gennaio 2005.
- Savioli A. *Riusciranno quei poveri sei personaggi a trovare questo benedetto autore?*, in «l'Unità», Roma, 23 gennaio 2005.
- Iacobelli F. *Il capocomico Carlo Cecchi*, in «Primafila», febbraio/marzo 2005.
- Cirio R. *Povero Pirandello*, in «L'Espresso», 3 marzo 2005.
- Di Giammarco R. *Quei “Sei personaggi” pieni di sfrontatezze*, in «la Repubblica», Roma, 24 gennaio 2006.
- Spugnardi T. *«I sei personaggi» di Cecchi tornano sul palco del debutto*, «Il Tempo», Roma, 24 gennaio 2006.
- Petroni P. *«Realtà! Finzione!»*, in «Corriere della sera», Roma, 3 febbraio 2006
- Bruni F. *Ma come piace Pirandello riletto da Carlo Cecchi*, in «Secolo d'Italia», 5 febbraio 2006.
- Bandettini A. *Re Carlo*, in «la Repubblica», Milano, 12 dicembre 2006.
- Cannella C. *C'è del marcio in famiglia. Parola di Pirandello*, in «Corriere della sera», Milano, 14 febbraio 2006.
- Bandettini A. *Sei personaggi in una famiglia di assoluti pazzi*, in «la Repubblica», Milano, 17 febbraio 2006.
- Di Giammarco R. *Cecchi e i “6 personaggi” riesplorano Pirandello*, in «la Repubblica», Roma, 1 novembre 2006
- Sala R. *“Sei personaggi”, simulacri di un gioco tragico/umoristico*, in «Il Messaggero», 26 novembre 2006.
- Tartufo, 2007
- Fiore E. *Con Carlo Cecchi un “Tartufo” formato fiction*, in «Il Mattino», Napoli, 23 febbraio 2007.
- Quadri F. *Il Tartufo di Cecchi seduttore di ghiaccio*, in «la Repubblica», Napoli, 26 febbraio 2007.

- Ribaud R. *L'attualità di Molière*, in «Avanti!», Napoli, 2 marzo 2007.
- Capitta G. *"Tartufo", la commedia sempre attuale del potere*, in «Il Manifesto», Napoli, 4 marzo 2007.
- D'Amico M. *Il "Tartufo" di Cecchi ovvero la famiglia fatta a pezzi dal guru*, in «La Stampa», Napoli, 4 marzo 2007.
- Palazzi R. *Molière, ambiguo tra gli ipocriti*, in «Il Sole 24 ore», Napoli, 4 marzo 2007.
- Groppali E. *Quel povero "Tartufo" salottiero e buttato in burletta*, in «Il Giornale», Firenze, 6 marzo 2007.
- Barbolini R. *Lezioni dal re degli ipocriti*, in «Panorama», 8 marzo 2007.
- Colomba S. *Così Carlo Cecchi svela con maestria i segreti del sordido "Tartufo"*, in «Il Resto del Carlino», Firenze, 9 marzo 2007.
- Polidoro P. *Il Tartufo di Cecchi: Molière mi ha cambiato la vita*, in «Il Messaggero», Roma, 11 marzo 2007.
- Di Giammarco R. *"Io, Cecchi capocomico postumo"*, in «la Repubblica», Roma, 11 marzo 2007.
- Nicolini R. *Questo "Tartufo" è il virus che produce il Grande Fratello*, in «L'Unità», Napoli, 12 marzo 2007.
- De Matteis T. *"Tartufo" di Molière riletto da Carlo Cecchi*, in «Il Tempo», Roma, 13 marzo 2007.
- Mancini G. *Intrighi da Vallettopoli per Tartufo*, in «Il Riformista», 17 marzo 2007.
- Colotta T. *Tartufo, politico ipocrita per Cecchi*, in «Avvenire», Roma, 18 marzo 2007.
- Katia Ipasso, *Tartufo di Cecchi sempre attuale*, in «Liberazione», 20 marzo 2007
- Costantini E. *Tartufo*, in «Corriere della Sera», Roma, 24 marzo 2007.
- Franco Cordelli, *Quante furbizie tra Tartufo e Cecchi*, in «Corriere della Sera», Chieti, 8 aprile 2007
- Palazzi R. *Molière per due*, in «linus-teatro», aprile 2007.
- Teatro Stabile delle Marche* in «Il Patalogo», n. 30, 2007.
- Bignamini P. *E Molière per il "Tartufo" si mette una Maglietta*, in «Il Giorno», Milano, 4 gennaio 2008.
- Claudia Cannella, *La seduzione del Tartufo*, in «Corriere della Sera», Milano, 11 febbraio 2008
- Ronfani U. *Cecchi nei panni di Orgone alle prese col moderno Tartufo figlio di una società ipocrita*, in «Il Giorno», Milano, 14 febbraio 2008
- Rigotti D. *Un inossidabile imbroglione*, in «Avvenire», Milano, 15 febbraio 2008.
- Spaventa S. *Un Tartufo recitato da ottimi attori*, in «la Repubblica», Milano, 23 febbraio 2008.
- Zanovello S. *Tartufo, l'impostore di Molière sotto una nuova luce*, in «Il Secolo XIX», 27 febbraio 2008.
- Zanovello S. *Al "Tartufo" non giova la cucina napoletana*, in «Il Secolo XIX», 28 febbraio 2008
- Marchetto G. *Cecchi nell'universo ipocrita dei parvenu*, in «Il Gazzettino», Legnano, 8 marzo 2008.
- Scorrano O. *L'insostenibile leggerezza del Tartufo*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», Bari, 8 aprile 2008.
- Belluni P. *Un Molière "napoletano"*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», Bari, 11 aprile 2008.
- Bonetto M. *"Tartufo"? Proviamo a guardarlo in positivo*, in «Torinosette», Torino, 20 novembre 2009.
- Angi D. *Un classico di Molière o un musical "da film"*, in «City», Torino, 24 novembre 2009.

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

- Cassine F. *Riecco il furbissimo "Tartufo"*, in «Cronaca Qui Torino», Torino, 24 novembre 2009
- Sesia M. *Il teatro al Tartufo*, in «la Repubblica», Torino, 24 novembre 2009.
- Bonfrisco S. *"Il mio Tartufo è furbo e caratterista"*, in «Il Resto del Carlino», Roma, 11 dicembre 2009.
- Brunetto C. *La maschera di Cecchi e l'attualità di Molière*, in «la Repubblica», Palermo, 18 dicembre 2009.
- Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me;
Sik - Sik l'artefice magico, 2007
- Anonimo *Il coraggio di un teatro stabile*, in «Teatro.it», 26 ottobre 2007.
- Cannella C. *Carlo Cecchi "inaugura" il nuovo Teatro Parenti*, in «Corriere della Sera», Milano, 29 ottobre 2007.
- Francesco Rapaccioni, *Il coraggio di uno stabile*, in «Culturama.it», 30 ottobre 2007
- Crisafulli G. *Cecchi il creatore di illusioni*, in «la Repubblica», Milano, 30 ottobre 2007 .
- Cannella C. *Un grande Carlo Cecchi per il Parenti tutto nuovo*, in «Corriere della Sera», Milano, 1 novembre 2007.
- Ronfani U. *Da Bernhard a Eduardo: così l'istrionico Cecchi fa gli auguri al Parenti*, in «Il Giorno», Milano, 1 novembre 2007.
- Rigotti D. *Cecchi vola tra Eduardo e Bernhard*, in «Avvenire», Milano, 2 novembre 2007.
- Gregori M.G. *Bernhard, Eduardo... e Cecchi tra i due celebrando il teatro*, in «L'Unità», Milano, 4 novembre 2007.
- Poli M. *Carlo Cecchi, l'incantatore*, in «Corriere della Sera», 4 novembre 2007.
- Quadri F. *Un Carlo Cecchi impressionante*, in «la Repubblica», Milano, 5 novembre 2007.
- Rodolfo Di Giammarco, *Unico Cecchi dittico d'ironia*, in «la Repubblica», Roma, 6 novembre 2007
- Ipasso K. *Eduardo e Bernhard, insieme per magia*, in «Liberazione», Roma, 17 novembre 2007.
- Grazzini V. *Carlo Cecchi, il teatro guarda se stesso*, in «L'Unità», Prato, 22 novembre 2007.
- Capitta G. *L'Illusionista*, in «Il Manifesto», Roma, 25 novembre 2007.
- Bonetto M. *Che farsa se Thomas Bernhard incontra Eduardo De Filippo*, in «Torinosette», Torino, 7 novembre 2008.
- Vindrola A. *Carlo il mattatore*, in «la Repubblica», Torino, 11 novembre 2008.
- Francia S. *Il teatro si racconta*, in «La Stampa», Torino, 11 novembre 2008.
- Marchetto G. *Carlo Cecchi: l'essenza del teatro*, in «Il Gazzettino», 23 novembre 2008.
- Chiappori S. *Cecchi torna al Parenti con Eduardo e Bernhard*, in «la Repubblica», Milano, 9 dicembre 2008
- Persiani V. *Pensieri (cattivi) sul palcoscenico*, in «Il Giornale», Milano, 2 dicembre 2008.
- Chiappori S. *Cecchi maestro d'ironia per due grandi atti unici*, in «la Repubblica», Milano, 19 dicembre 2008 .
- Teatro Stabile delle Marche* in «Il Patalogo», n. 31, 2008.
- Abbastanza sbronzo da dire ti amo? - Prodotto, 2011
- Bandettini A. *Abbasso la democrazia parola di Carlo Cecchi*, «la Repubblica», 11 marzo 2012.
- Cordelli F. *Le parole spezzate di Cecchi*, in «Corriere della sera», 11 marzo 2012.
- La serata a Colono, 2013
- Putti L. *Carlo Cecchi: "La prima volta dell'Edipo di Elsa Morante"*, in «la Repubblica», Parigi, 7 gennaio 2013.
- Cordelli F. *Cecchi e Martone, coppia di classe*, in «Corriere della sera», 14 febbraio 2013.

2.3 Interviste edite agli attori di Cecchi

- Ponte di Pino O. *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Emmecinque srl, Milano e GEF spa - La casa USHER, Firenze, 1988.
- Ro. S. *Anna dai due volti*, in «La Stampa», 4 settembre 1992.
- Quattrini E. *Amleto abita alla Kalsa*, in «Prima fila», Palermo, ottobre 1996.
- Manzella G. *Teatro: una faccenda di attori. Conversazione con Toni Bertorelli*, in «La porta aperta», n. 13, gennaio-febbraio 2001.
- Mariani L., Nadotti M. *La mia sola tecnica? La vita. Incontro con Anna Bonaiuto*, in «Prove di Drammaturgia», Anno XVI, n. 2, dicembre 2010.
- Mariani L., Nadotti M. *La verità del gesto. Incontro con Licia Maglietta*, in «Prove di Drammaturgia», Anno XVI, n. 2, dicembre 2010.

3. Bibliografia essenziale sul teatro italiano del Novecento

- Aa. Vv. *Dramma vs postdrammatico: polarità a confronto*, «Prove di Drammaturgia», Anno XVI, n. 1, giugno 2010.
- Aa. Vv. *L'ora del neo-espressionismo*, in «Sipario», n. 276, aprile 1969.
- Aa. Vv. *Memorie dalle cantine: Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, Biblioteca Teatrale, n. 101-102, gennaio-settembre 2012.
- Aa. Vv. *La passione teatrale*, Bulzoni, Roma, 1997.
- Aa. Vv. *Le radici della regia*, «Prove di Drammaturgia», Anno XIII, n. 2, ottobre 2007.
- A.a., V.v. *Teatro e media*, a cura di Anna Barsotti e Carlo Titomanlio, Ghezzeno (PI), Felici Editore, 2012.
- Alonge R. *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Bari, Editori Laterza, 2008 (prima edizione 2006).
- Alonge R. *La regia teatrale specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di pagina, 2007.
- Alonge R., Davico Bonino G. *Avanguardie e utopie del teatro: Il Novecento*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, volume terzo, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2001.
- Alonge R., Tessari R. *Lo spettacolo teatrale dal testo alla messa in scena*, Milano, Led-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1996.
- Angelini F. *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1976.
- Angelini F. *Rasoi: teatri napoletani del '900*, Roma, Bulzoni Editore, 2003.
- Ariani M., Taffon G. *Scritture per la scena*, Roma, Carocci, 2001.
- Barsotti A. (a cura di) *Eduardo De Filippo. La cantata dei giorni dispari*, Torino, Einaudi, 1998 (1951).
- Barsotti A. (a cura di) *Eduardo De Filippo. La cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1998 (1956).
- Barsotti A. *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.
- Barsotti A. *Scarpetta in Viviani: la tradizione nel moderno*, in «Il Castello di Elsinore», 1992.

- Bartolucci G. *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.
- Bosisio P. *Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio*, Roma, Bulzoni Editore, 2001.
- Cappelletti D. *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, ERI/Edizioni Rai, 1981.
- Cascetta A. *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2000.
- Cavalli P. traduzione di, *William Shakespeare: Sogno di una notte d'estate*, Torino, Einaudi, 1996.
- Chinzari S., Ruffini P. *Nuova scena italiana, il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000.
- Cruciani F., Falletti C. *Civiltà teatrale del XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Cruciani F. *Teatro nel Novecento, registi, pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985.
- Cruciani F. *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006.
- De Blasi N., Quarenghi P. (a cura di), Eduardo De Filippo, *Teatro. Cantata dei giorni pari*, Milano, Mondadori - "I Meridiani", Vol. I, 2007.
- De Blasi N., Quarenghi P. (a cura di), Eduardo De Filippo, *Teatro. Cantata dei giorni dispari*, Milano, Mondadori - "I Meridiani", Voll. II - III, 2007.
- De Marinis M. *Capire il teatro: Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni Editore, 2008 (seconda edizione rivista e ampliata).
- De Marinis M. *Dopo l'età dell'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, in «Culture Teatrali», n. 13, autunno 2005.
- De Marinis M. *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- De Matteis S. *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- De Matteis S. *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- De Monticelli R. *L'attore*, Milano, Garzanti Editore, 1988.
- Di Marca P. *Tra memoria e presente. Breve storia del teatro di ricerca in Italia nel racconto dei protagonisti. Teatrografia (1959-1997)*, Roma, Artemide Edizioni S.r.l., 1998.
- Grande M. *La riscossa di Lucifero. Ideologie e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Roma, Bulzoni Editore, 1985.
- Grande M. *Scena, evento scrittura*, Roma, Bulzoni Editore, 2005.
- Grande S. *Toni Servillo. Il primo violino*, Roma, Bulzoni Editore, 2010.
- Guarino R. *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla "microsocietà" e una storia a parte che diventa necessaria*, in «Teatro e Storia» nuova serie 2-2010 [a. XXIV vol. 31].
- Ferroni G. *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, Liguori Editore, 1981
- Fruittero C. traduzione di, *Samuel Beckett: Finale di Partita*, Torino, Einaudi, 1961 .
- Livio G. *L'attore cinematografico: Alcune ipotesi metodologiche e critiche*, Civitella in Val di Chiana (Arezzo), Editrice ZONA, 2007.
- Livio G. *Minima theatralia: Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia-Stampatori, 1984.
- Lombardi S. *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Milano, Garzanti, 2006-.
- Longhi C. *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- Kezich T. *De Lullo o il tetro empirico. Ricordando un maestro dello spettacolo italiano*, Venezia, Marsilio Editori, 1996.
- Mancini A. *Tramonto (e resurrezione) del grande attore: A ottant'anni dal libro di Silvio D'Amico*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009.
- Mango L. *La scena della perdita: il teatro tra avanguardia e postavanguardia*, Roma, Edizioni Kappa, 1987.

- Mango L., *La scrittura scenica: Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Megale T. *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici italiane per la "Locandiera" di Goldoni*, Roma, Bulzoni Editore, 2008.
- Maraini D., Murrall E. *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, Milano, BUR Rizzoli, 2013.
- Margiotta S. *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano (PI), Titivillus, 2013.
- Marinai E. *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa, ETS, 2014.
- Meldolesi C. *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008 (I Edizione - Firenze, Sansoni Editore, 1984).
- Meldolesi C. *L'attore artista*, (pubblicato in "I quaderni di Santarcangelo" n. 3, 1996, pp. 9-10), in *Teatro e Storia* nuova serie 2-2010 [a. XXIV vol. 31].
- Meldolesi C. *"La cosa autentica" e il grande attore italiano*, (pubblicato in "Quindi", aprile 1987, pp. 20-21), in «Teatro e Storia» nuova serie 2-2010 [a. XXIV vol. 31].
- Meldolesi C. *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* (pubblicato in "Inchiesta", n. 67, gennaio-giugno 1984, pp. 102-112), in «Teatro e Storia» nuova serie 2-2010 [a. XXIV vol. 31].
- Meldolesi C. *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'Avanguardia storica insieme al popolare*, in «Teatro e Storia», a. XI, n. 18, 1996.
- Meldolesi C. *Sulle diversità culturali della regia*, in «Teatro e Storia» nuova serie 2-2010 [a. XXIV vol. 31].
- Meldolesi C. *Un incontro fra storici e attori*, (pubblicato in *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena*, programma di sala, Bologna, Teatro La Soffitta, 1983, pp. 10-11), in «Teatro e Storia» nuova serie 2-2010 [a. XXIV vol. 31].
- Meldolesi C., Malfitano R., Mariani L. *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo De Berardinis*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010.
- Meldolesi C. Molinari Renata, *Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.
- Molinari C. *L'attore e la recitazione*, Roma-Bari, Biblioteca Universale Laterza, 1992.
- Molinari C. *Storia del teatro*, Milano, Editori Laterza, 2001 (prima edizione Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1972).
- Molinari C., *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Milano, Editori Laterza, 2007.
- Monteverdi A.M. *Frankenstein del Living Theatre*, Pisa, BSF Edizioni, 2002.
- Orecchia D., Petrini A., Pierini M. *La scena della contraddizione. Omaggio a Gigi Livio*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008.
- Pavis P. *Dizionario del teatro*, edizione italiana a cura di Paolo Bosisio, Bologna, Zanichelli Editore S. p. a., 1998.
- Poesio P. E. *Un contributo importante alla cultura teatrale*, in «Quaderni di teatro», n. 30, 1985
- Poli G. *Spettacolo teatrale del Novecento*, Torino, Marinetti Editori, 1979
- Poggiali F., *Sulle orme della "Compagnia dei giovani"*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.
- Porzio M. *La resistenza teatrale in Italia: Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Roma, Bulzoni Editore, 2011.
- Puppa P. *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Milano, Editori Laterza, 2007 (prima edizione Gius. Laterza e Figli, 1990).
- Quadri F. *Il rito perduto: saggio su Luca Ronconi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1973..
- Schino M. *Contrattore e attore-norma. Una proposta di continuità*, in «Teatro e Storia», Anni 2-1995 [a. X vol. 17].
- Schino Mirella, *La nascita della regia teatrale*, San Donato Milanese (MI), Editori Laterza, 2003.

- Simoncini F. Rosmersholm *di Ibsen per Eleonora Duse*, Pisa, ETS, 2005.
- Squarzina L. *Il romanzo della regia: duecento anni di trionfi e sconfitte*, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2005.
- Taviani F. *Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1997 (prima edizione 1995).
- Tessari R. *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996.
- Tomasello D. *Eduardo e Pirandello. Una questione "familiare" nella drammaturgia italiana*, Roma, Carrocci, 2014.
- Tomasello D. *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009.
- Visone D. *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959 - 1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010.
- Valentino M. *Il Nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2015.
- Valenti C. *Katzenmacher il teatro di Alfonso Santagata*, Civitella in Val di Chiana (Ar), ZONA, 2004.
- Valenti C. *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008.

4. Altri riferimenti

- Adorno T. W. *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2012 (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1969).
- Artaud A. *Il teatro e il suo doppio: con altri scritti teatrali*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1968 e 2000 (Edizione originale: *Le Théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, 1964).
- Bigliazzi S., Kofler P., Ambrosi P. *Theatre translation in performance*, Oxford, Routledge, 2013.
- Brecht B. *Scritti teatrali*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1962 (Edizione originale: *Schriften zum Theater. Uebere ine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1957).
- Brook P. *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni Editore, 1998 (Edizione originale: *The Empty Space*, London, Mc Gibbon & Kee, 1968).
- Delfini G. traduzione di, *Georg Büchner. Teatro*, Milano, Adelphi, 1994 (1966).
- Desideri L. *Bibliografia di Cesare Garboli (1950-2005)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.
- Dorowin H., Magris C. (a cura di), *Georg Büchner. Woyzeck*, Venezia, Marsilio, 1988.
- Esslin M. *The Theatre of the Absurd*, New York, Vintage Books, 1961.
- Filippini F. traduzione di, *Giorgio Büchner. La morte di Danton, Woyzeck e gli altri scritti*, Milano, Rizzoli, 1955.
- Freud S. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, V, trad. it., Torino, Boringhieri, 1975 (Lipsia e Vienna, 1905).
- Garboli C. *Come recita Don Giovanni. Dal teatro al testo*, in «Paragone», n. 350, aprile 1979, pp. 21-52.
- Garboli C. *Il «Don Juan» di Molière*, Milano, Adelphi, 2005
- Garboli C. *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995.
- Garboli C. *Il misantropo di Molière nella traduzione di Cesare Garboli*, Torino, Einaudi, 1987.
- Garboli C. *Misura per misura di William Shakespeare nella traduzione di Cesare Garboli*, Torino, Einaudi, 1992.

- Garboli C. *Molière. Saggi e traduzioni di Cesare Garboli*, Torino, Einaudi, 1974.
Genet J. *Il funambolo e altri scritti*, a cura di Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 1997.
Martone M. Ramondino F. *Morte di un matematico napoletano*, Milano, Ubulibri, 1992.
Mizzau M. *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984.
Pieri M. (a cura di), *Gl'Ingannati*, Corazzano (PI), Titivillus, 2009.
Pieri M. *Il "Dom Juan" di Garboli*, in «Teatro e Storia», Annali 27, n. XX, 2006.
Szondi P. *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, trad. it. G. L., Torino, Einaudi, 1962
(Frankfurt 1956)

5. Materiali video-audio editi e inediti

LES FILMS D'ICI e GA&A

En association avec Rai Radiotelevisione Italiana e Rai due e La Sept ARTE

La Municipiplité de Palerme, Le conseil régional de la province de Palerme, le Théâtre Biondo de Palerme

Shakespeare à Palerme

Un film de: Francesca Comencini

D'après les répétitions de "Le songe d'une nuit d'été" de W. Shakespeare, traduit par Parizia Cavalli; mise en scène par Carlo Cecchi

Durée: 1h 26' 58'', 1998

Vedo, sento, parlo – Rubrica di Teatro e Spettacolo 1976-77

Il Borghese Gentiluomo: intervista a Carlo Cecchi e Cesare Garboli

Genova, Teatro dell'Archivolto

In onda: 24-04-1977, Teche Rai

Teatro Musica – 1978-79

Don Giovanni, regia di Carlo Cecchi (servizio)

Teche Rai

Teatro Musica – 1978-79

Don Giovanni: intervista a Carlo Cecchi, Teche Rai

Teatro Musica – 1980-81

Premio Curcio (servizio), Teche Rai

Fuori Orario – COSE (MAI) VISTE

Vent'anni prima. Omaggio a Carlo Cecchi

In onda: 04-01-2000, Teche Rai

Gl'Ingannati – La dodicesima notte

Celebrazioni 750 anni dell'Università di Siena e Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Teatro dei Rinnovati di Siena, 28 aprile 1991

videoregistrazione dello spettacolo a cura del Centro Televisivo d'Ateneo

regia televisiva Riccardo Putti

Segreteria di produzione Maria Grazia Naldini

Fonico Riccardo Domenichini

Teatrografia

I fucili di Madre Carrar di Bertolt Brecht

Teatro Scelta

Regia: Carlo Cecchi, Claudio Meldolesi

Storia di Sesto di Carlo Cecchi, Claudio Meldolesi, Franco Prattico

Teatro Scelta

Regia: Gian Maria Volonté

Attori: Mario Bussolino, Claudio Mattia Camaso, Carlo Cecchi, Nilo Checchi, Elvira de Luca, Giuliana Falcetta, Ciro Formichella, Tonino Lorè, Alberto Marescalchi, Claudio Meldolesi, Pady Papadaki, Giacomo Piperno, Cristina Rosa, Enzo Venturini,

Gian Maria Volonté

Emilia - Toscana, agosto 1964

Quaderno N.1 Resistenza

Teatro Scelta

Regia: Gian Maria Volonté

Attori: Mario Bussolino, Claudio Mattia Camaso, Carlo Cecchi, Nilo Checchi, Elvira de Luca, Giuliana Falcetta, Gino Girolami, Alberto Marescalchi, Claudio Meldolesi, Francesca Panicali, Pady Papadaki, Giacomo Piperno, Gian Maria Volonté

Roma, Circolo Culturale «Rodolfo Morandi», 1964

Il Vicario di Rolf Hochhuth, riduzione di Carlo Cecchi

Teatro Scelta

Regia: Gian Maria Volonté

Attori e personaggi: Mario Bussolino (*un ebreo*), Claudio Camaso (*Kurt Gerstein*), Nilo Checchi (*Riccardo Fontana*), Giuliana Falcetta (*un'ebrea*), Giacomo Piperno (*Pio XII*), Carlo Reali (*il Cardinale*), Giorgio Bonora, Franco Bucceri, Ugo Cardea, Alberto Marescalchi

Roma, Circolo "Lecture nuove", 13 febbraio 1965 (Lettura drammatica)

Firenze, Teatro del Cenacolo di S. Apollonia, 25 febbraio 1965 (prima rappresentazione)

Il ricatto a teatro di Dacia Maraini

Compagnia Il Porcospino

Regia: Peter Hartman

Assistente alla Regia: Sergio Tramonti

Scene: Sergio Tramonti

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

Attori e personaggi: Laura Betti (*Giulia* I cast), Kadigia Bove (*Lin* II cast), Claudio Camaso (*Vero* I cast), Carlo Cecchi (*ricattatore*), Paolo Graziosi (*ricattatore*), Angelica Ippolito (*Giulia* II cast), Aldo Puglisi (*Vero* II cast), Isabel Ruth (*Lin* I cast)

Roma, Teatro del Porcospino, 12 febbraio 1968

Prova del Woyzeck di Büchner di Carlo Cecchi dal *Woyzeck* di Georg Büchner

Cooperativa Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Musiche: Jon Phetteplace

Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*il Capitano, il Medico, il Tamburmaggiore, l'Armaiolo*), Paolo Graziosi (*Woyzeck*), Eugenia Besenval, Kadigia Bove, Angelica Ippolito, Jon Phetteplace, Aldo Puglisi, Tuccio Torrisi, Sergio Tramonti

Torino, Teatro Gobetti, 21 febbraio 1969

Woyzeck “due”: “Studi su alcune scene del *Woyzeck* in vista di una sua eventuale rappresentazione” di Carlo Cecchi dal *Woyzeck* di Georg Büchner

Cooperativa Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Musiche: Jon Phetteplace

Scene, costumi e maschere: Sergio Tramonti

Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*il Capitano, il Medico, il Tamburmaggiore, l'Armaiolo*), Paolo Graziosi (*Woyzeck*), Angelica Ippolito, Jon Phetteplace, Tuccio Torrisi, Sergio Tramonti (*Andres*), Eugenia Besenval

Torino, Sala degli Infernotti, 26 e 27 febbraio 1969

Woyzeck “tre”: La prova del *Woyzeck* agli Infernotti di Carlo Cecchi dal *Woyzeck* di Georg Büchner

Cooperativa Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Musiche: Jon Phetteplace

Scene, costumi e maschere: Sergio Tramonti

Attori e personaggi: Toni Bertorelli, Carlo Cecchi (*Dottore, Capitano*), Paolo Graziosi (*Woyzeck*), Angelica Ippolito (*Maria*), John Phetteplace, Sergio Tramonti (*Andres*)

Torino, Sala degli Infernotti, 17 marzo 1969

Le statue movibili di Antonio Petito

Cooperativa Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Franz Prati

Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*Felice Sciosciammocca*), Giancarlo Palermo (*Cardillo*), Augusto Pesarini (*Pulcinella*), Maria Luisa Prati (*Concettina*), Aldo Puglisi (*Donna Cornelia*)

Roma, Beat 72, marzo 1971

Il bagno di Vladimir Majakovskij, traduzione di Carlo Cecchi, Italo Spinelli, Marina Spreafico

Cooperativa Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Franz Prati

Luci: Settimio Segnatelli

Chiara Schepis

Attori e personaggi: Silvana Bertorelli (*Underton*), Toni Bertorelli (*Mirakolov*), Carlo Cecchi (*Trionfalov*), Anna D'Offizi (*Polia*), Gianni Guaraldi (*Pont Kitch*), Gigio Morra (*Ivan Ivanovich, Narratore*), Giancarlo Palermo (*Momentalnikov, Optimistenko*), Marilù Prati (*Mesalliansova*), Italo Spinelli (*Belvendoski, Velocipedkin*), Marina Spreafico (*Donna Fosforescente*), Massimiliano Troiani (*Regista*); al debutto anche: Sabina De Guida, Jara Bitetti, Peter Hartaman, Manuela Morosini
Santarcangelo, luglio 1971 (anteprima); Roma, Spazio Zero, 28/30 dicembre 1971

Tamburi nella notte di Bertold Brecht, traduzione di Carlo Cecchi, Luca Fontana, Marina Spreafico

Cooperativa Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Franz Prati

Luci: Marina Spreafico

Percussioni: Gianni Guaraldi, Massimiliano Troiani

Attori e personaggi: Toni Bertorelli (*Kragler*), Carlo Cecchi (*Signor Balicke*), Silvana Di Monte (*Prostituta*), Anna D'Offizi (*Signora Balicke*), Gianni Guaraldi (*Murk*), Giorgio Morra (*Manke, Zibibbo*), Giancarlo Palermo (*Babusch*), Daniela Piacentini (*Prostituita*), Franz Prati (*Bulltroter*), Marilù Prati (*Anna*), Italo Spinelli (*Un ubriaco*), Massimiliano Troiani (*Glubb*)

Torino, Teatro Gobetti, 21 novembre 1972

Woyzeck di Georg Büchner

Cooperativa Il Granteatro e Decentramento teatrale torinese

Regia: Carlo Cecchi, Italo Spinelli

Costumi e oggetti scenici: Sergio Tramonti

Attori e personaggi: Toni Bertorelli (*Padrone luna-park, ebreo*), Dario Cantarelli (*Scimmia*), Carlo Cecchi (*Medico militare*), Paolo Graziosi (*Capitano*), Gianni Guaraldi (*Tambur-maggiore*), Gigio Morra (*Andrea, Imbonitore*), Fabienne Pasquet (*Maria*), Daniela Piacentini (*Nonna*), Italo Spinelli (*Woyzeck*), Sergio Tramonti

Torino, Salone San Remigio (quartiere Basse-Lingotto), 6 dicembre 1973

A morte dint' 'o lietto 'e Don Felice

ossia

Nu testamento pe mmano 'e Farfariello con Pulcinella, farsa fantastica con musica di Antonio Petito

Teatro Regionale Toscano - Cooperativa Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Sergio Tramonti

Musiche: Nicola Piovani

Attori e personaggi: Dario Cantarelli (*Simone*), Carlo Cecchi (*Cardillo*), Paolo Graziosi (*Felice*), Gigio Morra (*Pulcinella*), Fabinne Pasquet (*La morte*), Daniela Piacentini (*Ninetta*), Aldo Sassi (*Il suggeritore*)

Chieri, Festival di Chieri, 20 giugno 1974

La cimice di Vladimir Majakovskij, elaborazione testo di Carlo Cecchi, Fabienne Pasquet, Nicola Piovani

Cooperativa Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Sergio Tramonti

Luci: Attilio Monti

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

Musiche: Nicola Piovani

Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*Baian, Presidente*), Luisa De Santis (*Rosalia Pavlovna*), Paolo Graziosi (*Direttore dello zoo*), Gigio Morra (*Prysipkin*), Fabienne Pasquet (*Elzevira*), Daniela Piacentini (*Zoia*), Dario Cantarelli, Aldo Sassi, Italo Spinelli, Veronica Cavandoli (*Pianoforte*), Marcello Ruggieri (*Percussioni*)

Scandiano, Cinema Teatro Nuovo, 10 gennaio 1975

L'uomo, la Bestia e la Virtù di Luigi Pirandello

Cooperativa Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene, costumi e maschere: Sergio Tramonti

Attori e personaggi: Rosanna Benvenuto (*Nonò*), Carlo Cecchi (*Paolino*), Marina Confalone (*Governante, Domestica*), Luisa De Santis (*La signora Perella*), Carlo Monni (*Il Capitano Perella*), Alfonso Santagata (*Studente*), Aldo Sassi (*Medico, Farmacista*), Armando Vacondio (*Studente*)

Reggio Emilia, 9 gennaio 1976

Il borghese gentiluomo di Molière, traduzione di Cesare Garboli

Teatro Regionale Toscano, Decentramento culturale genovese, Cooperativa Il Granteatro/Teatro Aperto 74

Regia: Carlo Cecchi

Assistente alla regia: Luca Coppola

Scene e costumi: Sergio Tramonti

Musiche: Michele De Marchi

Attori e personaggi: Mara Baronti (*Signora Jourdain*), Enrico Campanati (*Un lacchè*), Carlo Cecchi (*Jourdain*), Luca Coppola (*Un lacchè*), Michele De Marchi (*Dorante*), Anna Lisa Fierro (*Dorimene*), Massimo Lopez (*Sarto, Cantante*), Gigio Morra (*Coviello, Maestro di Ballo*), Antonello Pischedda (*Mufti*), Maura Sandonà (*Lucilla*), Alfonso Santagata (*Maestro di scherma*), Aldo Sassi (*Cleonte, Maestro di filosofia*), Milla Toffano (*Nicole*)

Musicisti: Paolo Argenziano (contrabbasso), Francesca Odling (flauto), Federico Odling (violoncello), Eugenia Soregaroli (flauto)

Genova, Teatro dell'Archivolto, 18 aprile 1977

Don Giovanni o il Convitato di pietra di Molière, traduzione di Cesare Garboli

Teatro Regionale Toscano, Cooperativa Il Granteatro/Teatro Aperto 74

Regia: Carlo Cecchi, Cesare Garboli

Aiuto regista: Mara Baronti

Scene: Maurizio Balò

Musiche: Nicola Piovani

Attori e personaggi: Toni Bertorelli (*Don Alfonso*), Carlo Cecchi (*Don Giovanni*), Michele De Marchi (*Don Luigi, Un Povero, Pierrot, La Statua del Commendatore*), Anna Lisa Fierro (*Elvira, Uno spettro*), Chicca Minini (*Maturina*), Claudio Morganti (*Gusmano, La Ramée*), Gigio Morra (*Sganarello*), Tullio Ortolani (*La Violetta*), Alfonso Santagata (*Signor Quaresima*), Aldo Sassi (*Don Carlo*), Maria Teresa Toffano (*Carlotta*)

Siena, Teatro dei Rinnovati, 14 aprile 1978

La mandragola di Niccolò Machiavelli

Teatro Regionale Toscano, Cooperativa Il Granteatro/Teatro Aperto 74

Regia: Carlo Cecchi

Assistenti alla regia: Giovanna Franchi, Italo Spinelli

Scene e costumi: Maurizio Balò

Maschere: Sergio Tramonti

Luci: Giancarlo Bottone

Attori e personaggi: Toni Bertorelli (*Messer Nicia*), Giovanna Carcasci (*Sostrata*), Carlo Cecchi (*Liguria*), Ugo Maria Morosi (*Callimaco*), Giancarlo Palermo (*Frate Timoteo*), Gianna Parenti (*Lucrezia*), Donato Sannini (*Siro*)

Firenze, Forte Belvedere, 7 luglio 1979

Il compleanno di Harold Pinter, traduzione di Elio Nissim e Laura Del Bono

Teatro Regionale Toscano, Comune di Firenze

Regia: Carlo Cecchi

Assistenti alla regia: Giovanna Franchi, Italo Spinelli

Scene e costumi: Maurizio Balò

Attori e personaggi: Toni Bertorelli (*McCann*), Dario Cantarelli (*Petey*), Carlo Cecchi (*Stanley*), Marina Confalone (*Meg*), Paolo Graziosi (*Goldberg*), Laura Tanziani (*Lulu*)

Firenze, Rondò di Bacco, 4 febbraio 1980

Le nozze, tre farse di Carlo Cecchi e Giampiero Solari, da *Le nozze* di A. Cechov, *La cimice* di V. Majakovskij, *Le nozze piccolo-borghesi* di B. Brecht

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro, Civica Scuola d'Arte Drammatica del "Piccolo Teatro" di Milano

Regia: Carlo Cecchi, Giampiero Solari

Attori: Carlo Cecchi e gli allievi della Civica Scuola d'Arte Drammatica del "Piccolo Teatro" di Milano

Milano, giugno 1980

L'uomo, la Bestia e la Virtù di Luigi Pirandello (prima ripresa)

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Regista assistente: Giovanna Franchi

Scene, costumi e maschere: Sergio Tramonti

Luci: Raffaele Perin

Attori e personaggi: Rosanna Benvenuto (*Nonò*), Toni Bertorelli (*Studente*), Dario Cantarelli (*Dottor Nino Pulejo*, *Farmacista Totò*), Carlo Cecchi (*Paolino*), Marina Confalone (*Governante*, *Domestica*), Annalisa Fierro (*Signora Perella*), Paolo Graziosi (*Capitano*), Gigio Morra (*Studente*)

Firenze, Teatro Niccolini, 10 ottobre 1980

Anfitrione di Molière, traduzione di Patrizia Cavalli

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Raimonda Gaetani

Musiche: Nicola Piovani

Attori e personaggi: Dario Cantarelli (*Giove*), Carlo Cecchi (*Mercurio*), Augusta Gori (*Alcmena*), Paolo Graziosi (*Anfitrione*), Gigio Morra (*Sosia*), Corallina Viviani (*Cleante*)

Firenze, Teatro Niccolini, 21 novembre 1980

L'opera da tre soldi di Bertolt Brecht (in prova ma di incerta realizzazione)

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Attori: Carlo Cecchi, Paolo Graziosi

Firenze, ottobre 1981

Il ritorno a casa di Harold Pinter, traduzione di Romeo de Baggis

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: André Benaim

Attori e personaggi: Raffaella Azim (*Ruth* – poi Anna Bonaiuto), Toni Bertorelli (*Teddy* – poi Umberto Marino), Carlo Cecchi (*Lenny*), Paolo Graziosi (*Max*), Giacomo Piperno (*Sam*), Loris Tresoldi (*Joey* – poi Bruno Armando)

Firenze, Teatro Niccolini, 22 novembre 1981

L'uomo, la Bestia e la Virtù di Luigi Pirandello (seconda ripresa)

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Regista assistente: Giovanna Franchi

Scene, costumi e maschere: Sergio Tramonti

Luci: Raffaele Perin

Attori e personaggi: Raffaella Azim (*Signora Perella*), Rosanna Benvenuto (*Nonò*), Toni Bertorelli (*Studente*), Dario Cantarelli (*Dottor Nino Pulejo*, *Farmacista Totò*), Carlo Cecchi (*Paolino*), Marina Confalone (*Governante*, *Domestica*), Paolo Graziosi (*Capitano*), Gigio Morra (*Studente*)

1981-1982

Ivanov di Anton Cechov, traduzione di Vittorio Strada

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene: Sergio Tramonti

Costumi: Barbara Conti

Attori e personaggi: Gianfranco Barra (*Mikail*), Anna Bonaiuto (*Anna*), Carlo Cecchi (*Ivanov*), Marco Silvio Erler (*Igoruska*), Remo Girone (*Dottor Lvov*), Gianfelice Imparato (*Kosik*), Francesco Origo (*Conte Sciabelski*), Betti Pedrazzi (*Marfa*), Carla Peirolero (*Zinaida*), Giacomo Piperno (*Pavel*), Alessandra Pradella (*Avdotia*), Patrizia Zappa Mulas (*Sascia*)

Spoleto, Festival dei Due Mondi, Teatro Caio Melisso, 3 luglio 1982

Una specie di Alaska di Harold Pinter

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi e Giampiero Solari

Roma, 1982

Il calapranzi di Harold Pinter

Associazione Culturale Katzenmacher - Centro Teatrale San Geminiano

Regia: Carlo Cecchi

Scene e luci: Tullio Ortolani

Attori e personaggi: Claudio Morganti (*Gus*), Alfonso Santagata (*Ben*)

Modena, Teatro San Geminiano, 12 gennaio 1984

Il borghese gentiluomo di Molière, traduzione di Cesare Garboli (prima ripresa)

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Sergio Tramonti

Musiche: Michele De Marchi

Chiara Schepis

Attori: Bruno Armando, Marco Avogadro, Carlo Cecchi, Gianfelice Imparato, Susanna Javicoli, Andrea Jeva, Francesco Origo, Carla Petrolero, Alessandra Pradella, Niccolò Rinaldi, Antonio Roiti, Patrizia Zappa Mulas,
Genova, febbraio 1984

Lu curaggio de nu pompiere napulitano di Eduardo Scarpetta, rivisitazione Eduardo De Filippo

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene: Sergio Tramonti

Costumi: Silvia Polidori

Musiche: Franco Piersanti

Attori e personaggi: Rosanna Benvenuto (*Pompiere Michele*), Carlo Cecchi (*Felice Sciosciamocca*), Antonella Cioli (*Rosina*), Marina Confalone (*Pulcinella*), Andrea Jeva (*Duca Fammestaccà - Achille*), Annalisa Foà (*Ceccia*), Gianfelice Imparato (*Barone*), Francesco Origo (*Marchesino Zoccola*), Anacleto Papa (*Carluccio*), Enzo Salomone (*Marchesa Zoccola*), Sabina Vannucchi (*Virginia*), Corallina Viviani (*Nannina*)

Firenze, Teatro Niccolini, febbraio 1984

La tempesta di William Shakespeare, traduzione di Patrizia Cavalli

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene: Sergio Tramonti

Costumi: Rossella Salbitano

Musiche: Franco Piersanti

Attori e personaggi: Andrea Cavatorta (*Ferdinando*), Carlo Cecchi (*Prospero*), Alessandro Haber (*Calibano*), Gianfelice Imparato (*Trinculo*), Andrea Jeva, Antonello Mendolia, Paolo Rossi (*Ariete*), Vincenzo Salemme (*Stefano*), Sabina Vannucchi (*Miranda*), Bruno Armando, Andrea Emeri, Tino Gorla, Aldo Sassi

Marina Di Pietrasanta, Versiliana, 28 luglio 1984

I creditor di August Stindberg, traduzione di Luciano Codignola

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Italo Spinelli

Attori e personaggi: Anna Bonaiuto (*Tekla*), Carlo Cecchi (*Adolf*), Paolo Graziosi (*Gustav*)
1985

L'amante di Harold Pinter

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene: Sergio Tramonti

Costumi: Silvia Polidori

Attori e personaggi: Anna Bonaiuto (*Sara*), Carlo Cecchi (*Amante, Richard*), Gianfelice Imparato

1986

Il misantropo di Molière, traduzione di Cesare Garboli

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene: Sergio Tramonti

Costumi: Stefania Benelli Barilli

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

Luci: Raffaele Perin

Attori e personaggi: Roberto Accorneto (*Clitandro*), Dorotea Ausenda (*Arsinoè*), Toni Bertorelli (*Oronte*), Anna Bonaiuto (*Celimene*), Carlo Cecchi (*Alceste*), Claudio Cipriani, Enrica Origo (*Eliante*), Francesco Origo (*Acaste*), Elia Schilton (*Filinte*), Giampiero Solari, Italo Spinelli

Firenze, Teatro Niccolini, 18 dicembre 1986

L'uomo, la Bestia e la Virtù di Luigi Pirandello (terza ripresa)

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene, costumi e maschere: Sergio Tramonti

Attori e personaggi: Toni Bertorelli (*Capitano*), Anna Bonaiuto (*Signora Perella* - poi Annalisa Foà), Carlo Cecchi (*Paolino*), Marina Confalone (*Governante, Domestica* poi Augusta Gori), Nathalie Guetta (*Nonò*), Francesco Origo (*Studente*), Giacomo Piperno (*Dottor Nino Pulejo, Farmacista Totò* - poi Elia Schilton), Italo Spinelli (*Studente*)

1987

George Dandin di Molière, traduzione di Cesare Garboli

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene: Tobia Ercolino

Attori e personaggi: Dorotea Ausenda (*Madame de Sottenville*), Carlo Cecchi (*Lubin*), Francesco Origo (*Monsieur de Sottenville*), Patrizia Zappa Mulas (*Angelica*), Aldo Sassi (*Clitandro*), Elia Schilton (*George Dandin*)

Firenze, Teatro Niccolini, 1988

Amleto di William Shakespeare, traduzione di Cesare Garboli

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Titina Maselli

Musiche: Franco Piersanti

Attori e personaggi: Toni Bertorelli (*Spettro, Becchino, Capocominco*), Valerio Binasco (*Marcello* - tournée invernale), Carlo Cecchi (*Amleto*), Graziano Giusti (*Polonio*), Paolo Graziosi (*Claudio*), Lorenzo Loris poi Rinaldo Clementi (*Laerte*), Ivano Marescotti (*Spettro, Becchino, Capocominco* - tournée invernale), Anna Nogara (*Regina*), Francesco Origo, Aldo Sassi, Elia Schilton (*Orazio*), Rino Sudano (*Claudio* - tournée invernale) Patrizia Zappa Mulas (*Ofelia*)

Spoleto, Festival dei Due Mondi, Chiesa di S. Simone, 30 giugno 1989

Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me di Thomas Bernhard

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Aiuto regista: Annalisa Scafi

Scene e costumi: Titina Maselli

Luci: Andrea Narese

Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*Peymann*), Gianfelice Imparato (*Segretaria, Bernhard, Beil*)

Roma, Teatro Ateneo, 7 novembre 1990

Gl'Ingannati dell'Accademia degli Intronati

Celebrazioni 750 anni dell'Università di Siena e Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Attori e personaggi: Sonia Antinori (*Pasquella*), Paola Bruna (*Isabella*), Carlo Cecchi (*suggeritore, pedante*), Pierluigi Gorini (*Crivello*) Susanna Guerrini (*Clemenzia*), Gianfelice Imparato (*Stragualcia*), Pierre Lepori (*Scatizza*) Claudio Lizza (*Fabrizio*), Tommaso Ragno (*Flamminio*), Franco Piacentini (*Virginio*), Lorenzo Loris (*Gherardo*), Patrizia Zappa Mulas (*Lelia, Fabio en travesti*).

La dodicesima notte di William Shakespeare

Celebrazioni 750 anni dell'Università di Siena e Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Attori e personaggi: Paola Bruna (*Olivia*), Carlo Cecchi (*Feste, buffone di Olivia - Capitano della nave naufragata - prima guardia*), Pierluigi Gorini (*Antonio*), Susanna Guerrini (*Maria, cameriera della contessa*), Gianfelice Imparato (*Malvolio, maggiordomo di Olivia*), Pierre Lepori (*Fabiano*), Claudio Lizza (*Sebastian*), Tommaso Ragno (*Orsino, Duca d'Illiria*), Franco Piacentini (*Sir Toby, zio di Olivia*), Lorenzo Loris (*Sir Andrew, protetto di Sir Toby*), Patrizia Zappa Mulas (*Viola, Cesario*). Siena, Teatro dei Rinnovati, 28 aprile 1991

Ritter, Dene, Voss di Thomas Bernhard, traduzione di Eugenio Bernardi

Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Titina Maselli

Luci: Andrea Narese

Attori e personaggi: Anna Bonaiuto (*Ritten, Sorella Minore*), Carlo Cecchi (*Ludwig/Voss*), Marina Confalone (*Dene, Sorella Maggiore*)

Ferrara, Teatro Comunale, 15 febbraio 1992

Leonce e Lena di George Büchner

Crt di Milano e Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Titina Maselli

Musiche: Franco Piersanti

Attori e personaggi: Raffaella Azim (*Lena - poi Licia Maglietta*), Paola Bechis (*Rosetta*), Carlo Cecchi (*Valerio*), Francesco Migliaccio (*Re*), Arturo Cirillo (*Precettore, Cerimoniere*) Tommaso Ragno (*Leonce*), Paola Roman (*Governante*)

Milano, Crt Salone, 2 marzo 1993

La Locandiera di Carlo Goldoni

Teatro Stabile di Firenze (Niccolini) /Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene: Maurizio Balò

Luci: Andrea Narese

Attori e personaggi: Toni Bertorelli (*Cavaliere di Ripafratta*), Carlo Cecchi (*Conte di Albafiorita*), Arturo Cirillo (*Servitore*), Licia Maglietta (*Mirandolina*), Bruno Pagni (*Cameriere*), Daniela Piperno (*Commediante*), Aldo Puglisi (*Marchese di Forilnpopoli*), Paola Roman (*Commediante*)

Firenze, Teatro Niccolini, 29 aprile 1993 (Anteprima Moncalvo (AT) 16 aprile 1993)

Enoch Arden di Richard Strauss

Voce recitante: Carlo Cecchi

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, maggio 1993

Nunzio di Spiro Scimone

Coproduzione Teatro Stabile di Firenze-Teatro Niccolini e Ente Teatro di Messina-IDI, Istituto Dramma Italiano

Regia: Carlo Cecchi

Assistente di regia: Valerio Binasco

Scene: Sergio Tramonti

Luci: Domenico Maggiotti

Attori e personaggi: Spiro Scimone (*Pino*), Francesco Sframeli (*Nunzio*)

Taormina, Palazzo dei Congressi, 9 agosto 1994

Finale di partita di Samuel Beckett, traduzione di Carlo Cecchi

Teatro Stabile di Firenze (Niccolini) /Il Granteatro

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Titina Maselli

Attori e personaggi: Valerio Binasco (*Clov*), Carlo Cecchi (*Hamm*), Arturo Cirillo (*Nagg*), Daniela Piperno (*Nell*)

Firenze, Teatro Niccolini, 8 febbraio 1995

Don Perlimplin: ovvero il trionfo dell'amore e della immaginazione di Federico Garcia

Lorca, traduzione di Vittorio Badini, revisione del testo di Giuliano Corti

Centro Asteria – Divertimento Ensemble

Compositore: Bruno Maderna

Direttore: Sandro Gorli

Attori, musicisti, cantanti: Alda Caiello (*Belisa* - soprano), Carlo Cecchi (*Lo Speaker, Primo Folletto* - attore), Ausonio Colò (*La suocera* - alto sax), Stefano Corradi (*La suocera* - sax tenore), Maurizio Longani (*La suocera* - sax baritono), Mario Marzi (*La suocera* - alto sax), Lorenzo Missaglia (*Don Perlimplin* - flauto), Daria Nicolodi (*Belisa* - attrice), Anna Nogara (*Marcolfa, Secondo Folletto* - attrice), Renata Vinci (*La suocera* - alto sax)

Bologna, Arena del Sole, 29 aprile 1996

Amleto al Teatro Garibaldi di William Shakespeare, traduzione di Cesare Garboli

Teatro Biondo Stabile di Palermo

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Titina Maselli

Musiche: Ajmone Mantero

Attori e personaggi: Valerio Binasco (*Amleto*), Carlo Cecchi (*Spettro, Ambasciatore, Capocomico*), Arturo Cirillo (*Guildestern*), Maurizio Donadoni (*Claudio*), Vito Favata (*Rosencrantz*), Vincenzo Ferrera (*Bernardo, Fortebraccio*), Iaiia Forte (*Gertrude*), Gianfelice Imparato (*Polonio, Becchino*), Marica Pugliatti (*Ofelia*), Spiro Scimone (*Laerte*), Francesco Sframeli (*Orazio*) Donatella Furino, Massimiliano Geraci, Antonio Lo Presti, Maurizio Maiorana, Leonardo Pischedda

Musicisti: Mario Bajardi (violino), Fabrizio Cuntrera (percussioni)

Palermo, Teatro Garibaldi, 10 settembre 1996

La serra di Harold Pinter, traduzione di Carlo Cecchi e Alessandra Serra

Teatro Stabile di Torino e Teatro Stabile di Firenze (Teatro di Filigine)

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Titina Maselli

Chiara Schepis

Suono: Hubert Westkemper

Luci: Giancarlo Salvatori

Attori e personaggi: Raffaella Azim (*Miss Cutts*), Valerio Binasco (*Lush*), Carlo Cecchi (*Dot-
tor Roote*), Maurizio Donadoni (*Gibbs*), Giorgio Lanza (*Tubb*), Lorenzo Loris (*Lamb*),
Massimiliano Mecca (*Lobb*)

Torino, Teatro Carignano, 18 febbraio 1997

Sogno di una notte d'estate di William Shakespeare, traduzione di Patrizia Cavalli

Teatro Biondo Stabile di Palermo

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Titina Maselli

Musiche: Franco Piersanti

Attori e personaggi: Lorenzo Ambrosetti (*Demetrio*), Valerio Binasco (*Puck*), Barbara Callari
(*Elena*), Carlo Cecchi (*Oberon*), Arturo Cirillo (*Nico Botto, fata*), Iaia Forte (*Titania*),
Roberto De Francesco (*Lisandro*), Vito Di Bella (*Filostrato, Pietro Cotogno*), Paolo
Graziosi (*Botton*), Viola Graziosi (*Ippolita*), Gianfelice Imparato (*Artigiano capocomico*),
Lorenza Indovina (*Ermi*a), Tommaso Ragno (*Egeo, Maso Stagna*), Spiro Scimone
(*artigiano attore*), Francesco Sframeli (*artigiano attore*), Andrea Puskin, Giovanni Riz-
zuti

Palermo, Teatro Garibaldi, 2 settembre 1997

Misura per misura di William Shakespeare, traduzione di Cesare Garboli

Teatro Garibaldi di Palermo

Regia: Carlo Cecchi

Scene. Sergio Tramonti

Costumi: Mela Dell'Erba

Musiche: Sandro Gorli

Attori e personaggi: Valerio Binasco (*Claudio*), Carlo Cecchi (*Duca*), Arturo Cirillo (*Lucio*),
Vito Di Bella (*Primo Gentiluomo*), Vincenzo Ferrera (*Secondo Gentiluomo, Gomito*),
Iaia Forte (*Isabella*), Donatella Furino (*Francisca, una suora*), Viola Graziosi (*Giuliet-
ta*), Claudio Lizza (*Capoguardia*), Paolo Mannina (*Frate*), Alfio Pennisi (*Bernardino*),
Daniela Piperno (*Madama strafatta*), Elia Schilton (*Angelo*), Cristina Spina (*Marianna*),
Matteo Bavera, Giovanni Rizzuti, Spiro Scimone, Francesco Sframeli

Palermo, Teatro Garibaldi, 2 settembre 1998

Hedda Gabler di Henrik Ibsen, traduzione Carlo Cecchi e Werner Waas

Teatro Stabile di Firenze

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Titina Maselli

Luci: Pasquale Mari

Attori e personaggi: Anna Bonaiuto (*Hedda*), Dario Cantarelli (*L'assessore Brack*), Isabella
Carloni (*La signora Elvsted*), Donatella Furino (*Berte*), Betti Pedrazzi (*Juliane*), Tom-
maso Ragno (*Ejlert Lövborg*), Elia Schilton (*Jörgen*)

Ferrara, Teatro Comunale, 7 gennaio 1999

I pensieri di Marianna Fiore di Ruggero Guarini, da *Ulisse* di James Joyce, riscrittura napol-
letana di Raffaele La Capria

Teatro Garibaldi di Palermo

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Titina Maselli

Attori e personaggi: Iaia Forte (*Molly Bloom*), Carlo Cecchi (*il marito* poi Tommaso Ragno)

L'ultimo nastro di Krapp di Samuel Beckett

Teatro Garibaldi di Palermo

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Titina Maselli

Attore e personaggio: Carlo Cecchi (*Krapp*)

Genova, Teatro della Tosse, 22 marzo 1999

Edipo Re di Sofocle, traduzione di Guido Paduano

Teatro Argentina di Roma

Regia: Mario Martone

Scene: Mimmo Paladino

Costumi: Ortensia De Francesco

Luci: Pasquale Mari

Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*Tiresia*), Licia Maglietta (*Giocasta*), Claudio Morganti (*Edipo*), Toni Servillo (*Creonte*)

Roma, Teatro Argentina, 28 marzo 2000

Sik-Sik L'artefice magico di Eduardo De Filippo

Teatro Garibaldi di Palermo

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Titina Maselli

Musiche: Sandro Gorli

Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*Sik Sik*), Arturo Cirillo (*Nicola*), Iaia Forte (*Giorgetta*), Tommaso Ragno (*Rafele*)

Palermo, Teatro Garibaldi, 5 settembre 2000

Le nozze di Anton Cechov

Teatro Garibaldi di Palermo

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Titina Maselli

Attori: Carlo Cecchi, Arturo Cirillo, Vito di Bella, Vincenzo Ferrera, Iaia Forte, Donatella Furino, Monica Nappo, Tommaso Ragno, Elia Schilton, Cristina Spina

Palermo, Teatro Garibaldi, 5 settembre 2000

Carlo Cecchi legge Dante e Elsa Morante

Teatro Garibaldi di Palermo

Regia: Carlo Cecchi

Voce recitante: Carlo Cecchi

Palermo, Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa/ Teatro Garibaldi, 25 settembre 2001

Leonce e Lena di George Büchner, traduzione di Carlo Cecchi e Werner Waas

Teatro Garibaldi di Palermo

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Titina Maselli

Musiche: Franco Piersanti

Attori e personaggi: Gabriele Benedetti (*Re*), Carlo Cecchi (*Valerio*), Filippo Dini (*Leonce*), Angelica Ippolito (*Governante*), Antonia Truppo (*Lena*)

Palermo, Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa/Teatro Garibaldi, 29 settembre 2001

Relazione per un'accademia di Franz Kafka

Catastrofe di Samuel Beckett

Chiara Schepis

Il nuovo ordine del mondo di Harold Pinter

Regia: Carlo Cecchi

Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*Conferenziere, Regista, Des*), Donatella Furino (*Assistente*), Riccardo Lupo (*Uomo bendato*), Tommaso Ragno (*Protagonista, Lionel*)

Gibellina, Baglio delle Case Di Stefano, XXI Orestidi di Gibellina, 5 ottobre 2002

La storia immortale di Karen Blixen, riduzione di Gabriele Lavia

Teatro Stabile di Genova

Regia: Gabriele Lavia

Scene e costumi: Paolo Tommasi

Attori e personaggi: Raffaella Azim (*Virginie*), Carlo Cecchi (*Signor Clay*), Gabriele Lavia (*Segretario Levinsky*), Giorgio Lupano (*Powl*)

Torino, Teatro Carignano, 13 novembre 2002

Sei personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello

Teatro stabile delle Marche in collaborazione con AMAT/Comune di Urbino e Teatro Mercandante Stabile di Napoli

Regia: Carlo Cecchi

Scene e Costumi: Titina Maselli

Luci: Paolo Manti

Attori e personaggi: Alessandro Baldinotti (*Attore*), Barbara (*La bambina*), Carlo Cecchi (*Il regista*), Francesco Ferrieri (*Il figlio*), Cecilia Finetti (*Il giovinetto*), Paola Giorgi (*Attrice*), Paolo Graziosi (*Il padre*), Angelica Ippolito (*Madama Pace*), Riccardo Lupo (*L'assistente alla regia*), Paolo Mannina (*Attore*), Rosa Manzoni (*Attrice*), Rino Marino (*Attore*), Stefano Tosoni (*Attore*), Antonia Truppo (*La figliastra*), Sabina Vannucchi (*La madre*)

Prato, Teatro Metastasio, novembre 2003

Tartufo di Molière, traduzione di Cesare Garboli

Teatro Stabile delle Marche e Teatro Stabile di Napoli

Regia: Carlo Cecchi

Scene: Francesco Calcagnini

Costumi: Sandra Cardini

Musiche: Michele Dall'Ongaro

Luci: Giampaolo De Maria

Attori e personaggi: Alessandro Baldinotti (*Cleante*), Valerio Binasco (*Tartufo*), Carlo Cecchi (*Orgone*), Vincenzo Ferrera (*Un ufficiale*), Francesco Ferrieri (*Valerio*), Iaia Forte (*Dorina*), Viola Graziosi (*Marianna*), Angelica Ippolito (*Madama Pernelle*), Francesca Leone (*Filippina*), Licia Maglietta (*Elmira*), Rino Marino (*Il Signor Leale*), Diego Sepe (*Damide*)

Napoli, Teatro Mercandante, 14 febbraio 2007

Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me di Thomas Bernhard, traduzione di Carlo Cecchi (Nuovo allestimento)

Teatro Stabile delle Marche

Regia: Carlo Cecchi

Assistente alla regia: Francesco Ferrieri

Scene e costumi: Titina Maselli

Luci: Paolo Vinattieri

Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*Claus Peymann*), Elia Schilton (*Signorina Schneider, Thomas Bernhard, Hermann Beil*)

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

Ancona, Teatro Sperimentale, 25 ottobre 2007

Sik-Sik L'artefice magico di Eduardo De Filippo (Nuovo allestimento)

Teatro Stabile delle Marche

Regia: Carlo Cecchi

Assistente alla regia: Francesco Ferrieri

Scene e costumi: Titina Maselli

Musica: Sandro Gorli

Luci: Paolo Vinattieri

Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*Sik Sik*), Roberto De Francesco (*Rafele*), Angelica Ippolito (*Giorgietta*), Diego Sepe (*Nicola*)

Ancona, Teatro Sperimentale, 25 ottobre 2007

Sogno di una notte d'estate di William Shakespeare, traduzione Patrizia Cavalli (Nuovo allestimento)

Teatro Stabile delle Marche e Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico"

Regia: Carlo Cecchi

Aiuto regista: Valentina Rosati

Scene: Roberto Bivona, Carlo Cecchi

Costumi: Sandra Cardini

Musiche: Nicola Piovani

Luci: Stefano Barbagallo

Attori e personaggi: Federico Brugnone (*Teseo, Oberon*), Carlo Cecchi (*Egeo, Cotogno, Prologo*), Silvia D'Amico (*Puck*), Davide Giordano (*Demetrio*), Dario Iubatti (*Canna, Tisbe*), Fabrizio Falco (*Fameterna, Chiardiluna*), Vincenzo Ferrera (*Botto, Piramo* - poi Luca Marinelli), Alessandro Marmorini (*Zeppa, Leone*), Giorgio Mussmeci (*Fata, Stagnina, Muro*), Gabriele Portoghese (*Lisandro*), Sofia Pulvirenti (*Ermi, Fata*), Barbara Ronchi (*Elena, Fata*), Valentina Ruggeri (*Ippolita, Titania*), Cecilia Zingaro (*Filostrato, Fata*)

Musicisti: Silvia D'Amico (flauto), Fabrizio Falco (flauto), Dario Iubatti (clarinetto), Alessandro Marmorini (batteria), Gabriele Portoghese (chitarra - glockenspiel), Valentina Rosati (pianoforte - diatonica), Valentina Ruggeri (basso elettrico - melody horn)

Roma, Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico", Saggio di diploma, giugno 2009

Abbastanza sbronzo da dire ti amo di Caryl Churchill, traduzione Giorgio Amitrano

Teatro Stabile delle Marche

Regia: Carlo Cecchi

Assistente scene e costumi: Marianna Peruzzo

Luci: Camilla Piccioni

Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*Guy*), Tommaso Ragno (*Sam*)

Prodotto di Mark Ravenhill, traduzione di Giorgio Amitrano

Teatro Stabile delle Marche

Regia: Carlo Cecchi

Assistente scene e costumi: Marianna Peruzzo

Luci: Camilla Piccioni

Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*Produttore*), Barbara Ronchi (*Star*)

Spoleto, 52° Festival dei Due Mondi di Spoleto, 5 luglio 2011

Sik sik, l'artefice magico di Eduardo De Filippo (Ripresa)

Teatro Stabile delle Marche

Regia: Carlo Cecchi

Scene e costumi: Titina Maselli

Realizzazione scene e costumi: Barbara Bessi

Disegno luci: Paolo Vinattieri

Attori e personaggi: Carlo Cecchi (*Sik Sik*), Angelica Ippolito (*Giorgetta*), Dario Iubatti (*Nicola*), Tommaso Ragno (*Rafele*)

Sirolo (AN), Teatro Cortesi, 22 giugno 2012

La serata a Colono di Elsa Morante

Fondazione Teatro Stabile di Torino, Associazione Teatro di Roma, Teatro Stabile delle Marche

Regia e scene: Mario Martone

Aiuto Regia: Paola Rota

Fondale: Sergio Tramonti

Costumi: Ursula Patzak

Musiche: Nicola Piovani

Suono: Hubert Westkemper

Luci: Pasquale Mari

Foto di scena: Mario Spada

Attori e personaggi: Giovanni Calcagno (*coro*), Victor Capello (*Guardiano*), Salvatore Caruso (*coro*), Carlo Cecchi (*Edipo*), Vincenzo Ferrera (*Guardiano*), Angelica Ippolito (*Suora*), Dario Iubatti (*coro*), Giovanni Ludeno (*coro*), Rino Marino (*Dottore*), Paolo Musio (*coro*), Totò Onnis (*Guardiano, coro*), Franco Ravera (*coro*), Antonia Truppo (*Antigone*)
Musicisti: Francesco De Giorgi (tastierista), Andrea Toselli (percussionista)

Torino, Teatro Carignano, 15 gennaio 2013

La dodicesima notte di William Shakespeare, traduzione di Patrizia Cavalli

Marche teatro in collaborazione con Estate Teatrale Veronese

Regia: Carlo Cecchi

Assistente alla regia: Dario Iubatti

Musiche di scena: Nicola Piovani

Scene: Sergio Tramonti

Costumi: Nanà Cecchi

Disegno luci: Paolo Manti

Attori e personaggi: Andrea Bellesso (*Sebastiano*), Federico Brugnone (*Antonio*, capitano di mare, amico di Sebastiano), Carlo Cecchi (*Malvolio*, maggiordomo di Olivia), Eugenia Costantini (*Viola*, poi travestita da Cesario), Dario Iubatti (*Feste*, buffone di Olivia) Loris Fabiani (*Sir Andrew*, protetto di Sir Toby), Rino Marino (*Ufficiale al servizio del Duca - Capitano della nave naufragata - Prete*), Tommaso Ragno (*Sir Toby*, zio di Olivia), Barbara Ronchi (*Olivia*, contessa), Giuliano Scarpinato (*Valentino - Gentiluomo al servizio del Duca - Fabian*, al servizio di Olivia), Remo Stella (*Orsino*, Duca d'Illiria), Antonia Truppo (*Maria*, cameriera della contessa)

Musicisti: Luigi Lombardi D'Aquino (tastiere e direzione musicale), Ivan Gambini (strumenti a percussione)

Direttore tecnico dell'allestimento: Roberto Bivona

Sarta: Marianna Peruzzo

Prima nazionale: Verona - Estate teatrale veronese, Teatro Romano, 19 luglio 2014

Il lavoro di vivere di Hanoch Levin, traduzione dall'ebraico e adattamento Claudia Della

Seta e Andrée Ruth Shammah

Teatro Franco Parenti

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

Regia: Andrée Ruth Shammah

Attori e personaggi: Carlo Cecchi (marito), Fulvia Carotenuto (moglie), Massimo Loreto (vicino di casa)

Allestimento scenico: Gianmaurizio Fercioni

Luci: Gigi Saccomandi

Costumi: Simona Dondoni

Musiche: Michele Tadini

Aiuto regista: Benedetta Frigerio

Assistente alla regia: Diletta Ferruzzi

Direttore di scena: Marco Pirola

Sarta: Francesca Simoni

Foto di scena: Fabio Artese

Costumi della Sartoria del Teatro Franco Parenti

Milano, Teatro Franco Parenti, 21 ottobre 2014

Duo recital da Pasolini e Morante

Compagnia della Luna

Carlo Cecchi, Nicola Piovani

Alessio Mancini (flauto)

Roma, Le vie dei Festival, Teatro Vascello, 8 novembre 2014

Filmografia

A mosca cieca, Romano Scavolini, 1966
La sua giornata di gloria, Edoardo Bruno, 1968
La prova generale, Romano Scavolini, 1968
Il gatto selvaggio, Andrea Frezza (produzione televisiva), 1969
Morte di un matematico napoletano, Mario Martone, 1992
La fine è nota, Cristina Comencini, 1992
Oro, Fabio Bonzi, 1993
La scorta, Ricky Tognazzi, 1993
L'uomo che ho ucciso, Giorgio Ferrara, 1994
L'Ussaro sul tetto, J. P. Rappeneau, 1995
L'Arcano incantatore, Pupi Avati, 1995
Io ballo da sola, Bernardo Bertolucci, 1995
Hamam - Il bagno turco, Ferzan Ozpetek, 1996
Il violino rosso, François Girard, 1998
Milonga, Emidio Greco, 1999
Appassionante, Tonino De Berardi, 1999
Un delitto impossibile, Antonello Grimaldi, 2000
Luna Rossa, Antonio Capuano, 2001
Il Papa Buono, Ricky Tognazzi, 2003
Tosca e altri due, Giorgio Ferrara, 2003
Renzo e Lucia, Francesca Archibugi, 2004
Ultima pallottola, Michele Soavi, 2005
Arrivederci amore, ciao, Michele Soavi, 2006
Seta, François Girard, 2007
Vi perdono, Valeria Golino, 2012
Miele, Valeria Golino, 2013

Adattamenti televisivi e radiofonici

RAI-RADIO TELEVISIONE ITALIANA

Una produzione

Il Granteatro e Teatro Niccolini di Firenze

L'uomo, la Bestia e la Virtù di Luigi Pirandello

Adattamento televisivo: Carlo Cecchi

Attori e personaggi: Raffaella Azim (*La Signora Perella*), Carlo Cecchi (*Paolino*), Marina Confalone (*Cameriera*), Roberto D'Amico (*Giglio, studente*), Girolamo Dell'Omo (*Ma-*

Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana

rinaio), Nathalie Guetta (*Nonò*), Gianfelice Imparato (*Totò il farmacista*), Claudio Lizza (*Belli, studente*) Carlo Monni (*Il Capitano*), Aldo Sassi (*Dottor Nino Pulejo*)

Scene e maschere: Sergio Tramonti

Costumi: Stefania Benelli

Direttore della fotografia: Mario Cremonino

Produttore esecutivo: Roberto Toni

Collaborazione alla regia televisiva: Sergio Ariotti

Regia teatrale e televisiva: Carlo Cecchi

ANNO DI PRODUZIONE 1991

LUNEDÌ 28 ottobre 1991, RAIDUE ore 21.30

RAI-RADIO TELEVISIONE ITALIANA

Una produzione

Il Granteatro e Teatro Niccolini di Firenze

Finale Di Partita di Samuel Beckett, traduzione e adattamento di Carlo Cecchi

Regia teatrale: Carlo Cecchi

Regia televisiva: Mario Martone

Attori: Valerio Binasco (*Clov*), Carlo Cecchi (*Hamm*), Arturo Cirillo (*Nagg*), Daniela Piperno (*Nell*)

Scene e costumi: Titina Maselli

Fotografia: Pasquale Mari

Montaggio: Jacopo Quadri

ANNO DI PRODUZIONE 1996

SABATO 18 maggio 1996, RAIDUE ore 22.30

CASA DISCOGRAFICA STRADIVARIUS

Don Perlimplin: ovvero il trionfo dell'amore e della immaginazione di Federico Garcia

Lorca, traduzione di Vittorio Badini, revisione del testo di Giuliano Corti

Centro Asteria – Divertimento Ensemble

Compositore: Bruno Maderna

Direttore: Sandro Gorli

Attori, musicisti, cantanti: Alda Caiello (*Belisa* - soprano), Carlo Cecchi (*Lo Speaker*, *Primo Folletto* - attore), Ausonio Colò (*La suocera* - alto sax), Stefano Corradi (*La suocera* - sax tenore), Maurizio Longani (*La suocera* - sax baritono), Mario Marzi (*La suocera* - alto sax), Lorenzo Missaglia (*Don Perlimplin* - flauto), Daria Nicolodi (*Belisa* - attrice), Anna Nogara (*Marcolfa*, *Secondo Folletto* - attrice), Renata Vinci (*La suocera* - alto sax)

Milano, 1996

ritter, dene, voss di Thomas Bernhard, traduzione di Eugenio Bernardi

Teatro Niccolini di Firenze e Radio Tre

Regia: Carlo Cecchi

Voci: Carlo Cecchi (*Ritter*), Daria Nicolodi (*Voss*), Anna Nogara (*Dene*)

Prima messa in onda 3 ottobre 1997

Nella solitudine dei campi di cotone, di Bernard-Marie Koltès

RADIO TRE

Regia: Mario Martone

Voci: Claudio Amendola (*Il dealer*), Carlo Cecchi (*Il cliente*)

Prima messa in onda 9 ottobre 1998

Sik Sik L'artefice magico, di Eduardo De Filippo

Chiara Schepis

Regia di Carlo Cecchi

Voci: Carlo Cecchi (*Sik Sik*), Arturo Cirillo (*Nicola*), Iaia Forte (*Giorgetta*), Tommaso Ragno (*Rafele*)

Tutto esaurito!, prima messa in onda 1 novembre 2012

Documentari

RAI-RADIO TELEVISIONE ITALIANA

Carlocecchi-blob

Videoantologia a cura di Ciro Giorgini

Riccione TTVV, ottava edizione, 20 maggio 1993

LES FILMS D'ICI e GA&A

En association avec Rai Radiotelevisione Italiana e Rai due e La Sept ARTE

La Municipalité de Palerme, Le conseil régional de la province de Palerme, le Théâtre Biondo de Palerme

Shakespeare à Palerme

Un film de: Francesca Comencini

D'après les répétitions de "Le songe d'une nuit d'été" de W. Shakespeare, traduit par Parizia Cavalli; mise en scène par Carlo Cecchi

Durée: 1h 26' 58''

1998

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE

Titoli pubblicati

ANNO 2011

- Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*
Gramigni T., *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*
Ottonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*
Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successoria*

ANNO 2012

- Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*
Brandigi E., *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romanizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una Media Education "integrata"*
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*
Fierro A., *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*
Marsico C., *Per l'edizione delle Elegantie di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*
Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*
Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*

- Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*
- Romani G., *Fear Appeal e Message Framing. Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*
- Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*
- Terigi E., *Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa*
- Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*

ANNO 2013

- Bartolini F., *Antonio Rinaldi. Un intellettuale nella cultura del Novecento*
- Cigliuti K., *Cosa sono questi «appunti alla buona dall'aria innocente»? La costruzione delle note etnografiche*
- Corica G., *Sindaci e professionismo politico. Uno studio di caso sui primi cittadini toscani*
- Iurilli S., *Trasformazioni geometriche e figure dell'architettura. L'Architectura Obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz*
- Pierini I., *Carlo Marsuppini. Carmi latini. Edizione critica, traduzione e commento*
- Stolfi G., *Dall'amministrare all'amministrazione. Le aziende nell'organizzazione statale del Regno di Sardegna (1717-1853)*
- Valbonesi C., *Evoluzione della scienza e giudizio di rimproverabilità per colpa. Verso una nuova tipicità del crimen culposum*
- Zamperini V., *Uno più uno può fare tre, se il partito lo vuole! La Repubblica Democratica Tedesca tra Mosca e Bonn, 1971-1985*

ANNO 2014

- Del Giovane B., *Seneca, la diatriba e la ricerca di una morale austera. Caratteristiche, influenze, mediazioni di un rapporto complesso*
- Gjata A., *Il grande eclettico. Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento*
- Podestà E., *Le egloghe elegantissimamente composte. La Buccolica di Girolamo Benivieni edizione critica e commento*
- Sofritti F., *Medici in transizione. Etica e identità professionale nella sanità aziendalizzata*
- Stefani G., *Sebastiano Ricci impresario d'opera nel primo Settecento*
- Voli S., *Soggettività dissonanti. Di rivoluzione, femminismi e violenza politica nella memoria di un gruppo di ex militanti di Lotta continua*

ANNO 2015

- Betti M., *La costruzione sociale della finanziarizzazione: verso la convergenza dei sistemi bancari?*
- Chini C., *Ai confini d'Europa. Italia ed Irlanda tra le due guerre*
- Galletti L., *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*
- Lenzi S., *La policromia dei Monochromata. La ricerca del colore su dipinti su lastre di marmo di età romana*
- Nencioni F., *La prosa dell'ermetismo: caratteri e esemplari. Per una semantica generazionale*
- Puleri M., *Narrazioni ibride post-sovietiche. Per una letteratura ucraina di lingua russa*

ANNO 2016

Chella A., *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia (1953-1966)*

Frilli G., *Ragione desiderio, artificio. Hegel e Hobbes a confronto*

Pieroni A., *Attori italiani alla corte della zarina Anna Ioannovna (1731-1738)*

Ponzù Donato P., *Pier candido Decembrio. Volgarizzamento del Corpus Caesarianum.*
Edizione critica

Rekut-Liberatore O., *Metastasi cartacee. Intrecci tra neoplasia e letteratura*

Schepis C., *Carlo Cecchi. Funambolo della scena italiana: l'apprendistato e il magistero*

In memoria di Lucrezia Borghi, Valentina Gallo ed Elena Maestrini

Franza T., *Costituzionalizzare la Costituzione. Una prospettiva pleromatica*

