

BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE



STUDI E TESTIMONIANZE IN ONORE DI FERRUCCIO MAROTTI

II.

IL NOVECENTO DEI TEATRI II L'ATTORE: TRADIZIONE E RICERCA

DARIO TOMASELLO

Genealogie drammaturgiche dell'attore italiano post-novecentesco

Nella generosa offerta di pubblicazioni recenti dedicate alla messa a fuoco di una cronologia plausibile concernente il ruolo del regista, figurava, tra gli altri, un quesito provocatoriamente esibito sulla natura originaria di quest'ultimo («E se il primo regista fosse l'autore?»)¹, come a sottintendere una primazia del drammaturgo, o comunque della drammaturgia, nella scaturigine di questa funzione essenziale per il teatro moderno.

Fatto salvo il carattere paradossale (e, soprattutto, ben circoscritto cronologicamente) dell'assunto, se, nel caso del nostro paese, le cose fossero andate davvero in questo modo non avremmo assistito all'annosa diatriba per il controllo della scena tra la grande scuola registica d'importazione e il problematico orizzonte dei drammaturghi vecchi e nuovi. La guerra autoriale lungo il crinale impervio del secolo appena trascorso non lascia adito a equivoci e non fa prigionieri. Al di là dell'irresistibile ascesa del ruolo registico, esiste, infatti, una componente ideologica che esso trascina, altrettanto irresistibilmente, con sé e che, in riferimento alla contesa per la supremazia della macchina teatrale, soprattutto nel nostro paese interviene a detrimento delle aspirazioni drammaturgiche. Non si potrebbe affermare che in Italia ciò avvenga nell'ambito di una contrapposizione chiara tra due schieramenti (tanto è flebile la proposta drammaturgica), ma, anche *in absentia*, il regista ha assunto per intero su di sé la fascinazione e la responsabilità del signore della scena. Sembra quasi inevitabile, dunque, che la partita del teatro italiano contemporaneo si giochi

¹ Cfr. R. Alonge, *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 16-36.

tra i due emblemi di un'autorialità controversa e che la fortuna dell'uno debba immancabilmente compromettere la visibilità dell'altro:

Resta il fatto, incontrovertibile, che il Nobel per la Letteratura passa da Pirandello, che riceve il premio nel 1934, a Fo che lo riceve nel 1997. Possiamo non essere d'accordo con le valutazioni dei giudici, ma dobbiamo prendere atto di una prospettiva critica che ha una sua plausibilità. Un filo tenue unisce Pirandello a Dario Fo, con un punto intermedio che è rappresentato dai testi di Eduardo De Filippo. La drammaturgia del Novecento italiano si riduce a non molto più di questa trinità, a differenza di altre aree culturali – l'Inghilterra, gli Stati Uniti, la Germania, la stessa Francia – dove comunque esiste e sussiste un tessuto di scrittura, una funzione civile del teatro, che racconta il presente, che parla della realtà contemporanea. Un compito cui in Italia ha saputo assolvere il cinema (in particolare il cinema neorealista del secondo dopoguerra) ma non il teatro. Abbiamo già detto che proprio Eduardo è l'unico autore neorealista del nostro teatro. Le cause ci riportano probabilmente alla specificità della scena italiana, caratterizzata – anche sul lungo periodo, se pensiamo che il fenomeno si avvia con la Commedia dell'Arte, a metà del Cinquecento – dapprima dal dominio del grande attore e poi dal dominio dei grandi registi. I veri *signori della scena* emarginano, da sempre, la funzione dello scrittore².

Considerate alla luce di una dialettica di così ampio respiro, appaiono rilevanti le implicazioni sincroniche del conflitto in corso. La moltiplicazione ipertrofica di registi nell'Italia del secondo dopoguerra sembra essersi imposta, insomma, a tutto svantaggio di una già assai deperita tradizione drammaturgica.

È come se, al trionfo dei cosiddetti maestri della scena, abbia corrisposto, insieme a un'inedita gabbia disciplinare ed espressiva per gli attori³, la rarefazione del ricorso al repertorio drammaturgico nostrano. Ciò si deve

² R. Alonge, F. Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in Aa.Vv., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge, G. Davico Bonino, vol. II, Einaudi, Torino 2001, p. 689.

³ «Un'altra cosa deleteria del fare regia è il ridurre a cantilena gli attori, per esempio come recitano gli attori di Luca Ronconi, con queste strascicate assurde e cantilene orrende». D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con L. Allegrini, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 60.

senz'altro all'acquisizione di prerogative destinate a favorire l'ingerenza del regista in ambiti altrui, a togliere spazio e ossigeno in particolare all'autore drammatico:

In realtà, la figura del regista-demiurgo impostasi sulle scene più o meno stabili dell'Italia post-resistenziale è quella che si sforza di realizzare, in termini di segni specifici dell'arte dello spettacolo, il massimo equilibrio tra un «mestiere» in qualche modo rapportabile al lavoro del *critico*, e un «mestiere» i cui tratti segnaletici includano le responsabilità creative dell'*autore* drammatico [...] è forse qualcosa di più d'un mero caso il fatto che l'avvento del regista-critico-autore coincida con il profilarsi di quella “perdita di contatto” tra scena e scrittura che farà parlare, dagli anni Cinquanta in poi, di perenne stato di crisi della drammaturgia nazionale⁴.

In breve, l'affermazione del regista e del teatro di regia in Italia, caratterizzata da una spiccata consapevolezza autoriale, interviene a esautorare il filone, peraltro e per molte “buone” ragioni⁵ esangue, della nostra drammaturgia. Non solo e non tanto, appunto, attraverso le scelte concrete operate dai *metteurs en scène*, bensì soprattutto attraverso una rete sistematica che esclude dalla possibilità di fruizione del pubblico dell'*establishment* dei teatri Stabili un repertorio aggiornato di testi teatrali

⁴ R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Le Lettere, Firenze 2003, pp. 95-96.

⁵ «Le famigerate “novità” d'autore italiano trovano scarso spazio anche nei cartelloni degli Stabili, pur essendo apparentemente incoraggiate dal meccanismo di attribuzione “discrezionale” delle sovvenzioni (che è poi un autentico strumento di censura). In realtà troppi calcoli, troppe preoccupazioni di equilibrio politico fanno sì che la nostra drammaturgia continui ad avere manifestazioni estremamente discontinue [...]. Se il teatro a gestione pubblica fa aspettare diversi anni un drammaturgo per gratificarlo di una messa in scena, la logica delle compagnie private lo pone addirittura al bando: la figura di colui che scrive per il teatro si avvia a diventare rappresentante di una specie in estinzione. Mancando in Italia una vera e propria società teatrale, articolata e sviluppata, s'apriscce quasi del tutto anche la presenza del drammaturgo che da essa dovrebbe trovare giustificazione. Tra gli estremi di un concettismo problematico e di un bozzettismo spettacolare, di un'esasperazione ora intellettualistica ora volta al cronachismo, la produzione di testi per il teatro cerca faticosamente un suo equilibrio». S. Colomba, *Italia II*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. Attisani, Feltrinelli, Milano 1980, p. 81.

contemporanei. Prova ne sia che le rare, e fortunate, eccezioni a questa regola non abbiano esitato, a suo tempo, a ribellarsi anche con una certa veemenza:

A costo di sembrare un reazionario, confesso che preferisco un teatro dominato dal grande attore a quello dominato dal grande regista. Se non altro costa meno [...]. In teatro la parola, l'incanto, l'inventiva contano infinitamente più di una messa in scena grandiosa, perfetta [...] il teatro dovrebbe essere onesto, povero, umile⁶.

Colpisce il richiamo alla povertà in Eduardo, non tanto in funzione celebrativa di una condizione fintamente antagonista e ideologica (com'è avvenuto, poi, in tanto teatro di regia) quanto come portato di una tradizione artigianale, abituata a trasformare i limiti in punti di forza. «E la povertà è stata soprattutto una musa del maggiore teatro contemporaneo»⁷, ha detto Meldolesi, verificando nella scelta di una scena priva di grandi mezzi il carisma più emblematico del nostro tempo. È evidente, inoltre, come ci sia stato, al di là della scelta di campo di un tradizionale teatro dell'attore, un cospicuo novero di registi, consacrati a un'artigianalità del mestiere, miranti a una qualche forma di fedeltà a certa vocazione attoria e capaci di confondere le acque di una dicotomia altrimenti più risolta. D'altronde, se la dialettica povertà/magniloquenza o artigianato/industria avesse potuto esemplificare il conflitto tra teatro dell'attore e teatro di regia, non avremmo avuto tutto un filone del teatro di regia tardo novecentesco legato alla mitografia del teatro povero. A meno che non si voglia davvero credere che esso rappresenti una forma, sia pur malcelata, di familiarità con il pantheon del grande attore. È la tesi di Mirella Schino che, nel caso del «Controattore» (variante inventiva del Grande Attore), ha individuato un *fil rouge* di collegamento con il teatro di regia:

A ben guardare – e sempre un po' sommariamente per definire qualche linea di fondo – nel passaggio fra teatro d'attore e teatro di regia

⁶ E. De Filippo, *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite*, a cura di I. Quarantotti De Filippo, Bompiani, Milano 1985, p. 164.

⁷ C. Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare. Come un editoriale*, in «Teatro e storia», n. 18, XI, 1996, p. 17.

hanno convissuto una rottura con tutta quella che era la tecnica profonda dell'attore-norma (e lo spettacolo polifonico che ne risultava) e un paradossale filo di continuità rispetto alla linea spezzata del controattore⁸.

La continuità starebbe nella forza d'insieme che lega in un'unità inscindibile regista e compagnia⁹, se non fosse, d'altra parte, chiaro come il lavoro di manipolazione del regista nei confronti dell'attore risponda a un'istanza tanto autocratica quanto indifferente alla volontà dell'attore. Il teatro *povero*, nell'eccellenza dei suoi traguardi maggiori, è stato un teatro di regia dotato di altissimo coefficiente di autoreferenzialità:

[...] non è chi non veda che il teatro di Grotowski è un teatro di regia nell'accezione forte di "teatro di rappresentazione". Compito del regista, nelle parole di Grotowski, è montare le scene dello spettacolo accentuandone in modo pressoché esclusivo il valore segnico allo scopo di ottenere, cioè, il grado massimo di comunicazione della propria idea registica. Le emozioni che un attore prova, dal punto di vista dello spettacolo (e cioè, per Grotowski, del regista e del pubblico), vengono intese esclusivamente come segni, ossia come puri "strumenti" di quel processo di attualizzazione sulla scena del progetto del regista [...]. Nel teatro di Grotowski non c'è posto per un attore che si rappresenti, ma solo per un pontifex che rappresenti altro, anche, e forse soprattutto, perché il teatro di Grotowski è un teatro di regia, lo abbiamo visto, proprio nel senso che lo spettacolo viene concepito come una più o meno sapiente organizzazione di segni il cui fine è essenzialmente

⁸ M. Schino, *Controattore e attore-norma. Una proposta di continuità*, in «Teatro e storia», n. 17, X, 1995, p. 122.

⁹ «Lavorando sulla "generazione invisibile" del teatro italiano degli anni Settanta, mi è capitato di imbartermi in un'osservazione di una grande attrice, Iben Nagel Rasmussen. Raccontava vent'anni fa, in uno stage di giovanissimi attori, la sua delusione quando si era accorta di come fossero esigue le forze dei singoli attori che avrebbe dovuto guidare e di quanto poca esperienza vi fosse da scambiare tra loro. E aveva notato poi come la situazione potesse essere trasformata: non più tentativo pedagogico breve ed elementare ma dimostrazione di come si possano serrare le fila d'un gruppo fino a raggiungere la costruzione di un corpo unico, che sommi – in realtà molti – le forze dei singoli, fino a far raggiungere al gruppo l'intensità matura di un forte attore solitario. Qualcosa di simile, credo, deve aver determinato la svolta del teatro di regia: l'uso della compagnia non più come polifonia ma come corpo unico». Ivi, p. 125.

comunicare il progetto del regista. Il *performer* non è qui “opera d’arte” ma, più precisamente, un elemento che contribuisce, seppure in modo determinante, alla costruzione di un’opera non sua (ma del regista)¹⁰.

I termini della questione adesso appaiono più chiaramente nella loro complessa caratura. C’è un teatro di regia che sembra contrapporsi al regime autocratico e borghese del teatro di regia più stereotipato, ma che, in realtà, ne reitera in modo più sottile e sofisticato movenze e stilemi:

Sul regista come leader prima ancora che artista, esiste un intervento di Barba, rimasto fino ad oggi inedito, anche perché si tratta di un discorso pronunciato durante una sessione chiusa dell’ISTA, la prima per l’esattezza (Bonn, ottobre 1980). Mi sembra utile divulgarlo, dopo che Ferdinando Taviani [...] ha deciso di riportarne ampi stralci in un suo lungo contributo documentario sull’ISTA: «Quali sono le qualità del regista? Una necessità personale che gli fa scegliere un ruolo di dominio. Io so – e lo sapevo fin dall’inizio – che ho un grande potere [...]. Se non avete il bisogno di dominare, dominare per cambiare, se non avete un lato metafisico, non dio o una filosofia, ma qualcosa che vi obbliga ad andare al di là di quel che sapete, al di là del quotidiano, se non avete questo, siete dei cattivi registi»¹¹.

L’appropriazione indebita delle virtù attoriali, piegate ai fini di un progetto creativo, non più del *performer*, bensì del regista, ha contribuito alla costruzione del prestigio del *metteur en scène*, però nella fattispecie italiana è come se esso incontrasse, dopo il successo incontrastato degli anni Settanta, un’inattesa battuta d’arresto. A un certo punto, è come se qualcosa si sia inceppato nella continuità di una fenomenologia, quella registica (fosse anche nella sua variante “terzo-teatrale”). Nella trama vittoriosa del teatro di regia, avvertito tutto sommato come estraneo all’alveo della nostra tradizione – e in fin dei conti incapace di assimilare e riassumere i fasti del grande attore (o controattore) italiano –, si produce uno strappo, uno iato, mai ricucito:

¹⁰ A. Petrini, “*Artifex versus pontifex*”. *Ovvero: dell’autenticità e della sincerità. Appunti su di un seminario di Jerzy Grotowski*, in «L’asino di B.», I, n. 1, 1997, pp. 45-46.

¹¹ M. De Marinis, *In cerca dell’attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, p. 61.

Una delle tante spie della frattura epistemologica di cui parlo sta in un’assoluta perdita di centralità della tradizione dei Maestri, dei registi-pedagoghi, circostanza che, da fisiologico rifiuto generazionale dei padri, si estremizza ormai in un rigetto della cultura teatrale tout court, traducendosi nella quasi totale espulsione di riferimenti alle grandi elaborazioni novecentesche nelle dichiarazioni e negli scritti dei gruppi e degli artisti teatrali delle ultime generazioni¹².

Marco De Marinis individuando acutamente, in un orizzonte post-novecentesco, le trasmutazioni dell’attore nel nuovo teatro, ricollega le aporie più rilevanti dell’odierna crisi alla problematica possibilità di trasmessione di un retaggio («E se stesse proprio qui, in questo paradosso di padri/anti-padri e di un’eredità negata, una chiave importante per gettare nuova luce sulla crisi attuale?»)¹³, destinato a un’involuzione che non conosce ottimismi di sorta:

[...] in questi dodici anni, la crisi dell’attore italiano non ha fatto che aggravarsi. E mi pare che il continuismo di Meldolesi o della Schino d’antan non sia in grado di farci fare i conti fino in fondo, se non in un modo che rischia di diventare evasivo e consolatorio [...]. Trovo infatti che da posizioni del genere traspaia un ottimismo eccessivo riguardo alla questione delicata e cruciale della trasmmissione della straordinaria eredità novecentesca¹⁴.

Effettivamente, se si pensa a Grotowski e Barba non si vede quale discendenza si possa certificare nella stagione post-novecentesca dell’attore italiano e il pessimismo appare più che giustificato. Diverso è il caso della fioritura drammaturgica di questi ultimi tre decenni, che verifica una traiettoria meno prevedibile forse, ma altresì emblematica degli sviluppi della cultura italiana del grande attore.

¹² Id., *Dopo l’età d’oro: l’attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, in «Culture teatrali», n. 13, autunno 2005, p. 17.

¹³ Id., *La Duse, il nuovo teatro italiano e il degrado attuale dell’arte attoria*, in Aa.Vv., *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, a cura di M. Ida Biggi, P. Puppa, Bulzoni, Roma 2009, p. 575.

¹⁴ Ivi, p. 573.

Già Meldolesi aveva osservato come una dialettica formidabile si fosse instaurata tra attore artista e Regia, ribadendo la *longue durée* di questa esperienza:

La figura dell'attore artista va posta al centro della discussione sia per l'incidenza storica del suo avvento, sia per la vastità delle esperienze ad essa riferibili, sia soprattutto, per la dialettica che stabilì poi con la Regia e che oggi impone una rilettura del *Tramonto del Grande Attore* (1929): il libro testimone di Silvio D'Amico che, pur non isolando la sua identità e non prevedendo la continuità maggiore che poi conobbe, fa ben capire perché la fine del Grande Attore non avrebbe trascinato con sé la sua cultura aperta, intimamente novecentesca¹⁵.

Ora, si tratta di capire quali esempi, nell'ambito di una pur densa nomenclatura novecentesca, abbiano pesato e continuino a pesare, in forme talora anche di malcelata dissimulazione, sugli attori artisti dell'ultima generazione:

Gli attori artisti odierni hanno eletto la Duse ed Eduardo a loro riferimenti: il secondo per influenza diretta; la prima per il suo senso dell'oltre ovvero per la sua familiarità con la mancanza¹⁶.

Se l'oltranza della Duse pretende un'auscultazione ben calibrata di eventuali riscontri successivi, Eduardo è indiscutibilmente il patriarca di una folta genia di eredi. Eredi, per «influenza diretta», ma, soprattutto, eredi di un'esperienza di attore-autore nel tempo della regia, nel tempo della sua affermazione più plateale. Ben lunghi, dunque, dalla sua futura (attuale) deflagrazione. Su «quella rivoluzione andata a male che è oggi la regia»¹⁷ esiste ormai un'ampia bibliografia, meno chiare, semmai, sono le conseguenze che il fallimento di questa rivoluzione ha prodotto in Italia. Dalle ceneri di questa vampata breve e intensa, ha ripreso corpo, in forme originali, l'autorialità dell'attore. Più esplicitamente, si può aggiungere che

l'ambito di una vocazione italiana, tutta centrata sulla predominanza dell'attore, a lungo termine, ha misurato un più plausibile risorgimento, innervando la nostra opaca drammaturgia, attesa a una rinnovata felicità espressiva in una fase postrema del Novecento:

La progressiva marginalizzazione del teatro e il ritorno della drammaturgia di parola, sono questi i due aspetti più significativi dell'ultimo quindicennio del secolo per quanto attiene alla scena italiana [...] torna alla ribalta, come detto, la drammaturgia nostrana. Anche perché tale rilancio per molti versi è collegato al ridimensionamento della figura professionale più legata alla riforma della scena nel dopoguerra, ovvero il regista, anche per l'allentarsi del primato morale ed ideologico degli Stabili, figura mai radicata comunque nella nostra tradizione¹⁸.

La novità manifesta di questi anni è rappresentata dal ritorno al testo e dalla presenza sempre più consistente di autori teatrali. Questi autori sono, tutti o quasi tutti, in primo luogo attori, capaci di rivendicare il primato del proprio mestiere. Ne sono testimonianza fedele le dichiarazioni d'intenti di una molto consapevole, e agguerrita, leva drammaturgica:

Ho iniziato a scrivere per piacere e per abitudine di formazione, nel senso che io sono attore molto prima di essere scrittore e sono quindi abituato a lavorare su dei testi chiusi. Stimolo la mia intelligenza di attore ad andare incontro alla volontà del drammaturgo e non viceversa, cercando di trovare uno spazio comune senza la volontà di cambiare il testo. Questo atteggiamento deriva da un lato da un rispetto che nutro verso il testo, sia esso antico o recente; dall'altro da una lettura del testo teatrale proposto che cerca di non porre la mia personale idea di forma teatrale davanti al drammaturgo. Per questo motivo, quando scrivo, mi comporto da autore defunto nei confronti della compagnia che mette in scena il testo. Sono a disposizione della compagnia, ma il testo, essendo espressione di un momento passato, di-

¹⁵ C. Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia*, cit., p. 14.

¹⁶ Ivi, p. 12.

¹⁷ F. Marotti, *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Bulzoni, Roma 1966 (2001), p. 13.

¹⁸ P. Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Utet, Torino 2003, pp. 159-161.

venta presente facendo un intervento su quel passato e sul presente contemporaneamente¹⁹.

È chiaro che l'evidenza di un numero crescente di drammaturghi assume tratti di notevole interesse, non solo e non tanto per la caratura consapevole del loro impegno, quanto (fuori da ogni retorica generazionale) per l'età media che li caratterizza. Un dato che proietta, evidentemente, nel futuro e a lunga gittata, la presenza di nuovi attori-autori ed è destinato a cambiare il quadro del nostro teatro.

Si tratta di capire, adesso, verso quale direzione si spinga quest'anelito creativo e, soprattutto, da dove muova. Il punto di partenza è una consapevolezza autoriale di stampo prettamente drammaturgico, accompagnata dalla certezza di poter contare su una illustre genealogia:

[...] si potrebbe parlare non di tradizione, bensì di linea dell'attore-autore, quella che costituisce a mio avviso il filone più originale nella nostra arte scenica di un XX secolo che prosegue (non senza scarti) nel XXI. Attore-autore nel senso più ampio, non solo interprete e non solo attore-che-scrive. Attore creatore anche nel tempo della regia, con la quale si sintonizza (parlo della regia storica) e dalla quale si differenzia (parlo del "più uguale" teatro italiano di regia)²⁰.

Questa genealogia ha un suo radicamento perentorio nell'Italia meridionale, che ha verificato, nel corso degli ultimi anni, la forza d'urto di un

¹⁹ F. Paravidino, Intervento al Convegno *La residenza e l'autore*. Atti del Convegno, Teatro San Carlino - Brescia 4-5 ottobre 2008, p. 6. Argomento che traspare, a posteriori, dalla consapevolezza molto sorvegliata di un *performer* come Ascanio Celestini. Il carattere "epico" della funzione del narratore cela una sottintesa polemica nei confronti del teatro di regia, nel carattere ordinario dei suoi standard, nell'estenuazione della sua infinita morte (nell'imbellettamento del suo cadavere, avrebbe detto Carmelo Bene): «In realtà l'eccezione è proprio il teatro di regia, che chiaramente è quello che rientra nei parametri dei ministeri, e che alla fine, se funziona, funziona perché il teatro in Italia è quasi esclusivamente finanziato. Per cui, se chi dà i finanziamenti guarda a quei parametri là, il teatro vero e proprio viene considerato quello. Se si trattasse di un teatro che segue i parametri del teatro greco, noi vedremo allora proliferare maschere, coturni e tragedie di sei ore. Però sarebbe morto, come è morto il teatro di regia». G. Tellini, *La morte della regia. Intervista ad Ascanio Celestini*, consultabile online all'indirizzo www.drammaturgia.it, 7 aprile 2008.

²⁰ A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007, p. 15.

inesorabile processo in corso²¹, dal quale sono dedotti, come campionatura provvisoria e perfettibile, i due esempi analizzati qui di seguito. In particolare, Annibale Ruccello, grazie a un peculiare percorso²², rappresenta una sorta di profilo privilegiato, oltre la parentesi collettivistica e "gruppettara", della riscoperta delle proprie radici drammaturgiche:

Il teatro del Sud – con la sua tradizione attoria forte, con la sua ritualità atavica condensata, e contaminata con la concretezza e la poesia del quotidiano – ha dimostrato negli ultimi decenni dal Novecento al Duemila una vitalità specifica e persistente. Napoli da un lato, l'Isola di Sicilia dall'altro: antropologicamente e storicamente terre di teatro²³.

²¹ «La rinnovata fiducia nella parola, nel testo, si configura, in realtà, a queste latitudini come elementi di una coerenza che, talora sopravvivendo in modo sommerso talora mimetizzandosi in forme di ambiguo camuffamento (nella fase di più aperta polemica antiautoriale), ha saputo misurare la propria durata con una continuità sorprendentemente tenace. In questo, anticipando una tendenza in atto complessivamente nell'intera nazione». D. Tomasello, *Sud continentale e Scuola siciliana: tessere per un mosaico*, in «Prove di drammaturgia», XV, n. 2, 2009, pp. 20-26. Il saggio fa parte di un numero monografico (intitolato *Autori oggi, un ritorno*) della rivista (co-curato da chi scrive insieme a Gerardo Guccini), che si propone, nell'ambito del progetto biennale (2008-2010) *Scritture per la scena*, condotto dal CIMES-teatro dell'Università degli Studi di Bologna e da UNIVERSITEATRALI (Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative dell'Università degli Studi di Messina), di storicizzare il fenomeno in atto di un ritorno dell'autore nel teatro post-novecentesco.

²² «Gli anni Settanta sono segnati dalle ricerche sulla cultura di base [...]. In questo quadro, che ho disegnato schematicamente, irrompe Annibale Ruccello: un artista che inizia nel solco di De Simone, che lavora sui dialetti e sulle loro derive nella contemporanea, televisiva, affluente società dell'(apparente) benessere. Sceglie di essere attore in una cooperativa, autore che si misura con Eduardo e Viviani ma anche con la recente drammaturgia europea, attore-autore sulla scia di Leo, Carmelo e Carlo Cecchi». M. Marino, *Il teatro negli anni Ottanta*, in Aa.Vv., *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*. Giornata di studi, Nuove Terme di Stabia, 29 maggio 2006, a cura di P. Sabbatino, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2009, p. 150.

²³ A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante: mPalermu, Carnezzeria, Vita mia*, ETS, Pisa 2009, p. 43. E ancora: «Non a caso, forse, tra i talenti più affermati del nuovo teatro italiano spiccano i messinesi Spiro Scimone e Francesco Sframeli e la palermitana Emma Dante, che proprio di recente ha debuttato col suo *Cani di bancata*, in cui il fenomeno mafioso viene analizzato attraverso ambigui riti di appartenenza. Non a caso tra le

La specificità del teatro meridionale s'inscrive nella capacità, talora inconscia, di alimentarsi di una storia ricca e generosa che, a quanto pare, solo apparentemente «non insegna niente»²⁴: la storia degli attori artisti delle generazioni più controverse, quelle cioè cresciute a cavallo tra teatro di regia più stereotipato e teatro di regia più sottilmente dissimulato o “povero”. Ed è solo un caso se meridionali sono Eduardo De Filippo, Carmelo Bene, Leo De Berardinis e Perla Peragallo, Carlo Quartucci e, seppur in modo acquisito, quel Carlo Cecchi che, tra i viventi, è il maestro, per nulla segreto, di una schiera superlativa di giovani, e meno giovani, artisti del nostro teatro?

Ultima riprova, in ordine cronologico, dell'onda lunga di questa *anxiety of influence*, è l'epifania, proprio nel vivo del lavoro di uno degli esponenti più interessanti del nuovo teatro meridionale di drammaturgia, di un'incarnazione inattesa della più autorevole tra le recenti manifestazioni dell'attore artista, così almeno come la descrive uno studioso imparziale e immune alle sirene dei cosiddetti nuovi autori, come De Marinis:

Qualche sera fa mi è apparso Leo: no, non in sogno o in visione ma proprio in carne ed ossa sulla scena. Ero al Teatro Quirino, dove si sta

personalità prepotentemente emergenti vanno inseriti i siciliani Davide Enia e Vincenzo Pirrotta, i calabresi Dario De Luca e Saverio La Ruina, fondatori del gruppo Scena Verticale, il pugliese Mario Perrotta. E lasciamo da parte la Napoli di Enzo Moscato o di Arturo Cirillo, che rientra in una sfera a sé stante. Persino i vincitori del Premio Scenario della scorsa stagione, Gaetano Colella e il non-vedente Gianfranco Berardi, autori e interpreti del testo rivelazione *Il deficiente*, in cui si scambiavano i ruoli di finto e vero cieco, sono entrambi di Taranto. E già si stanno affacciando altri nomi, come quello di Tino Capanello, autore, attore, regista che arriva da Pagliara, in provincia di Messina, e con la sua compagnia Pubblico Incanto ha presentato a Milano due interessanti testi, uno dei quali nel 2003 era tra i vincitori del premio Riccione. Si può dire che da qualche anno a questa parte il laboratorio, la fucina creativa della nostra scena sia inequivocabilmente il Sud, dal punto di vista geografico e non solo geografico». R. Palazzi, *Il sipario s'alza a sud*, in «Il Sole 24 ore», 3 dicembre 2006, p. 48.

²⁴ Ci si riferisce a una famosa definizione con cui Sandro Lombardi ha fissato il ricordo di Carmelo Bene: «Un maestro impossibile, naturalmente, come tutti i veri maestri: i quali non hanno fortunatamente da insegnare niente (né cataloghi di trucchi né repertori di tecniche né decaloghi di allenamenti né sistemi di approccio) e dai quali non si può fortunatamente imparare niente». S. Lombardi, in Aa.Vv., *Per Carmelo Bene*, a cura di A. Aprà, A. Attisani, R. Castellucci, Linea d'ombra, Milano 1995, p. 73.

svolgendo con successo (dal 17 al 27 settembre) la bella rassegna Qui-rino Revolution curata da Lorenzo Glejieses, che per il secondo anno inaugura la stagione di quel teatro (ne renderà conto più ampiamente Silvia Mei su queste pagine). Ed è qui che, il 20 settembre, mi è sembrato appunto di rivedere il mitico Leo de Berardinis: avanzava dal fondo della scena alto, magrissimo, dinoccolato, con un cappottino corto sulla candida camicia, la bombetta alla Totò in testa e una scopa tenuta alzata con una mano, parlando con una leggera ma riconoscibile inflessione apulo-partenopea. Si trattava di Gianfranco Berardi, autore attore e regista, sicuramente uno degli astri nascenti del nostro teatro, appena trentunenne e già ricoperto di riconoscimenti, in particolare il Premio Scenario 2005 per *Il deficiente*, e ora consacrato anche come drammaturgo dal volumetto che la Ubulibri gli ha appena dedicato, pubblicando un trittico col titolo *Viaggio per amore. Dal Deficiente a Land Lover* [...]. Gianfranco Berardi – lo ha notato Quadri – rappresenta qualcosa di unico, come persona ancor prima che come artista. Speriamo che non scelga la strada della facilità e della gigioneria, tentazioni irresistibili per gli attori dotati, perché ha tutti i numeri per diventare stabilmente, assieme ad Ascanio Celestini, Emma Dante, Pippo Delbono, Moni Ovadia, Enzo Moscato, Davide Enia, e pochissimi altri attori-autori, un riferimento vitale per il nostro teatro dei prossimi anni²⁵.

Non sarà ozioso, per una chiarificazione del quadro generale, ripartire da quel momento fatalmente aurorale costituito dagli anni Ottanta, in cui, nonostante una ben orchestrata «rimozione storiografica»²⁶, andrà individuato il decisivo momento di quella svolta post-novecentesca che, altrove, ha i suoi punti salienti nella conclusione anche traumatica di esperienze fondamentali²⁷, mentre, in Italia, si annuncia come crepuscolo di un'era nuova:

²⁵ M. De Marinis, *Mi è apparso Leo...* (A “Quirino Revolution”), consultabile online sul sito www.cultureteatrali.org, 23 settembre 2010.

²⁶ Cfr. G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture teatrali», nn. 2-3, 2000, pp. 11-26.

²⁷ «D'altro canto, da tempo parlo (non da solo) di un teatro postnovecentesco che ha avuto le sue date di inizio nel 1984-5, grazie a due eventi di grande portata simbolica come la chiusura definitiva del Teatr Laboratorium e, soprattutto, la scomparsa di uno dei profeti del Nuovo Teatro: Julian Beck [...]. M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, cit., p. 17.

Ebbene, dalla liberazione in poi, almeno sino al 1980, essere drammaturgo italiano costituisce una sorta di handicap. Si può parlare di una progressiva rarefazione, per non dire cancellazione, dell'autore vivente da parte dei grandi registi, processo sempre più marcato, specie da parte delle Istituzioni maggiori [...] viceversa, dagli anni Ottanta in poi viene ridimensionata la centralità registica, in quanto il metteur en scène, pare ricondotto al ruolo degli anni Quaranta, alla funzione cioè di concertatore che lavora sulle comparse lasciando autonomia al grande attore²⁸.

Se il 1980 è un anno chiave per le vicende della drammaturgia nostra, entro la specola, al contempo circoscritta e universale di una delle capitali del teatro italiano, la svolta matura in un passaggio di consegne, sia pure indiretto, tra Eduardo De Filippo e Annibale Ruccello.

Infatti, così come l'anno dell'ultima prova drammaturgica di De Filippo coincide, per una straordinaria casualità, con il primo tentativo drammaturgico ruccelliano²⁹, l'anno del tremendo sisma dell'Irpinia è quello in cui vedono la luce l'ultima interpretazione eduardiana³⁰ e la prima stesura delle *Cinque rose di Jennifer*, il testo che certifica il cambio di passo dell'artista stabiese:

Credo che la cosiddetta nuova drammaturgia sia stata un superamento degli schemi eduardiani, ma indubbiamente maturato entro quell'esper-

²⁸ P. Puppa, *Il teatro dei testi*, cit., p. 161.

²⁹ «Il 1973 è, per Eduardo, l'anno degli esami che non finiscono mai ed è anche l'anno di un esame inopinatamente rimandato per Annibale Ruccello. Il giovanissimo autore stabiese ha appena terminato la sua prima, semiconosciuta, fatica drammaturgica, *Il rione*, e il destinatario naturale di questo esordio precoce non potrebbe essere altri che il maestro già maturo. Ruccello si avvia, infatti, agli studi universitari, va compiendo le prime esperienze come attore fuori da inarrivabili tirocini accademici ed è uno spettatore appassionato delle pièces del San Ferdinando. Uno spettatore i cui riferimenti teatrali risiedono non solo nelle pagine dei testi divorati nel silenzio della propria, appartata, formazione, ma soprattutto nell'ascolto attento delle interpretazioni di De Filippo». D. Tomassello, *«Ferdinando» di Ruccello per Annibale Ruccello*, ETS, Pisa 2011.

³⁰ «[...] il 15 ottobre 1980 il Teatro di Eduardo debutta al Teatro Quirino di Roma proprio con *Sik-Sik*: con l'interpretazione di questo testo l'attore conclude la sua lunga carriera». A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Bulzoni, Roma 1995, p. 60.

rienza e il quadro di riferimento sociale, piccolo-borghese, è sempre lo stesso. Persino *Le cinque rose di Jennifer* è inscritto in quella cifra³¹.

Si approda così al discorso delle paternità ritornanti e vanamente disattese. Se è vero, poi, che l'artista stabiese calibra con attenzione una lingua sempre più sapientemente elaborata, sempre più irta ed eterogenea, ciò non andrà letto in una direzione antitetica rispetto al tragitto eduardiano:

Credo che si possa parlare, a proposito del nostro rapporto con la tradizione, di un rapporto con il padre, con tutto quello che di più complesso e stratificato questo concetto prefigura³².

Sin dal principio, il problema risiede in un conflitto con i propri padri, con i propri "maggiori", eterni *revenants*, «ritornanti», per dirla alla Moscato, di un passato che specialmente a Napoli si può rimuovere, con interessanti ricadute sul proprio specifico discorso drammaturgico, non cancellare. Per Ruccello, la partita con la tradizione si gioca sul terreno insidioso, e perciò tanto più affascinante, della rimozione, della negazione, ma è altresì chiaro chi siano i padri da dimenticare in una convulsa corsa alla posteriorità: Raffaele Viviani e, soprattutto, Eduardo De Filippo.

Due esempi apparentemente contrapposti (ma anche su questo ci sarebbe qualcosa da aggiungere)³³, che concorrono, per superamento con-

³¹ D. Tomassello, *Intervista a Lello Guida*, in Id., *Il fascino discreto della tradizione. Annibale Ruccello drammaturgo*, Edizioni di Pagina, Bari 2008, p. 151.

³² D. Tomassello, *Intervista a Enzo Moscato*, ivi, p. 148.

³³ È stato giustamente rilevato come i due stiano, invece, in un rapporto di continuità coerente persino: «Viviani costruisce pièces sempre più centrate su un unico personaggio, spesso "strano", bizzarro, un poco maniacale e preda di paradossi caratteriali, non immune dalle frequentazioni pirandelliane che da attore aveva avuto interpretando, ad esempio *La patente e Pensaci, Giacomino!* [...]. Su questo terreno, in realtà, stava collocandosi e man mano campeggiando Eduardo con i suoi fratelli, Peppino e Titina: di fatto, senza che i diretti interessati ed il pubblico quasi se ne accorgessero, stava avvenendo un passaggio di consegne, nel teatro napoletano, tra Viviani e i De Filippo». M. Ariani, G. Taffon, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Carocci, Roma 2001, p. 115. «Chi ha studiato un po' la lingua messa in scena da Eduardo De Filippo [...] non può accettare né una svalutazione delle scelte di Eduardo De Filippo [...] né una forzata contrapposizione a Viviani come la falsità viene contrapposta all'autenticità». N. De

tinuo del modello da essi rappresentato, alla formazione della coscienza teatrale ruccelliana. Quanto al fatto, poi, che s'insista, riguardo alle predilezioni ruccelliane, sulla preminenza dell'ascendente di Viviani, quasi che si possa addurre una sorta di manicheismo con il contraltare di De Filippo, esso risulta tanto più incerto, ai fini di una chiarificazione del portato autentico dell'opera ruccelliana³⁴.

Forse, ad assimilare le due esperienze sarà valsa la comune origine stabiese o l'interesse per una parola che si fa suono³⁵, tuttavia la ricerca ruccelliana muove verso l'attuazione di un progetto drammaturgico compiuto, coerente ed esaustivo, sempre meno sensibile all'impasto, di memoria vivianea³⁶, di elementi stilistici diversi.

Blasi, *Da Eduardo De Filippo ad Annibale Ruccello in una prospettiva strettamente filologica*, in Aa.Vv., *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, cit., pp. 48-49.

³⁴ «Autore pluripremiato, attore regista, Annibale Ruccello nell'arco di un'esistenza brevissima e prodigiosa ha bruciato tutte le tappe dell'uomo di teatro. Una carriera e un successo fulminei, che hanno contribuito a rinnovare la scena partenopea, imbrigliata nelle secche del teatro eduardiano, portando nuova linfa ai palcoscenici nazionali che, anche grazie alla sua pratica drammaturgica, hanno ripreso fiducia nelle possibilità della scrittura [...] sono anni in cui Ruccello, affascinato più dalla linea teatrale indicata da Viviani che da quella prospettata da Eduardo, rafforza il suo rapporto privilegiato con Roberto De Simone, al fianco del quale sente crescere l'urgenza per una drammaturgia della memoria, per un teatro il più possibile autentico, espressione filologica della cultura del territorio e delle classi subalterne». T. Megale, *Annibale Ruccello. Antropologia e memoria*, in «Drammaturgia», IV, 1997, pp. 93 e 96-97. Cfr. a tal riguardo le osservazioni di Carlo De Nonno: «Viviani, invece, in quel momento non era così rappresentato. Non come Eduardo, almeno. Di Eduardo, Annibale aveva una conoscenza diretta, più consapevole, più forte». D. Tomasello, *Intervista a Carlo De Nonno*, in Id., *Il fascino discreto della tradizione. Annibale Ruccello drammaturgo*, cit., p. 148.

³⁵ «La musica e la parlata rarefatta dell'avanguardia lo conducono alla centralità del ritmo (con De Simone), guardando il rapporto tra parola e strutture musicali nella musica popolare». F. Angelini, *Rasoi. Teatri napoletani del '900*, Bulzoni, Roma 2003, p. 103.

³⁶ «Ma Viviani, invece del filo conduttore, s'inventò una tecnica dell'impasto fra dramma personale e ambiente pittresco, fra musica e parole, fra senso e colore. L'impasto era uno dei caratteri salienti della sua forma mentis artistica. Chi lo conobbe ricorda il particolarissimo gesto delle mani rigirate l'una nell'altra con cui accompagnava la sua convinzione basilare: che in teatro i diversi elementi non dovessero essere intrecciati, ma impastati, di modo che non fosse più possibile separare, neppure volendo, la musica dall'intonazione della battuta, la composizione della messinscena dall'invenzione degli attori; la premeditazione dall'improvvisazione». F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di li-*

In questo senso si spiega l'originario istinto ruccelliano, incline alle movenze più anarcoidi e popolari, apparentemente irriducibili a un progetto drammaturgico di natura tradizionale:

Allora la nostra drammaturgia è "nuova" perché non parte, non si collega alla generazione precedente dei drammaturghi italiani, quelli degli anni '50. Scaturisce invece assai più dal lavoro degli anni '60 e '70, dalla sperimentazione più che dalla drammaturgia tradizionale. Insomma una generazione che ha fatto drammaturgia di regia più che scrittura scenica, di testo: una drammaturgia sui corpi [...] e per noi che ci consideriamo in qualche modo l'avanguardia degli anni '80, c'erano due strade: una era quella intrapresa [...] dalla nuova spettacolarità che portava alle estreme conseguenze il discorso di un tipo di teatro d'immagine e di suoni. La seconda era quella di ritorno ad una narrazione [...]. Da qui la giustificazione del termine "drammatura"³⁷.

La matrice eduardiana, per il tramite di Carlo Cecchi, si trasmette all'altra scuola feconda del panorama drammaturgico in rapida evoluzione nel nostro paese: quella siciliana che ha in Spiro Scimone e Francesco Sframeli i suoi punti di riferimento.

Durante la sua fulminante stagione palermitana, in una fase di profondo ripensamento delle ragioni radicali del proprio mestiere, infatti, Cecchi decide di dirigere, nel 1994, *Nunzio*, l'opera prima scimoniana. Il percorso del grande attore fiorentino e quello di Scimone e Sframeli s'incrociano in un istmo destinato a cambiare per sempre la storia della compagnia. Proprio dopo il passo inaugurale e decisivo di *Nunzio*, l'influenza di Cecchi peserà notevolmente nella scelta di un ricollegamento alla parabola pinteriana-beckettiana. La data di allestimento di *Nunzio*³⁸ (con cui Scimone aveva vinto il premio IDI nel 1993) diviene uno spartito

bro. *Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna 1995, p. 113.

³⁷ A. Ruccello, *Una drammaturgia sui corpi*, in «Sipario», n. 466, marzo-aprile 1987, p. 70. L'intervista, pubblicata postuma, ha un valore fondamentale per accettare certa consapevolezza ruccelliana riguardo al valore di svolta della propria strategia drammaturgica.

³⁸ Taormina Arte, Palazzo dei Congressi, 9 agosto 1994. Coproduzione Teatro Stabile di Firenze – Teatro Niccolini ed Ente Teatro di Messina – IDI Istituto Dramma Italiano. Regia di Carlo Cecchi, scene di Sergio Tramonti, luci di Domenico Maggiotti. Interpretato da Francesco Sframeli (*Nunzio*) e Spiro Scimone (*Pino*).

acque tra gli ultimi residui di un teatro di regia in diretta concorrenza con la tradizione drammaturgica italiana e un'ascesa irresistibile di quest'ultima cui si è assistito, appunto, negli ultimi anni.

Non è casuale che per siglare la propria svolta artistica, Scimone e Sframeli si rivolgano a Carlo Cecchi, un attore che non ha dimenticato, nelle vesti di regista, la propria vocazione attoriale («Sono soprattutto un attore regista attraverso l'attore, sono un attore che recita, ma che pensa anche sul recitare»)³⁹, anzi capace di rappresentare la coscienza antagonista del teatro italiano di tradizione contro il fenomeno tutto moderno e stereotipato del teatro di regia:

[...] la struttura del teatro italiano è fatta per produrre il sem-preuguale, dove la figura del regista – con molte virgolette – come colui che ha l'idea, la trovata, la chiave di lettura, serve a travestire nella maniera più orribile e più bieca il sem-preuguale, con degli orpelli acciappati chissà dove e che servono solo alla umiliazione, al soffocamento delle energie⁴⁰.

Sotto l'egida di Carlo Cecchi, Scimone e Sframeli partecipano alla Trilogia shakespeariana destinata a uno storico ciclo triennale al Teatro Garibaldi di Palermo. Da *Amleto*, debuttato il 10 settembre 1996 a *Sogno di una notte d'estate* (debutto il 2 settembre 1997) e *Misura per misura* (debutto il 2 settembre 1998). Il passaggio attraverso Shakespeare diviene necessario per una rigenerazione post-beckettiana di Cecchi e sigla definitivamente, nel nome del maestro toscano, il quadro dei riferimenti della compagnia.

Questa scoperta è destinata a divenire proprio il dato caratterizzante la maturità del percorso drammaturgico dei due artisti siciliani. La capacità, cioè, di aver individuato la fisionomia dell'assurdo nelle pieghe ben riposte di una sicilianità popolana e popolare⁴¹, tanto più efficace quanto più ignara in quanto forma di nervosa autodifesa (da se stessi? dalla pro-

³⁹ C. Cecchi, 1968-1978: esperienze d'attore, a cura di E. Agostini, in «Quaderni di teatro», n. 2, novembre 1978, p. 68.

⁴⁰ C. Cecchi, in M. Grande, *Datemi un attore. Intervista a Carlo Cecchi*, in «Rinascita», n. 37, 22 marzo 1984, p. 21.

⁴¹ Cfr. D. Tomasello, *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Editoria & Spettacolo, Roma 2010.

pria ignavia?), d'istintiva protezione da un'efferata invincibilità del potere costituito.

Con un'intuizione improvvisa, è lo stesso Sframeli a riconoscere compiutamente il carattere antropologicamente beckettiano della terra d'origine:

Attenzione a Beckett. I siciliani sono beckettiani. Il non detto è anche nelle accelerazioni del discorso, nel nervosismo imploso nella mente, nella bocca⁴².

Il silenzio non rappresenta dunque una pausa ristoratrice, né l'intervallo paradossale entro il fluire di un ragionamento, ma un'acuta dis-solvenza, una conflagrazione della parola che non può, non sa, né vuole darsi un assetto logico e allora semplicemente, e freneticamente, si ritrae fuggevolmente su se stessa.

Nel tentativo di sperire, oltre gli inganni del naturalismo, questa radicalità, l'incontro, in particolare, tra gli attori Carlo Cecchi e Francesco Sframeli sigla il traguardo di una realizzazione efficacissima nel portare all'estremo la tensione corporea di un realismo rastremato e allucinato. Mediato dalla memoria dell'allestimento di *Finale di partita* di Cecchi, il gesto di Sframeli si fa, da flebile resa, ansia trattenuta, condotta al limite della sopportazione, pronta a esplodere, ma continuamente abortita. L'unicità eccezionale delle prove attoriali di Sframeli sta, appunto, nel raggiungimento di questa silhouette catafratta in un dolore invincibile, nella smorfia superbamente contratta dinanzi all'evidenza feroce di una sorte sinistra. Posture cui si accompagna una dizione schiacciata, da un lato, dalla responsabilità fatale del *logos* e, dall'altro, forse dalla sua vieta inutilità. Il vaniloquio sapientemente accelerato assume così delle impennate, degli scarti verso la zona umbratile di un discorso che aspira non tanto alla sapienza del silenzio, quanto a una precipitosa, impaurita, ritirata, a un rimangiarsi vorace quel che si è appena detto⁴³.

⁴² Ivi, p. 147.

⁴³ Anche in questo senso, occorre riconoscere il debito con il magistero di Carlo Cecchi, di cui è stato segnalato un medesimo processo di decomposizione della parola: «Ogni parola detta da Cecchi in scena si "avvizzisce" tra le sue labbra, sia che la borbotti sbocconcellandola e buttandola via, sia che la inchiodi con gesti sincopati alla sua dizione precisa».

Una vocazione, peraltro, già precedentemente attribuita da Garboli a Cecchi:

Cecchi tende a nascondersi, a mettersi in ombra, a sparire negli angoli; a rattrappirsi; e là, nei suoi angoli, lascia che ondate sadomasochiste si scatenino rovesciandosi con una violenza che si esercita e si abbatte contro di lui. Ho visto Cecchi ingobbiarsi, curvarsi sotto i colpi di sforze inesistenti; e l'ho visto perfino impegnato, al centro del palcoscenico, nello sforzo meno appropriato per un attore, lo sforzo di rendersi "immateriale"⁴⁴.

Il magistero di Cecchi si riflette, in particolar modo, sull'origine fisica della voce, sulle sue radici corporee:

Una cosa che Cecchi ci ha insegnato, che poi a sua volta Cecchi prende da Jouvet, è che da noi l'attore parte sempre dalla voce o dalla dizione, cioè l'attore si concentra sempre su come dire la parola, come può venire fuori la parola rispetto all'altro attore che è sulla scena. Invece deve essere il contrario, cioè la voce nasce attraverso una postura del corpo, è questo il lavoro che un attore deve fare, lasciarsi andare fino in fondo e permettere attraverso il rapporto, attraverso la concentrazione, che venga fuori una voce che non sai cos'è. Questo è un modo artigianale e vero di fare teatro, e io mi voglio perdere in questo lavoro, è per questo che non si arriva mai, perché è una continua crescita, un continuo cercare, un continuo esplorare⁴⁵.

L'esplorazione è davvero una perdita nel lavoro, al fine del ritrovamento più paradossale e sconcertante: quello di un'inanità del discorso. Come se non ci fosse movenza capace di enunciare realmente alcunché, ma solo di aggirare l'ostacolo di una presa di coscienza della realtà, il vero abisso insidioso, al di qua del quale i personaggi di Scimone e Sframeli cercano disperatamente di restare, di resistere. Spesso si tratta, però, di un giro a vuoto, di un girotondo sul vuoto che attende, inesorabile, la nostra caduta. Il paradosso sta nel fatto che esistono pochi esempi di una così

A. Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, in «L'asino di B.», III, n. 3, 1999, p. 28.

⁴⁴ C. Garboli, *Falbalas. Immagini del Novecento*, Garzanti, Milano 1990, p. 139.

⁴⁵ S. Scimone, *Bar*, Libretto di scena, Taormina, 9 gennaio 1997.

coerente fiducia nella scrittura drammaturgica paragonabili a questo, su cui si staglia il segno magistrale di Eduardo. Il grande drammaturgo napoletano era, d'altronde, stato chiamato in causa dall'"eduardiano" Cecchi nelle sue note di regia di *Nunzio* (a Taormina, laddove, dieci anni prima, Eduardo aveva scritto in pubblico il suo testamento):

Questo spettacolo viene rappresentato nell'ambito del Festival di Taormina che celebra quest'anno Eduardo De Filippo. Eduardo si occupò intensamente, negli ultimi anni della sua vita, della nuova drammaturgia italiana. È alla sua memoria che dedichiamo questo spettacolo, e alla suprema lezione che è il suo teatro⁴⁶.

⁴⁶ C. Cecchi, *Note di regia*, in S. Scimone, *Teatro (Nunzio, Bar, La Festa)*, Ubulibri, Milano 2000, p. 37.