

La bella decadenza

Goldoni e Pirandello “in sul calar” degli anni Dieci: tradizione,
traduzione e trad-azione

Matteo Tamborrino

«E novellando vien del suo buon tempo,
Quando ai dì della festa ella si ornava,
Ed ancor sana e snella
Solea danzar la sera intra di quei
Ch'ebbe compagni dell'età più bella».
Giacomo Leopardi, *Il sabato del villaggio*

Esistono parole talmente inflazionate nel nostro lessico da rendere pressoché impossibile associare loro un significato attuale (nel senso di “valido per l’oggi”). Tali vocaboli risuonano sgradevolmente nelle nostre orecchie come relitti di una consuetudine scolastica assimilata a fatica. Simulacri vuoti – così essi ci appaiono – caduti dai propri piedistalli. Catene foniche al crepuscolo del proprio ciclo vitale, lemmi logori da salotto accademico. Ma “le parole sono importanti”, tanto più oggi, nell’epoca in cui *contratto* is the new *inciucio*, ai tempi del tutto-il-contrario-di-tutto, in questi anni Dieci – ormai in dirittura d’arrivo – fatti di Pinocchi (teatrali e non) e di postverità. Insomma, è l’ora (o forse l’era) del *Götterdämmerung*, nella quale si dovrebbe finalmente dire addio alle usurate categorie di ricerca¹ e di teatro di regia. Certo, è sempre difficile prendere coscienza dei cambiamenti in atto; forse perché viviamo in un periodo di *belle décadence* e non ce lo siamo ancora detti apertamente: siamo in febbrile attesa di qualcosa di nuovo e nel contempo temiamo che questo qualcosa sia più angosciante della domenica leopardiana.

In questa sede ci preme indugiare su due termini in particolare, che naturalmente ci preoccupiamo poi di declinare in ambito teatrale: *tradizione* e *traduzione*, entrambi appartenenti alla medesima famiglia lessicale e fatalmente associati al concetto di *tradimento*. Se la tradizione (da *tradĕre* «consegnare», nel latino tardo con particolare riferimento ai libri sacri) è l’ineluttabile trasmissione nel tempo, da una generazione a quella successiva, di memorie, notizie, saperi, culture e testimonianze, la traduzione (dal sostantivo *traductio*, *-onis*) è l’attività di «trasferimento» da una lingua all’altra

¹ A tal proposito cfr. Andrea Porcheddu, *La ricerca teatrale (finalmente) al capolinea*, «Gli Stati Generali», 9 febbraio 2016: <<http://www.glistatigenerali.com/teatro/la-ricerca-teatrale-finalmente-al-capolinea/>>.

di un qualsiasi contenuto scritto o orale. Dunque, la prima ci impone di confrontarci con il passato, la seconda di renderlo intelligibile. Riguardo poi l'annoso adagio "tradurre è tradire?" la saggistica contemporanea pullula di posizioni contrastanti.

Questo proemio *à rebours* ci permette di inquadrare una questione fondamentale: *tradizione* e *traduzione* riguardano, in prima istanza, il testo (altro lessema solo provvisoriamente definibile), che può intendersi a grandi linee o, alla latina, come un tessuto (*textūs*), un sistema, una concatenazione fissa fra più parti, o, alla greca (*λόγος*), come ciò che è espresso mutevolmente nel canale orale, eventualmente anche in scena.² Ancor meglio sarebbe considerarlo nell'una e nell'altra accezione: parola scritta e parola detta. Recitata.

Ora, in che modo tutto ciò ha a che fare con noi? La ragione è presto detta se si prendono in considerazione due spettacoli italiani dell'ultima stagione, *l'Enrico IV* di Carlo Cecchi e *Le baruffe chiozzotte* di Jurij Ferrini,³ che – insieme ad altri (si pensi al *Teatro comico* di Roberto Latini, prodotto dal Piccolo di Milano), ma anche *meglio* di altri – si sono dimostrati alti esempi di una tendenza oggi assai significativa: mettere in scena monumenti della drammaturgia nostrana concretizzando sostanziali riserve sui testi. Riserve a livello di idioma (ecco qui insinuarsi l'angue traduttivo)⁴ e, per così dire, epistemologiche (che hanno determinato un ripensamento generale del rapporto con la tradizione dei padri, provocando spesso dei veri e propri parricidi). Tale discorso potrebbe essere esteso anche ai più controversi lavori di Antonio Latella (*Il servitore di due padroni* o *Natale in casa Cupiello*, gravati tuttavia da un certo, cervellotico, intellettualismo) e al recentissimo *Don Giovanni* di Valerio Binasco. Opere sempre più "da" e sempre meno "di", sulla scia della somma lezione di Carmelo Bene.

Nell'opera di Ferrini e in quella di Cecchi, che selezioniamo qui come emblematiche, si respira un'aria di famiglia. Tra le rovine dei loro dissestati *décor* si rintracciano infatti suggestioni comuni, tali da giustificare la nostra duplice analisi: l'impianto capocomicale dei rispettivi *ensemble* (memori delle antiche famiglie teatrali "all'ita-

² Le lingue semitiche preferiscono parlare di *kitaab*, per designare tanto l'oggetto-libro, quanto l'idea dell'incidere, dello scolpire un concetto nella mente.

³ Nell'analisi si farà riferimento alle seguenti repliche torinesi: per *Le baruffe chiozzotte* alla serata del 14 dicembre 2017 (al Teatro Gobetti); per *Enrico IV* a quella del 23 febbraio 2018 (al Teatro Carignano).

⁴ Sulla questione della traduzione teatrale si fornisce qui di seguito una bibliografia minima (in ordine cronologico): Ortrun Zuber, *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Pergamon Press, Oxford 1980; Carole-Anne Upton, *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Routledge, London and New York 2000; Roger Baines, Cristina Marinetti, Manuela Perteghella, *Staging and Performing Translation. Text and Theatre Practice*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York 2011. Cfr., oltre ai libri citati, il numero monografico della rivista «Tradurre» dell'autunno 2013: <<https://rivistatradurre.it/category/archivio/numero-5/>>.

liana”); la natura sorniona del primo attore; le sue scoperte velleità grandattoriali (per Ferrini ancora non pienamente realizzate, per Cecchi ormai stancamente riposte nel cassetto). E ancora: la scelta di delegare alle note di regia la descrizione del “come” si è trattato il testo, senza però indugiare sul “perché” lo si sia scelto;⁵ la confusione tra “tempo di messinscena” e “tempo di prova”; la perfetta integrazione dei corpi all’interno di scenografie solo apparentemente disadorne (e invece estremamente funzionali a rendere credibili gli intenti metateatrali dei due registi); e infine, appunto, la continua denuncia della finzione nel suo farsi, secondo la formula (freudiana) dell’atto creativo come “gioco reale”:

Il gioco è l’occupazione più intensa e prediletta del bambino. Non possiamo dire che ogni bambino giocando si comporta come un poeta, nel momento in cui si crea un mondo proprio, o piuttosto mentre riordina in un nuovo modo di suo gradimento le cose del suo mondo? Sarebbe errato pensare che egli non prenda sul serio quel mondo; al contrario, egli prende molto sul serio il suo gioco e vi prodiga una grande quantità di emozioni. L’opposto del gioco non è ciò che è serio, ma ciò che è reale. [...] Il poeta si comporta come il bambino che gioca. Egli crea un mondo di fantasia che prende molto sul serio – in cui, cioè, investe una grande carica emotiva – e lo separa nettamente dalla realtà. La lingua ha conservato questo rapporto tra il gioco del bambino e la creazione [...], definendo con il termine *Spiel* (gioco) quelle forme di composizione poetica che devono essere collegate ad oggetti tangibili e che sono destinate alla rappresentazione; troviamo così indicati con *Lutspiel* (“recita” o “gioco piacevole”) la commedia, con *Trauerspiel* (“recita” o “gioco luttuoso”) la tragedia e con *Schauspieler* (“giocatore” o “chi dà spettacolo”) coloro che eseguono la rappresentazione.⁶

Ma soprattutto – fonte comune alla quale i due performer-registi si abbeverano – è la volontà di trasporre i propri testi in una lingua agevole, che funga da utile veicolo di comunicazione per la scena contemporanea. “Coloro che eseguono la rappresentazione” sono dunque dei trad-attori.

Partiamo dalle *Baruffe chiozzotte*, cavallo di battaglia della collezione autunno-inverno dello Stabile torinese, in scena dal 21 novembre al 17 dicembre 2017 al Teatro Gobetti; lo spettacolo – che pure ha riscosso un notevole successo di pubblico (buon esito anche per la ripresa genovese al Teatro della Corte, durante il periodo natalizio) – non è stato tuttavia risparmiato dai critici, che lo hanno accusato sia di presunto inaridimento del livello linguistico sia di sfruttamento di *escamotage* di

⁵ Cfr. il pieghevole di sala di *Enrico IV* (2017) e il programma di sala di *Le baruffe chiozzotte* (2017).

⁶ Sigmund Freud, *Il poeta e la fantasia*, trad. it. di Antonella Ravazzolo, in Sigmund Freud, *Le opere complete*, vol. 1, Newton Compton, Roma 2016, p. 1337.

sicura presa. «La caratura farsesca – scrive Maura Sesia – garantisce il successo popolare un po' troppo facile. Rispettando Goldoni lo si può *tradire* meglio».⁷ Un altro rincara la dose:

Poi c'è il testo [...], la lingua che accompagna le *Baruffe*, [...] che era un originale chioggiotto di cui Ferrini ci risparmia. [...] Certo i capelli bianchi non ci devono obbligare ad andare a riassaporare il (solito) lavoro di cesello che in decenni ormai lontanissimi fece Giorgio Strehler con la sua edizione [...], ma certo ci spingono a rimpiangere quella musicalità che ne nasceva [...]. C'è [...] chi fa carte false per la genuinità di Camilleri e Montalbano, c'è chi si rilegge con avidità il *Pasticciaccio* di Gadda: e Ferrini si preoccupa della nostra comprensione, si lascia intimorire dalle chiusure e affida a Natalino Balasso una “traduzione”, [...] forse per il ricordo delle antiche collaborazioni, forse perché il sunnominato era in un periodo di pausa lavorativa? Aggiornando inoltre e immettendo in quella “traduzione”, per abbracciare meglio la spiccia quotidianità degli abiti, i vari stronza e vacca e vaffa e altro ancora, sdoganatissimi.⁸

Dulcis in fundo, la stroncatura “a fuoco lento” di Osvaldo Guerrieri: «Se a voi piacciono i bigné senza zucchero e senza crema, è probabile che troviate squisite *Le baruffe chiozzotte* [...]. Non so, ma privare il dolce del dolce è come creare un teatro vegano».⁹

Giudizi pungenti, che evidenziano un sempre maggiore ed estremamente problematico scollamento della critica (una critica in taluni casi patologicamente astigmatica) dagli umori del pubblico. Non ci addentreremo qui nei meandri delle impurità (a) critiche di molti nostri *chroniqueurs* e, d'altronde, è pur vero che scambiare un *sold out* per garanzia di qualità, come troppo spesso fanno alcuni teatranti, sia scorretto: *vox populi, vox diaboli* (almeno ogni tanto). A mo' di avvertimento, tuttavia, vogliamo quanto meno riportare una longeva affermazione di Alberto Arbasino, vecchia di mezzo secolo eppure ancora così attuale: «Prima di gemere sulla mediocrità della critica teatrale italiana, pare giusto lamentare la mediocrità deprimente di tutto il modo italiano di far critica: [...] spesso con un odorino sgradevole di esaltazione pubblicitaria per conto di terzi, o di sfoghi o risentimenti per biliosità proprie; mai, invece un tentativo d'interpretazione di idee».¹⁰

⁷ Maura Sesia, *Baruffe tradite*, «Robinson – La Repubblica», 3 dicembre 2017.

⁸ Elio Rabbione, *Jurij Ferrini orchestra alla perfezione una eccellente compagnia ma perde del tutto la musicalità di un testo*, «il Torinese», 23 novembre 2017: <<http://www.iltorinese.it/jurij-ferrini-orchestra-alla-perfezione-una-eccellente-compagnia-ma-perde-del-tutto-la-musicalita-di-un-testo/>>.

⁹ Osvaldo Guerrieri, *Al Gobetti 'Baruffe chiozzotte' di Goldoni tradotte da Balasso*, «lastampa.it», 22 novembre 2017: <<http://www.lastampa.it/2017/11/22/spettacoli/palcoscenico/al-gobetti-le-baruffe-chiozzotte-di-goldoni-tradotte-da-balasso-78yZHZJtmgWKn27cc2sdBx1/pagina.html>>.

¹⁰ Alberto Arbasino, *Situazione della critica*, «Sipario», XXII, 254 (giugno 1967), pp. 3-4.

In realtà, a ben guardare, in questa regia di Ferrini non si scorge tanto un esiziale equilibrio tra compiacenza e commercialità, che inevitabilmente porterebbe a produrre paccottiglia di sicura presa, bensì piuttosto la metabolizzazione dell'antica lezione shakespeariana del *What You Will*, ben altra cosa dal *panem et circenses*. Dare e darsi, che non è affatto un difetto. Ci sarebbe forse da ridere sull'elementarità di alcuni segni scenici, il "regista che fa il regista" *in primis*, e che imbecca i propri attori svelando di continuo la natura fittizia dell'allestimento. Ma non per la scelta in sé, quanto più per i modi lapalissiani con i quali essa è presentata, inducendo fin dall'apertura del sipario a presagire sotto quale chiave la vicenda si svolgerà, divertendo molto ma senza sorprendere troppo. Ferrini inserisce qui e là sguardi di dialogo con gli spettatori (i ritardatari soprattutto, che attende con cortesia) e cita all'occasione alcuni suoi colleghi e allievi, rendendoli verbalmente parte dell'azione. Un gioco di ammiccamenti che lo accosta all'amato Machiavelli.

Riguardo poi il volgarizzamento del testo, non è certo detestabile l'operazione di *target-orientation* messa in atto dal duo F&B, che ha reso così fruibile un testo che altrimenti avrebbe mantenuto al caldo la propria *suite* nel dimenticatoio (accanto ai vari Ruzante, *Veniexiana* e Andrea Calmo). Fosse poi una traduzione di servizio, composta dall'ultimo dei dragomanni. Ma qui si tratta dell'opera di Natalino Balasso, attore a sua volta, ben consapevole di quale debba essere il ritmo di un copione comico. È infatti, la sua, una traduzione agile, spigliata (nonostante, francamente, qualche evitabile sciaterra). Ripudiare un testo perché tradotto è assolutamente sbagliato: a coloro che affermano che, private della musicalità del chioffiotto, le *Baruffe* sono un melologo irsuto e quindi in fondo non sono nulla, verrebbe da rispondere "no v'intendo miga a vù"! D'altra parte, ciò che la traduzione fa "perdere", sempre "compensa": nel nostro spettacolo, ad esempio, tramite lo spassoso *grammelot* di Padron Fortunato/Angelo Tronca, che con la sua pseudo-lingua realizza l'ambizione di Fo – e prima ancora dei giullari e dei comici dell'Arte – «all'idioma teatrale perfetto, una lingua universale sottratta al dominio della grammatica e del vocabolario, e affidata interamente alle capacità di comunicazione paralinguistica ed extraverbale».¹¹

Appurato tutto ciò, in che misura le *Chiozzotte* del capomastro di Ovada, baruffe funamboliche che trascolorano rapide e rocambolesche nel paesaggio lagunare, possono dirsi belle e decadenti? Per un'ora e tre quarti gli interpreti (tutti giovani e vibranti) ci trascinano in un *tourbillon* di siparietti, tra scampoli di *pochade* e sghignazzi veraci. Le risate fuori copione di Beppo/Marcello Spinetta, così pronunciate da obbligare il cast a ripetere una scena corale, sono un confortante saggio di contaminazione tra vita e scena, o meglio ancora di vita che va in scena, e fanno guadagnare al giovane artista un bell'applauso a scena aperta: «devo dire che è piuttosto raro per un attore divertirsi

¹¹ Claudio Giovanardi, Pietro Trifone, *La lingua del teatro*, Il Mulino, Bologna 2015, p. 107.

così tanto mentre lavora»,¹² confida. Sul palco si alternano i vari Titta-Nane, Padron Toni, Toffolo, Donna Libera, Orsetta. Che in realtà altri non sono che Matteo Ali, Lorenzo Bartoli, Raffaele Musella, Beatrice Vecchione e Barbara Mazzi, “zucche barucche” alle prese con una sorta di straniante prova aperta, emanazioni provenienti dalla scaturigine primigenia della mente del regista, assiso in cattedra, sulla destra: queste *dramatis personae*, ancora prive di nome (e soprannome), si dirigono in scena dopo aver sostato sulle sedie poste agli estremi margini del palco. Gli uomini sono in T-shirt a strisce o in camicia da boscaiolo (Tronca arricchisce la *mise* con sciarpa e simil-*kippah*), le donne invece in pantaloni lunghi e fascetta avvolta attorno alla fronte.

La struttura del dramma è invero piuttosto fragile, come d'altronde spesso accade nel teatro del riformatore veneziano: egli ritrae un mondo lagunare fatto di duro lavoro quotidiano e di gelosie immotivate, una galleria di pescatori e fanciulle in perpetua zuffa (tra dispute legali, pettegolezzi e ripicche personali) che nella sua banalità ha un nonsoché di universale. Si potrebbe infatti comodamente sostituire a questa comunità (ex) chioggiotta il popolino di un qualsiasi altro *hinterland* urbano. Sono personaggi minimi, appena abbozzati, quelli delle *Baruffe*, eppure estremamente vicini a noi. Macchiette scanzonate a cui non bisogna prestare eccessiva fede, ma che comunque ci attraggono con mesmerico magnetismo.

Rileggendo il testo, tuttavia, non possono sfuggire certi umori malinconici e nostalgici che la scrittura goldoniana emana e che la versione ferriniana preferisce invece rabbonire, se non censurare («Della vena malinconica non c'è traccia nell'azione, dove, invece, ci si diverte, perché qui c'è una notevole serietà nel litigare, con ferocia»)¹³. Questa omissione, almeno parziale, del dolente sconcerto è un primo segnale di decadenza nell'opera trad-attiva di Ferrini/Balasso. Resta comunque il dato biografico: a smistare e interrogare i beati poveretti della *pièce* – alcuni un po' ebeti, altri un po' queruli – vi è infatti il cogidor Isidoro, carica che lo stesso Goldoni aveva svolto a Chioggia all'età di vent'anni. Un Goldoni che, dopo le *Baruffe chiozzotte* (messe in scena il 23 gennaio 1762), piantò baracca e burattini e si trasferì definitivamente a Parigi. Scrive il regista:

Questa è una commedia di poveri. I ricchi sono assenti. I potenti lo stesso. Non esistono neppure i padri: sono tutti fratelli e sorelle. Una generazione unica [...]. Il Coadiutore di giustizia è l'unica presenza del potere aristocratico-democratico. Gli “altri” poteri non esistono. C'è il più alto fraseggio goldoniano in quest'opera, il suo straordinario repertorio ritmico e comico; e funziona agevolmente sia in chioggiotto che in italiano. [...] Goldoni reinventò, rinnovò... “riformò” il teatro passando dal

¹² Si cita da un colloquio telefonico avuto con l'attore in data 15 dicembre 2017.

¹³ Jurij Ferrini, *Appunti sulle Baruffe*, in *Le baruffe chiozzotte*, programma di sala, Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale, stagione 2017/2018.

teatro all'improvviso dei comici dell'arte a canovacci sempre più precisi; veri e propri testi teatrali. Qualunque sia lo stile registico, la propria personale sensibilità teatrale, tramite cui si mette in scena un suo testo, i dialoghi serrati, i tempi e contro-tempi comici, restano al centro.¹⁴

Le chiavi di lettura e le suggestioni postmoderne alle quali Ferrini preferisce rifarsi sono numerose: lazzi «meno improvvisati di quanto non si possa credere»,¹⁵ fascinazioni da *Un giorno in pretura*, ticchettii musicali à la De André (al posto delle delicate melodie di Malipiero). Anche l'apparato scenico “decade”: l'architettura di Carlo De Marino, all'interno della quale il tira-e-molla goldoniano si consuma, è invero piuttosto sconquassata, ma comunque ben congegnata nella sua mobilità e, di fatto, funzionale agli intenti registici. Essa è composta da pedane mobili (che creano altezze e piani di capestio diversi) e dallo scheletro ligneo delle abitazioni, di cui restano in piedi soltanto porte e finestre. Sullo sfondo, con sbavatura oleografica, alcuni costumi settecenteschi su manichino decapitato (realizzati da Alessio Rosati), che mai nessuno indosserà. In questo reticolato color ruggine si staglia una rete carminia da pescatore, che casca a terra come un drappo. Dal *defilé* di *blue jeans* alla desolante nudità dello sfondato, tutto impedisce la bieca immedesimazione del pubblico, il quale – senza ammaestramenti – coglie l'opportunità, per una sera, di divertirsi e basta.

La beltà è allora tutta negli attori, nell'energia con la quale sostengono le parti, nella loro tempra. Legittimata dalla bravura degli interpreti e dal successo che ottiene, questa messinscena brilla come una vera «esplosione di giubilo» (dagli appunti di Goethe sulle *Baruffe*). Particolare menzione meritano, all'interno del *cast*, Elena Aimone, una Donna Pasqua di gran grinta e solidità scenica, e Michele Schiano di Cola, uno zannesco Padron Vincenzo che – con francesismo – fa davvero “scompiaciare”. Viene omessa, nel finale, la battuta di Lucietta/Rebecca Rossetti: «Goldoni – postilla Ferrini – con i finali non ci sapeva molto fare; come Shakespeare, d'altronde. Un problema tipico del mondo pre-cinematografico».¹⁶ Spunto interessante: che forse il teatro decadente/decaduto, per esser bello, debba saper parlare una lingua che non gli è propria (quella del film)?

Veniamo dunque al capitolo secondo. «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'at-

¹⁴ Jurij Ferrini, *Appunti sulle Baruffe* cit.

¹⁵ Si cita dall'incontro “Baruffe con brio”, tenuto dall'attore in data 20 dicembre 2017 a Palazzo Nuovo, Torino (all'interno delle lezioni del corso magistrale di Letteratura teatrale italiana, prof. Franco Arato).

¹⁶ Vd. nota precedente.

tore attraverso il “gioco” del teatro». ¹⁷ *Enrico IV* è per il capocomico fiorentino il terzo *ludus* pirandelliano (peraltro prodotto nell’anno del centocinquantenario del girgentino), dopo *L’uomo, la bestia e la virtù* del 1976 e *Sei personaggi in cerca d’autore* del 2000. Proprio in occasione dell’allestimento dei *Sei personaggi*, Cecchi aveva affermato: «Lo considero, come tutti, il più grande autore italiano. E anche il più insopportabile. [...] Ma Pirandello è un punto focale, un nodo centrale nella tradizione del teatro italiano e va affrontato con il rispetto che gli si deve». ¹⁸ Rispetto puramente nominale, però, quello dimostrato a diciott’anni di distanza da tali dichiarazioni: ebbene sì, perché, come spesso è accaduto nel suo teatro, Cecchi preferisce servirsi ancora una volta della drammaturgia come banco di prova, come un semplice *divertissement*, all’interno del quale gli è possibile muoversi con accorta disinvoltura. Prodigiosamente però, e forse proprio grazie a questa libertà, l’attore raggiunge *the very heart* di ciò che recita (molto più di quanto non riuscirebbe a fare se ripettesse per filo e per segno ciascuna riga del testo). Evidentemente perché egli vive davvero, sulla scena.

Cesioe alla mano, Cecchi si accosta a questo grande classico sfrondando copiosamente le lunghissime tirate di Enrico IV, ottenendo il triplice effetto di ridurre la propria presenza, lasciar acquisire agli altri personaggi un insolito rilievo e “potersela spassare” sulla scena (senza dover mandare a memoria battute infinite). «In alcuni dialoghi ho “tradotto” la lingua dell’originale in una lingua *teatrale* a noi più vicina», ¹⁹ salvando soltanto qualche minuto relitto (come *cangia, cangiare*) a scopo di sberleffo nei confronti di quello che oggi ci appare come un italiano azzimato e “moscheto”. Paradossalmente è proprio mediante questa trad-azione (azione di traduzione scenica di un dramma della tradizione, tecnica alla quale il capocomico è assai avvezzo) che Cecchi raggiunge l’essenza gnoseologica del dramma del 1921-’22: la follia creatrice (sia essa psicosi o teatro) quale unico antidoto contro la deriva dell’identità.

Nell’analisi di *Enrico IV* la direzione da intraprendere è diametralmente opposta rispetto a quella assunta per le *Baruffe*. Si partirà infatti dalle bellezze per sfociare nel mare di “rovine”. Tutti i dispositivi scenici che la critica ha saputo entusiasticamente segnalare in relazione a questo spettacolo (*in primis* i programmatici “teatro nel teatro” e “teatro del teatro”), come se si trattasse di clamorose novità o di inusitate «promiscuità», ²⁰ sono invece – inutile sottolinearlo, forse – astuzie di lungo corso nel teatro di Cecchi, manierate (anzi, manieratissime) eppure congegnate in

¹⁷ Armando Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, «L’Asino di B.», n. 3 (1999), p. 45.

¹⁸ Carlo Cecchi, cit. in Tiziana Longo, *E Carlo Cecchi rivisita Pirandello*, «Torinosette - La Stampa», 9 febbraio 2018.

¹⁹ Carlo Cecchi, cit. in *Enrico IV*, pieghevole di sala, Marche Teatro, stagione 2017/2018.

²⁰ Rodolfo di Giammarco, *Pirandello fatto a pièce*, «Robinson - La Repubblica», 19 novembre 2017.

modo sempre così fino – con la perizia d’un orafo – da farcele amare alla follia, oggi come allora. L’antefatto dell’opera è arcinoto: vent’anni or sono, un nobile prende parte ad una giostra in costume, impersonando l’imperatore Enrico IV di Franconia; alla mascherata partecipano anche la marchesa Matilde Spina (qui la straordinaria Angelica Ippolito), donna della quale è innamorato, e il rivale Tito Belcredi (un oscuro Roberto Trifirò). Enrico IV viene disarcionato dal barone e, cadendo, batte violentemente la testa, convincendosi di essere davvero l’eponimo monarca. Il dottor Genoni (Gigio Morra) tenterà di farlo rinsavire mostrandogli Frida (Chiara Mancuso), la figliola dell’amata marchesa/Matilde di Canossa, perfettamente identica alla madre da giovane.

Trasformando «[la] follia e [la] recita della follia di Enrico IV, che nell’originale ha una causa clinica un po’ banale, [in] decisione dettata da una vocazione teatrale»,²¹ a Cecchi è concesso dare libero sfogo a tutta la propria fantasia metateatrale. Il suo *Enrico IV* non sarà pertanto la storia di un tale che desidera essere l’Imperatore, bensì piuttosto quella di un attore che recita la parte di quel tale, venendo imbeccato, ove necessario, dai finti consiglieri segreti Federico Brugnone, Matteo Lai, Davide Giordano e Dario Iubatti. L’idea centrale della rappresentazione, la sua chiave di volta, è dunque il fatto che Enrico IV sia animato da un irrefrenabile impulso a recitare (e non tanto da una buffa “amnesia”). Interessanti sono soprattutto gli scambi con l’eccellente Iubatti (nei panni di Momo/Ordulfo, nonché aiuto regista dell’allestimento), che ha il compito di suggerire le battute al proprio maestro, ora assecondandone la pazzia, ora invece ridimensionandola ogniqualevolta Enrico – o meglio: “... (Enrico IV)” – si allontani in maniera troppo vivace dal testo pirandelliano: all’occorrenza, infatti, lo redarguisce con un sempre cortese «Ehm, no, maestà». Si invertono dunque i ruoli: un tempo era Cecchi a interpretare il Kantor di turno,²² ora è invece allievo della sua stessa “classe morta”. Il dramma in tre atti di Pirandello è condensato in appena un’ora e mezza di disillusione scenica, trasformato in atto unico dal tono farsesco. Alla fine, infatti – dopo aver trafitto il rivale Belcredi – Enrico/Carlo allunga il braccio verso il collega e lo esorta dicendo: «Ora alzati, va, che domani abbiamo un’altra replica!».

Tratto tipico – “tradizionale” si direbbe – della firma cecchiana è poi il divertito snobismo delle sue citazioni, antiaccademiche e dotte al tempo stesso, antifilologiche (nel senso che muovono contro la purezza del testo) e comunque assolutamente appropriate: oltre al fantasma di Amleto, si fa menzione delle lettere inviate a Ruggero Ruggeri, il “mattatore” per cui l’opera era stata scritta; si denunciano poi i malvezzi del teatro e dei teatranti del Novecento, da cui bisognerebbe forse definitivamente condgedarsi (ad esempio, l’odiosa tendenza ad abbreviare *Le théâtre et son double*

²¹ Carlo Cecchi, cit. in *Enrico IV* cit.

²² Vd. Matteo Tamborrino, *Un dittico “color di Siena”*, «Mimesis Journal», 6,2 (2017), p. 108.

in epitomi e aforismi apodittici, starnazzati a squarciagola). Ancora, il riferimento alla *Cavalleria rusticana*, l'atto unico di Pietro Mascagni di cui si recupera il celebre «Hann'ammazzato compare Turiddu!». Riguardo il tessuto fonico e musicale, decorano i cambi-scena le tonalità minimaliste di Philip Glass.

Come nota giutamente Rodolfo di Giammarco, «l'impianto a firma di Sergio Tramonti è fra i canoni della farsa inglese e della commedia francese»: ²³ nella prima parte dell'atto unico si osserva il *backstage* di una struttura teatrale (che ricorda l'esterno di una *playhouse* elisabettiana), sulla quale sono occasionalmente adagiati – a mo' di *stender* appendiabiti – tre o quattro armature. Fanno parte dell'attrezzatura scenica e del mobilio anche alcuni treppiedi, un banchetto centrale attorno al quale si radunano gli attori/consiglieri e una radio d'epoca che emette le «note ballabili di *Lucciole vagabonde* di Bixio». ²⁴ Dopodiché la situazione si sposta in un inquietante salotto dalle pareti damascate (tra il blu e il verdastro, con decorazioni fitomorfe d'oro), poste diagonalmente e di sconsiderata altezza. Ad un certo punto della *pièce* i due pannelli si levano, lasciando intravedere lo sfondato rivestito da una sorta di vetro opalescente (il pirandelliano “specchio”) nonché il trono ligneo provvisto di rotelle ad uso del protagonista. Anche i costumi sono di gran classe (e recano l'inconfondibile tocco di Nanà Cecchi): Landolfo/Lolo, Arialdo/Franco, Ordulfo/Momo e Bertoldo/Fino indossano divise da “paggi 2.0”, con chiodo grigiastro e stivaletto al polpaccio; gli altri personaggi, prima della mascherata “dugentesca”, indossano abiti anni Venti (tra panciotti, orologi da taschino e baffetti). Angelica Ippolito è un'imponente Mrs. Dalloway in verde. Si noti altresì l'uso del trucco scuro per evidenziare il contorno degli occhi, contrapposto al pallore dei volti, in pieno stile grandattoriale (o da divi del cinema muto). C'è infine “la grande bellezza”, un Cecchi armato di corona turrata e ammantato in un doppio tendaggio giallo e arancione: le fattezze del capocomico riportano alle mente l'iconografia tradizionale dell'Imperatore, secondo una nota miniatura dell'XI secolo.

Tutti i bei segni fin qui descritti intrigano il cultore cecchiano, ma sono – lo diciamo un po' brutalmente – “usato sicuro”. Ciò che invece colpisce in maniera inaspettata durante la ripresa torinese che ha chiuso la *tournée* dell'*Enrico IV* è la grave “depressione” del *quondam* primo attore (complice anche una brutta influenza che lo ha afflitto durante i giorni delle repliche). *L'ei fu* entra in scena senza arabeschi epifanici, a metà circa dell'atto unico, ed è come avvolto da un'ombra cupa, trincerato da foschi presagi. L'impressione che ne discende è terribilmente deprimente. Chiariamo: Cecchi resta uno dei più interessanti nomi del panorama contemporaneo; è uno dei nostri intoccabili e sacri Mostri (e Mastri). Ciononostante, grava su di lui il peso di un giogo (spirituale? fisico?): l'attore-regista è presente e virtuale al tempo stesso.

²³ Rodolfo di Giammarco, *Pirandello fatto a pièce* cit.

²⁴ *Ibid.*

Ricorda, per rimanere in territorio pirandelliano, quei corpi divorati dalla cinepresa di Serafino Gubbio. E noi, come il povero operatore, rimaniamo senza parole. Divertiti sì, estasiati certo, ma anche senza parole. Completamente afasici. Carlo Cecchi è, nel suo apocalittico *Enrico IV* (parte che assume tra parentesi e con molta sospensione), una mina vagante e grottesca: ora sorride, ora si fissa allucinato. È il re nudo, ironicamente destrutturato, che sfila fatalmente in città (ma la città è quella di Dite), l'imperatore dagli abiti nuovi che inizia – forse solo per gioco? – a spogliarsi delle propria vestigia grandattoriali. Della propria corona.

Frutti freschi di stagione, queste *Baruffe* e questo *Enrico IV*. Due spettacoli che – nella loro maturità – dischiudono ampi spiragli sullo stato di salute del teatro italiano, sulle sue tendenze o almeno sullo *Zeitgeist* di questi nostri anni Dieci. Due pomi in un giardino delle Esperidi brulicante di colori – come negli autunni da cartolina – e ansioso di rifiorire a primavera. *Vera vanitas*: un teatro che tra miseria, bellezza, felicità e decadenza, tra cariatidi e telamoni, cerca di tradursi e traghettarsi verso qualcosa di nuovo, a partire da ciò che un tempo è stato, che faticosamente è ancora, ma che prima o poi dovrà cessare di essere. Palingenesi e apocatastasi. Un quadretto da perfetto Manierismo postmoderno in salsa melò.

Riferimenti

Le baruffe chiozzotte di Carlo Goldoni; regia di Jurij Ferrini; con Jurij Ferrini, Elena Aimone, Matteo Ali, Lorenzo Bartoli, Christian Di Filippo, Sara Drago, Barbara Mazzi, Raffaele Musella, Rebecca Rossetti, Michele Schiano di Cola, Marcello Spinetta, Angelo Tronca, Beatrice Vecchione; traduzione a cura di Natalino Balasso; scene di Carlo De Marino; costumi di Alessio Rosati; luci Lamberto Pirrone; suono Gian Andrea Francescutti; regista assistente Marco Lorenzi; una produzione Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale.

Enrico IV di Luigi Pirandello; regia e adattamento di Carlo Cecchi; con Carlo Cecchi, Angelica Ippolito, Gigio Morra, Roberto Trifirò, Federico Brugnone, Davide Giordano, Dario Iubatti, Matteo Lai, Chiara Mancuso, Remo Stella; scene di Sergio Tramonti; costumi di Nanà Cecchi; luci Camilla Piccioni; assistente alla regia Dario Iubatti; assistente alle scene Sandra Viktoria Muller; una produzione Marche Teatro.