

Un dittico “color di Siena”

Matteo Tamborrino

Anno accademico 1990-1991. Un comitato universitario formato da Franca Angelini, Roberto Bigazzi, Ginevra Bompiani, Laura Caretti e Lia Lapini (ai tempi docenti presso l’Università di Siena e la distaccata sede di Arezzo) ingaggia l’allora co-direttore artistico del Teatro Niccolini di Firenze, Carlo Cecchi, per affidargli la regia di una *Dodicesima notte* in lingua italiana, da presentare all’interno del Convegno internazionale “Gli inganni d’amore. Gli Intronati e Shakespeare”, un evento accademico e performativo, tenutosi a Siena tra il 26 aprile e il 4 maggio 1991, organizzato dall’Ateneo toscano per festeggiare il proprio settecentocinquantunesimo anniversario. Accanto alla *Notte* cecchiana, la *kermesse* di spettacoli – «*repêchage* di grande classe»,¹ come la definì Gianfranco Capitta – prevedeva altre tre proposte, tutte pensate per onorare il rapporto di filiazione fra *play* shakespeariano e fonte senese: una seconda *Twelfth Night*, in lingua inglese, messa a punto dalla compagnia italofrancese Corps Rompu, diretta da Maria Claudia Massari; la traduzione degli *Ingannati* (intitolata *All Deceived*), affidata agli studenti della University of Leeds, coordinati da Richard Andrews; e infine, una versione in italiano del medesimo dramma, “fiore all’occhiello” del teatro senese delle origini, composto collegialmente dagli accademici Intronati in occasione del Carnevale 1532. Studenti nel ruolo di attori; docenti come *metteurs en scène*; l’Ateneo in vece di produttore. Un clima insomma tra dilettantesco e professionistico perfettamente conforme a quell’anima goliardica ed erudita propria del teatro senese del Rinascimento, un teatro che – nel giro di pochi anni – avrebbe ceduto il passo alla Commedia dell’Arte.²

Il *team* accademico aveva originariamente optato per affidare la realizzazione di questi *Ingannati* agli allievi (tutti attori dilettanti) del Centro Universitario Teatrale di Arezzo, coordinato fin dalla sua fondazione dal regista locale Gianfranco Pedullà. Quest’ultimo tuttavia – vuoi per inesperienza, vuoi per insofferenza nei confronti di un testo percepito come a tratti rudimentale e appena abbozzato – declinò gentilmente l’invito. Le redini passarono così nelle mani del ben più navigato Carlo Cecchi, che si ritrovò perciò in agenda, a partire da questo momento, due spettacoli, andati poi in scena, l’uno di seguito all’altro, la sera del 28 aprile 1991 (a partire dalle ore 21), sul palco del Teatro dei Rinnovati. *Gl’Ingannati*, nella rilettura di Carlo

¹ Gianfranco Capitta, *La Notte color di Siena*, «Il Manifesto», 1 maggio 1991.

² Cfr. il recente Marzia Pieri, *Fra vita e scena. Appunti sulla commedia senese cinquecentesca*, «Il Castello di Elsinore», 68 (2013), pp. 67-92.

Cecchi, si trasformano in un accelerato prologo di appena tre quarti d’ora, posto a mo’ di “cappello proemiale” per introdurre, non senza un certo (e ironico) snobismo intellettuale, una *Dodicesima notte* in abiti borghesi, rivestita dei colori malinconici dell’Albergo di Balbec. Si noti che, mentre l’*entrée* intronatico fu relegato ad una rappresentazione a data unica, il segmento shakespeariano godette di ulteriori repliche, una tenutasi il giorno precedente, altre due in quelli successivi (sia sul medesimo palcoscenico senese, sia calcando quello di Castelnuovo Berardenga), pur non venendo però mai integrato in successive stagioni del Niccolini. Il mobilio scenico verrà tuttavia recuperato nel *Leonce e Lena* del 1993.³

Cecchi, che pure aveva attivato presso le sedi di Arezzo e di Siena dei laboratori⁴ con gli studenti-attori ivi intervenuti, operò comunque una drastica selezione, accogliendone nel dittico soltanto un ristretto manipolo, vale a dire i tre che maggiormente (forse in maniera del tutto irriflessa) erano in grado di giocare con l’aspetto dialettale e istrionico del teatro, o per meglio dire di quel teatro di tradizione che Cecchi aveva sempre amato definire “all’italiana”, più che “all’Improvvisa”. I loro nomi, altrimenti ignoti, sono: Susanna Guerrini, Pierre Lepori e Pierluigi Gorini. A tale nucleo, che lavorò inizialmente, in autonomia, sul ritmo e sulla presenza scenica, si associò in un secondo momento un *ensemble* assai eterogeneo (che pare si fosse già ritirato presso una cascina nella campagna senese per lavorare sul “piatto forte” della *Dodicesima notte*), costituito sia da attori che avevano lavorato con Cecchi nella passate produzioni del Granteatro (Patrizia Zappa Mulas, Gianfelice Imparato e Lorenzo Loris) o che erano già affermati alla data del 1991 (come Franco Piacentini e Claudio Lizza), sia da esordienti neodiplomati presso alcune delle più prestigiose Accademie d’Arte drammatica italiane (Sonia Antinori, Paola Bruna e Tommaso Ragno). Un “gruppo di ricerca”, quello che si andò a costituire in occasione del dittico senese, peculiare e insolito, composto da professionisti e neofiti, e proprio per tale ragione ancor più affascinante. A Cecchi, qui nella doppia veste di interprete e regista, o meglio capocomico e maestro d’attori, non piacque mai, infatti, lavorare con gruppi troppo chiusi e soffocanti: «ho tanto amato quello che il Living faceva in scena quanto detestato la loro “vita di gruppo”, la confusione tra vita e arte o l’identificazione di questi due termini, che contiene una sorta di sottomisticismo a me totalmente estraneo».⁵ A confermare l’alto livello artistico della produzione fu, poi, la scelta dell’addetto alle scenografie e ai costumi, che ricadde

³ Cfr. Chiara Schepis, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana. L’apprendistato e il magistero*, tesi di dottorato, Università di Firenze-Pisa-Siena, Scuola di Dottorato in Storia delle Arti e dello Spettacolo, a.a. 2015-2016, p. 316.

⁴ Svoltisi presso l’attuale Teatro Comunale “Pietro Aretino” di Arezzo e il Teatrino delle Due Strade di Siena.

⁵ Carlo Cecchi, cit. in Franca Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, «Scena», n. 3/4 (1978), p. 38.

sulla grande pittrice romana Titina Maselli, collaboratrice di lungo corso nel teatro di Carlo Cecchi.

Di questo dittico venne perduta con il tempo ogni traccia, fino alla sua fortuita riesumazione nel 2009 da parte di Marzia Pieri,⁶ che ne rinvenne una videoregistrazione (filmata dalla *troupe* di Riccardo Putti) negli archivi del Centro Televisivo d'Ateneo di Siena, studiata organicamente solo da Chiara Schepis all'interno della sua recente tesi dottorale (di prossima pubblicazione).⁷ Né Cecchi, né tanto meno i suoi attori fecero mai più menzione di quest'esperienza⁸ nel corso degli anni, condannandola di fatto ad una duratura *damnatio memoriae*. Tale silenzio appare tanto più clamoroso se si considera che, non più tardi di tre anni fa, il regista diresse una nuova versione della *Dodicesima notte*.

Ora, la già pregevolissima analisi di Chiara Schepis, necessita di una parziale integrazione,⁹ per quanto riguarda soprattutto i nomi dei coinvolti. Si cercherà anche di offrime una rinnovata lettura critica, alla luce del fatto che, più che esperienza laboratoriale (allo «stato grezzo»),¹⁰ questo dittico – nonostante la natura estemporanea e d'occasione che di certo possiede – ci appare comunque, nella sua provvisorietà, nel suo sperimentalismo, nel suo mettersi continuamente “alla prova”, particolarmente esemplificativo dell'estetica di Cecchi, in quanto manifestazione tangibile di quell'idea capitale che anima l'intero suo teatro, ossia la coincidenza di quest'ultimo con il gioco. Un gioco che è bello e terribile al tempo stesso. «Bello perché è bellissimo. Terribile perché mette in gioco alla lettera, non solo i fantasmi collettivi, ma la vita, i sentimenti, le passioni di chi lo fa».¹¹

⁶ Qualche breve accenno al dittico si rintraccia soltanto in testi dedicati a Titina Maselli: cfr. Laura Meini, *La magia creatrice di Titina Maselli*, «Art'ò», n. 8 (2001), pp. 24-28 e Sabina de Gregori, *Titina Maselli. Autoritratto involontario di una grande artista*, Castelvecchi, Roma 2015. Franco Quadri, nell'elenco di allestimenti shakespeariani contenuto in Id. (a cura di), *I miei Shakespeare. Di Peter Brook, Carlo Cecchi, Eimuntas Nekrosius, Peter Stein, Josef Svoboda e di Peter Zadek*, La Biennale di Venezia e Ubulibri, Milano 2002, passa dall'*Amleto (nuovo allestimento)* del novembre 1989 all'*Amleto al Teatro Garibaldi* del settembre 1996.

⁷ Chiara Schepis, *Carlo Cecchi* cit.

⁸ Al debutto era peraltro presente soltanto un ristretto gruppo di critici teatrali e cronisti.

⁹ Operata da chi scrive grazie al reperimento di materiali emerografici, fotografici e di scena inediti, visionabili all'interno dell'Appendice di Matteo Tamborrino, *Giochi senesi: Gli Ingannati dal testo alla messinscena*, tesi di laurea, Università di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici, a.a. 2015-2016. Grazie a tali materiali è stato possibile ricostruire integralmente la cornice accademica che fece da sfondo alla doppia regia. Ad integrazione dei dati raccolti, si proponeva una serie di interviste rilasciate dagli attori e da alcuni operatori coinvolti. Alla mancanza di una lista di interpreti all'interno della videoregistrazione realizzata dal C. T. A. sopperiva poi il ritrovamento del foglio di sala della *Dodicesima notte*. Traduttrice ne fu Ginevra Bompiani, la cui versione, pur non essendo mai stata data alle stampe, fu sfruttata da Lorenzo Loris nel 2011 per il suo *Quel che volete (La dodicesima notte)*, coproduzione tra Teatro OutOff e Filodrammatici.

¹⁰ Chiara Schepis, *Carlo Cecchi* cit., p. 303.

¹¹ Carlo Cecchi, cit. in Maddalena Lenti, *Gente di teatro*, Andromeda, Colledara 2006, p. 38.

Prima di addentrarci nell’analisi delle due *pièce*, merita un breve cenno la fase delle prove: fin dal primo *Woyzeck*, provare – per il grande «allenatore fisico e di parole»¹² educato alla scuola del Living e di Eduardo – ha sempre significato non tanto un moto di avvicinamento alla prima, quanto più tendere verso quel momento in cui tutto ciò che accade è vero, carico di senso, in cui cioè il gioco, reale e mai realistico/naturalistico, è e non *rappresenta*. Essere in prova è tutto, nell’amletico teatro di Cecchi. E tale continuità tra “tempo della prova” e “tempo della recita” è evidente negli *Ingannati*, che somigliano – più che ad uno spettacolo finito – ad una straniante prova generale. Parlando in termini di tempo e denaro (stando al contratto di scrittura di Pierre Lepori), le prove durarono quarantasette giorni, precisamente dall’11 marzo al 26 aprile 1991, e la paga lorda giornaliera ammontava – almeno per i dilettanti – a 70.000 lire.

Occorre infine segnalare un fatto, e cioè che se la fase preparatoria della *Dodicesima notte* si protrasse a lungo – costellata di strigliate e pianti – *Gl’Ingannati* furono invece provati molto poco, per appena una settimana, a ridosso dal debutto. Perché? Forse Cecchi non riusciva ad apprezzare (o a capire) questo “badalucco” erudito? Secondo Laura Caretti non furono né la fretta né tanto meno una presunta incapacità di lettura critica da parte del capocomico a determinare quella scarnificazione scenica cui il testo andò incontro. Per Cecchi l’opera archetipica degli Intronati non poteva che possedere quel ritmo incalzante e quello stile recitativo “a perdifiato” che le impose. Possiamo pertanto ipotizzare che, pur avendo avvertito un iniziale senso di costrizione nei confronti di quella messinscena “su commissione”, egli avesse saputo poi – da grande artista qual era ed è – introdurre delle ingegnose invenzioni, attinte al suo collaudato repertorio comico. Considerato l’ottimo risultato finale del “prologo” (che sembra anzi superare per qualità il segmento shakespeariano) si potrebbe finanche sostenere che l’artista fiorentino, in principio “sfastidiato”, si fosse poi divertito a “giocare” (*to play, jouer*) la parte del Suggestore/Pedante, “ingannando” – per così dire – i suoi stessi attori, celandosi dietro la maschera del regista insoddisfatto. È tuttavia certo che Cecchi abbia peccato di semplicismo nell’appiattare la commedia a mera fonte di teatri da lui ben più amati: «Ne ho fatto un prologo – dichiarò in un’intervista – l’ho ridotta all’essenziale, tagliando cioè tutto ciò che non aveva niente a che fare con il testo di Shakespeare».¹³

Ora, sebbene *Gl’Ingannati* siano di marca ludica e *La dodicesima notte* ci appaia invece come assai più compiuta, è il primo spettacolo a raggiungere un esito degno di nota: il dramma illirico, infatti, troppo spesso “naufraga” in «lungaggini

¹² Carlo Cecchi, cit. in Nicola Arrigoni, *Il teatro? Un gioco ad essere, un surplus di realtà. Conversazione con Carlo Cecchi*, «Sipario», n. 785/786 (2015), p. 55.

¹³ Carlo Cecchi, cit. in Laura Caretti, *Opera compiuta o canovaccio?*, in Matteo Tamborrino, *Giochi senesi* cit., p. 140.

e disarmonie»,¹⁴ come denuncia Luciana Libero (attribuendone la responsabilità al primo attore). Demandando ad altre sedi l'analisi dettagliata dei due spettacoli,¹⁵ ci preoccuperemo qui di evidenziare, in un'ottica contrastiva, alcuni dati particolarmente significativi. Innanzitutto, notiamo che Cecchi non si curò di cogliere nel suo *coup d'un soir* intronatico le tinte più fosche del dramma, ossia quelle relative al personaggio di Lelia, eroina dolente (e vicina alla Bradamante di Ariosto), che – dopo aver subito l'onta dello stupro da parte dei lanzichenecchi – si riapre energicamente all'amore, salvo venir poi ferita dal repentino disinteresse dell'amato Flamminio. Cecchi salvò soltanto la trama principale, tagliando l'intero *subplot*, fatto di sapidi siparietti fra servitori e di scaramucce tra la servetta Pasquella (Sonia Antinori, l'unica attrice ad avere un ruolo solo negli *Ingannati*) e Giglio, personaggio depennato. Nel tentativo – più o meno parodico – di compiacere gli interessi filologici e municipali dei committenti, il capocomico trasformò una commedia compiuta come *Gl'Ingannati* in canovaccio (considerata la recitazione palesemente “a braccio” degli interpreti), approntato a partire dall'edizione del testo curata da Guido Davico Bonino nel 1977 per Einaudi.

In questo *divertissement* scenico che anticipa la Commedia all'Improvvista, Cecchi e i suoi perdono i connotati del personaggio, facendosi maschere: nella posa e nell'abito ricordano i vari Colombina, Pantalone, Pulcinella, Dottor Graziano dell'Arte. Il Prologo della commedia si riduce alla rapida indicazione del titolo da parte del Suggestore, calato nella botola alla maniera di *Uomo e galantuomo*. Dopodiché inizia lo spettacolo. Le scene superstiti (tutte ampiamente sfrondate o adattate, con occasionali trasferimenti di sequenze dialogiche) sono: I.1 e I.3; II.1, II.2, II.4, II.6, II.7 e II.8; III.1, III.4, III.5, III.6 e III.7; IV.3, IV.4, IV.7, IV.8 e IV.9; V.1, V.2, V.3, V.6 e il monologo finale di Stragualcia. Questi segmenti vanno a comporre in tutto quindici quadri, ciascuno dei quali separato dal precedente da un breve motivetto, a metà tra la fanfara medievale e il ritmo popolare napoletano. La musica, eseguita dal vivo da un'orchestrina occultata alla vista degli spettatori (e spesso sollecitata da Cecchi), non ricopre qui alcuna funzione diegetica: crea al più una certa atmosfera, ma è totalmente estranea all'azione, sulla quale non esercita riverberi. Si configura dunque come decorazione, riempimento dei silenzi tra un quadro scenico e l'altro.

Gl'Ingannati «mostra lo scheletro [...] del lavoro registico non ancora giunto a piena compiutezza»¹⁶: somiglia a una sessione di prove generali aperte al pubblico, a uno spettacolo *in fieri*, a un allestimento *in progress* dalla forma non limata. Proprio per queste sue caratteristiche, però, la messinscena è storica-

¹⁴ Luciana Libero, *Gli Inganni senesi. «Intronati» e Shakespeare: due regie di Carlo Cecchi*, «La Nazione», 30 aprile 1991.

¹⁵ Per *La dodicesima notte* vd. Chiara Schepis, *Carlo Cecchi* cit., pp. 315-333; per *Gl'Ingannati* vd. Matteo Tamborrino, *Giochi senesi* cit., pp. 102-122.

¹⁶ Chiara Schepis, *Carlo Cecchi* cit., p. 304.

mente fedele (anche se forse preterintenzionalmente) al prototesto: non troppo dissimile doveva infatti essere la recita che gli eruditi Intronati, attori per diletto, proposero al proprio pubblico – in gran parte al femminile – il giorno di martedì grasso. Le influenze che agirono sulla dimensione iconografica e concettuale degli *Ingannati* di Carlo Cecchi furono almeno cinque: i lustrini dell’avanspettacolo, intrattenimento nel quale musica e cromie vivaci sostengono l’esile struttura dello spettacolo; la tradizione comica (leggi, attorica) italiana, ossia la linea delle grandi compagnie e famiglie teatrali napoletane; lo sfruttamento del “corpo del dialetto” (anzi, dei dialetti: ci sono coloriture partenopee, gorgia toscana, cadenze baresi e romagnole), contro il “fare pensoso”, la “disinvoltura” e l’antilingua degli Stabili; ancora, la tecnica dello straniamento, ottenuta mediante ripetute rotture del *continuum* scenico (tali rotture sono in realtà rese possibili dal testo stesso, di tenuta ampiamente metateatrale); e infine, un divertito gusto antipsicologista e antiaccademico, caro all’ex allievo ribelle della Silvio D’Amico, che si manifesta attraverso determinate scelte registiche di stampo antiretorico. Nella scena, per esempio, in cui Flamminio/Ragno si preoccupa per le condizioni del fido paggio Fabio, quest’ultimo/a risponde con tono dissacrante, col fastidio di chi ha imparato a memoria battute affettate di cui non condivide il significato (si noti che tale dissociazione tra parola e gesto, tra contenuto e forma, sarà un *Leitmotiv* della Lelia di Patrizia Zappa Mulas).

Questo rapido proemio, che schiera gli attori in proscenio, costringendoli a recitare sul corridoio angusto della ribalta (fattasi per l’occasione “via di Modena”, come da didascalia, e che ricorda però più da vicino uno scantinato semibuio), si nutre di istanze antitetiche: da una parte l’elemento serio, patetico, dall’altra quello faceto, istrionico. Una recita, dunque, di sapore grottesco,¹⁷ nella quale non mancano, come già anticipato, ludiche aperture metateatrali, realizzate mediante una continua denuncia della finzione nel suo farsi: Cecchi, dal basso della botola, imbecca gli attori qualora essi necessitino del la per cominciare; li incalza, se sono fuori tempo; ogni tanto scompare chissà dove. Ne si intravedono solo la schiena e il profilo del volto. Una posizione limitante e scomoda, la sua, che tuttavia l’artista sa sfruttare con acume, affidando ai ripetuti e scattosi movimenti della mano il “non-detto” della sua presenza scenica. Cecchi sostiene e guida i propri attori, all’occorrenza recita le battute insieme a loro (come nella sequenza – poi tutta da rifare perché sfociata in risate – del diverbio tra Virginio/Piacentini e Gherardo/Loris); in questo ricorda il direttore d’orchestra Kantor della *Classe morta* o, se non altro, un moderno *styte-lerys* sprovvisto di *baculus*.

¹⁷ Sul grottesco nel teatro del Novecento cfr. Antonio Attisani, *L’attore sincero nel secolo grottesco*, in Aa. Vv., *Actoris Studium – Album #2. Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2012.

La nudità degli ingranaggi scenici è evidenziata poi dalle soluzioni scenografiche: sul palco si intravedono due semplici colonne mozzate provviste di altoplinto (forse evocanti una generica architettura), sulle quali i personaggi, a turno, si appoggiano, depositandovi i propri dissidi interiori; il sipario resta calato per l'intera durata della *pièce* sicché gli attori si servono, per entrare e uscire, del taglio centrale o di quelli laterali. Si realizza inoltre un interessante processo di funzionalizzazione: i palchetti della barcaccia (quello in basso a sinistra e quello in alto a destra), diventano rispettivamente – nella finzione teatrale – il giaciglio dei riposini di Flamminio e l'uscio di casa di Isabella. Volutamente alienante è anche la scelta degli abiti, alcuni riconducibili agli usi vestimentari della civiltà cortigiano-rinascimentale, altri invece sullo stile di Ciccio Formaggio; se i vestiti del primo gruppo si caratterizzano per le cuciture a vista (sono infatti costumi di scena indossati alla rovescia), su quelli del secondo spiccano le immancabili pagliette. Non sarà ozioso notare che l'abito di Lelia *en travesti* (identico a quello del gemello Sebastiano/Lizza) si compone di camicia rosa salmone, fazzoletto color arancio al collo e morbidi pantaloni grigi. Quanto di più lontano possa esistere dal bianco preteso invece dal testo (è peraltro probabile che nella versione intronatica Lelia-Fabio e Sebastiano fossero interpretati dal medesimo giovane attore, tanto più che i due non si incontrano mai sulla scena).

Naturalmente l'ottimo esito dell'allestimento – nonostante (o forse proprio grazie al) l'alto grado di improvvisazione – dipende in buona misura dalla scaltrita tecnica degli attori: gli uomini detengono qui lo scettro comico, sia Stragualcia/Imparato sia soprattutto il duo comico Loris & Piacentini (complice la loro fisicità: l'uno brevilineo, l'altro "lampionesco"). Esemplari sono però specialmente le donne: *in primis* la fiera e tragica Patrizia Zappa Mulas, la quale, senza mai cedere alle seduzioni del naturalismo, si fa parodia altera e algida del "maschile", adeguando postura e tono, ma restando pur sempre riconoscibile in quanto donna. Particolarmente positive anche le prove di Sonia Antinori, perno fisico e squillante – nella sua veste color smeraldo – di diverse scene che la vedono letteralmente al centro, e la collega Susanna Guerrini, la dilettante nei panni di una balia Clemenzia *in rouge*, dialettale al punto giusto, vera e pungente. Troppo affettata invece la dizione di Isabella/Bruna, la cui procacità dai tratti androgini risulta comunque funzionale al travestimento di quest'opera. Un felice caso, dunque, di *physique du rôle*.

Assai meno felice, tanto nel tono quanto negli esiti, è invece la *Dodicesima notte*, la cui malinconia crepuscolare – così languida nella prima metà da ricordare a Luciana Libero *L'invenzione di Morel*¹⁸ – grava sulla commedia come un giogo, dando vita, nel complesso, ad un ibrido scenico convincente solo in parte. La magia teatrale scatta occasionalmente, in alcuni momenti significativi, come rivelano – e ovviamente si tratta di sequenze comiche – le reazioni fragorose degli

¹⁸ Cfr. Luciana Libero, *Gli Inganni senesi* cit.

spettatori. Un esempio è il celebre monologo di Malvolio, grande prova d’attore per Gianfelice Imparato, che, rinvenuta la lettera scritta dalla cameriera Maria imitando la grafia della padrona, ne dà lettura; il maggiordomo muove qui circolarmente gli arti superiori con una certa cerimoniosità, talvolta invece mette una mano in tasca, assumendo una posa più impettita, ma senza comunque mai perdere il suo distintivo *aplomb*. A tale silhouette si accompagnano, nell’ordine: tono di voce artefatto, risatine gutturali, sguardi intensi (tipici di chi crede d’aver capito tutto) e arricciamenti del naso (che obbligano l’attore a sollevare ripetutamente il labbro destro), il che contribuisce a costruire una maschera facciale da perfetto ebete.

Tommaso Ragno – che nelle vesti di Flamminio tartagliava spassosamente, assumendo la posa del damerino fatuo – è invece nei panni sontuosi di Orsino un duca impacciato: urta distrattamente oggetti metallici a terra, vorrebbe poi avvvinghiare a sé Cesario con la sua sciarpa color panna, ma prende male la mira e finisce col gettarla sul volto della collega. Gli attori dilettanti – che tanto avevano deliziato il pubblico con la loro *verve* dialettale negli *Ingannati* – assumono qui un timbro monocorde e piatto. La sfida coesiva tra professionisti e studenti di fatto fallisce. La mancanza di Sonia Antinori poi, *trait d’union* tra i primi e i secondi, si fa sentire. A dire il vero, compaiono al suo posto, in questo secondo allestimento, due fugaci comparse: la Seconda Guardia, dall’accento teutonico (forse l’aiuto regista Werner Waas), e un altro attore (anche se da riprese ravvicinate sembrerebbe trattarsi di un’attrice con indosso una parrucca) che, dopo aver suonato ogni tanto il pianoforte, vestirà la tonaca, officinando fuori scena alle nozze tra Sebastiano e Olivia. In generale, comunque, la maggior tenuta scenica degli *Ingannati* è innegabile.

Ovviamente dei dati positivi pure vi sono e bastano a salvare l’allestimento. Innanzitutto il migliore e più consapevole utilizzo dell’illuminotecnica, che qui – dal suo grado semantico zero – tende ad assumere un valore drammatico: il passaggio dalle scene d’esterno (genericamente ambientate in proscenio) a quelle d’interno (nel salotto che occupa il resto del palco) è ottenuto mediante lievi dissolvenze incrociate. La ribalta è di norma rischiarata da riflettori più caldi; sulla dimensione domestica incombe invece una luce fredda, da tavolo settorio, che spazia dal blu, al bianco, al violetto. Ben più strutturata, ma comunque austera, è la scenografia: tre pareti dipinte con motivi orizzontali, che insieme alla spiaggia illirica (una «fintissima macchia azzurra con onde»¹⁹ già visibile nel prologo introduttivo, adagiata in prossimità del golfo mistico), recano la firma della Maselli, artista dalla materica pennellata. Per quanto concerne gli arredi, invece, vi sono soltanto due divani disposti simmetricamente in obliquo e, sul fondo, un pianoforte a coda nero. Si intravede poi un pannello abbassato al di sotto del livello dell’arlecchino, che comprime la visuale del pubblico lungo l’asse verticale (ricordando

¹⁹ Chiara Schepis, *Carlo Cecchi* cit., p. 318.

un'inquadratura in 16:9): tale pannello – come si coglierà con precisione soltanto nelle inquadrature finali, al momento degli applausi, con l'accensione delle luci in sala – raffigura l'elegante facciata di un edificio, con due file di finestre. Nel complesso la scenografia (che dà la sensazione di trovarsi in un luogo raffinato sì, ma nel contempo fosco e carico di pericoli) sembra non avere nulla a che fare con la vicenda, bensì piuttosto – come era già accaduto per l'*Amleto* – con la «radice quadrata del testo»,²⁰ con il significato cioè conferito dalla Maselli al dramma. Ai cambi d'atto, il luore diffuso si attenua fino allo spegnimento, facendo precipitare la sala in un buio desolante. Riempiono tali oscuri intermezzi, di volta in volta, gli accordi di pianoforte.

La musica è infatti nutrimento della *pièce*, come già il primo verso dichiara in maniera incontrovertibile: essa si insinua in ogni angolo della messinscena. È azione, forma e significato, non semplice accompagnamento (a differenza degli *Ingannati*). Se la parola si atrofizza, la musica interviene in suo soccorso, «esprimendo amore, turbamento, rabbia, tristezza».²¹ È il caso, ad esempio, del Duca, che in I.i – agitando fra l'indice e il medio una sigaretta spenta – si strugge per la bella Contessa in presenza del proprio seguito: qui la melodia sembra in grado di chiarire, insieme ai gesti dell'attore, «ciò che la bocca tace».²² Oltre al pianoforte in scena, si avverte anche il suono di un clarinetto e di alcune percussioni. Non dimentichiamo poi il doppio bongo con il quale Feste/Cecchi entra in scena.

Gli attori – intabarrati in abiti di gala – si muovono tra le pagine di Shakespeare e quelle di Proust: *All'ombra delle fanciulle in fiore* fu infatti il sottofondo costante dell'intero allestimento. Ne sono citazione la bicicletta con la quale Viola *en travesti* solca il palcoscenico e forse anche il cappello che la giovane in abitino giallo rinviene nella seconda scena sul litorale e che subito le riporta alla mente, come una *madeleine*, il fratello perduto. I costumi spaziano dalla divisa scura della cameriera Maria al *frak* di Malvolio, dal *defilé* di Olivia (che sfoggia ora abiti da sera neri e guantini di pizzo, ora *chiffon ecrù*, pellicce e *pochette*) al giacca e *papillon* degli uomini (Piacentini arricchisce il tutto con una bombetta). Particolarmente significativo è il caso dei gemelli, che ostentano una *mise* da malavitosi: pantalone chiaro, giacca a righe marrone, polo azzurra e borsalino. Assolutamente dissonante con questa atmosfera retrò è invece la tenuta del Cecchi/*fool*, un *outsider* in camicia e pantaloni risvoltati, al di sotto dei quali si scorgono calzini color rubino (ancor più ridicoli di quelli gialli esibiti più avanti dal maggiordomo). A completare la ridicola accozzaglia un *gilet*, delle scarpette da giullare, occhiali da sole e, all'occorrenza, naso rosso da *clown* e cappellino triangolare da burattino.

²⁰ Laura Meini, *La magia creatrice di Titina Maselli* cit., p. 24.

²¹ Chiara Schepis, *Carlo Cecchi* cit., p. 319.

²² *Ibidem*.

Nella sua analisi, Chiara Schepis ha descritto finemente i vari passaggi dello spettacolo, soffermandosi ora sulle disavventure *à la* Stanlio & Ollio di Piacentini e Loris, ora sulla tonalità melodrammatica della recitazione di lady Olivia,²³ ora sull’amara beffa ai danni di Malvolio. Ci preme qui insistere su due passaggi. Il primo concerne il *modus agendi* di Patrizia Zappa Mulas nel suo tentativo di creare un’illusione ottica, ossia quell’entità liminare tra il fanciulletto efebico e la virago in minatura richiesta dal regista, senza mai scadere nell’illusione naturalistica. Ad un certo punto, Viola-Cesario viene infatti avvicinata da sir Toby e sir Andrew, dinanzi all’ingresso dell’abitazione di Olivia, e i due “bravi” cercano di intimidirla. Ma Viola non è certo don Abbondio e fa la voce grossa – letteralmente – cercando di trasformarsi, sia pur soltanto per un attimo, in uomo. È una metamorfosi, un’*epiphany* fulminea. Il tentativo di resa realistica della sessualità di secondo grado è comunque volutamente distorto e farsesco. Viene peraltro istantaneamente contraddetta dalle azioni successive dell’attrice, che avanzando verso Olivia – facendosi così strada tra sir Toby e sir Andrew – ruota il busto di 180 gradi, adagiando poi una mano sulla visiera del borsalino, con un ancheggiare tipicamente femminile.

Merita un breve approfondimento anche lo statuto di Cecchi in questo allestimento: l’artista, nei panni del matto (o meglio “corruttore di parole”), è più autorizzato del solito a “sbracare”. Assume spesso un fare demoniaco, sfoggiando il suo solito repertorio di *tic* consolidati. È beffardo e tragico al tempo stesso: sguardo allucinato (complici forse le abluzioni di gin in scena), smorfie paurose, momenti di silenzio o di completa afasia, frasi smozzicate pronunciate fuori tempo o con cadenza sincopata, stridenti prove canore, voce querula e leziosa (alla Leo de Berardinis che legge *La pioggia nel pineto*). Dismesse le vesti del direttore d’orchestra, il capocomico si fa qui “ultimo attore”, scagliato come una meteora sul palcoscenico senza un’apparente motivazione: è una “suppellettile” verbosa e intrigante. Il *non sense* la sua arma. È inoltre un trasformista che non si lascia imprigionare dalla parte: nel penultimo atto Feste comunica con il “matto suo malgrado” Malvolio tramite la botola. Geniale, peraltro, la scelta di collocare un personaggio in un luogo invisibile, nell’iposcenio “infernale” (ed *hell* è proprio termine utilizzato in questa sequenza dal maggiordomo). Cecchi penetra e fuoriesce continuamente e con assoluta versatilità nella e dalla parte: ora è il *fool*, ora è il *fool* che recita fingendosi il curato sir Topas e che tiene in mano una barba fittizia (la stessa adottata negli *Ingannati* per la parte del Pedante), ora è di nuovo il *fool*, ma un *fool* depotenziato sul quale si impone la personalità di Cecchi attore (quasi fosse un’altra *persona dramatis*).

²³ Interpretata da Paola Bruna, attualmente residente in Africa, diplomata come assistente regista alla Paolo Grassi, poi Prima strega nel *Macbeth* del 1987 di Gabriele Lavia. Recitò anche in diversi telefilm dei primi anni Novanta.

In definitiva, a riemergere dallo sbiadito ricordo senese è l'immagine di un maestro d'attori capace di incutere timore reverenziale ai propri pupilli (specie ai meno scaltriti), ma che – da moderno maieuta – era anche in grado di guidarli su una strada (quella del “come è”) di sempre maggiore consapevolezza e verità, aliena da qualsiasi forma di trascendentale misticismo. Il Carlo Cecchi che, grazie al potere dell'audiovisivo, rivive infinite volte sul palcoscenico scardinato dei Rinnovati – con quel suo fare ora sornione, ora allucinato – è perfettamente conforme alla descrizione che, dell'artista, avrebbe tracciato pochi anni più tardi Armando Pettrini:

Ogni parola detta da Cecchi in scena si “avvizzisce” tra le sue labbra, sia che la borbotti sbocconcendola e buttandola via, sia che la inchiodi con gesti sincopati alla sua dizione precisa. Ogni battuta è virgolettata, ha il sapore finto e singolarmente intenso della citazione [...]. Il “gioco” deve essere “reale”, scrive Cecchi, “in quanto teatro s'intende”: come “realtà della rappresentazione” e, insieme, rappresentazione di “quella realtà” che è il testo drammatico; qui è la profondità e insieme il rigore del gioco [...]. C'è qui la dolorosa consapevolezza di chi sa che svelare il gioco – e sia pure facendolo con la raffinatezza e il gusto straordinari di Cecchi – significa riaprire una ferita sanguinante. Nella recitazione di Cecchi, ha scritto con estrema efficacia Cesare Garboli, “l'istituzione dell'ipocrisia ritorn[a] a essere un'ipocrisia reale” coincidendo perciò con “la sofferenza dell'ipocrisia”.²⁴

E questo istrionismo ludico di Cecchi, che è insieme – per contraddizione solo apparente – irrisione e amarezza, sembra essere intimamente legato all'accezione che alla parola “reale” conferiva Jacques Lacan. Quando incontriamo il reale? Recalciti risponderebbe che l'incontro con il reale è sempre l'incontro con un limite che ci scuote, con qualcosa che ci impedisce di continuare a dormire. Tutto ciò che risveglia dal sonno della realtà è reale. Uno squarcio paragonabile a quello pirandelliano nel cielo di carta, che vieta ad attori e spettatori di “addormentarsi”, per dirla con Flaiano. Un ludismo che il dittico fa proprio, finendo con il confondere sinceramente comico e tragico («Io sono un attore comico che avrebbe voluto essere un attore tragico»,²⁵ si era autodefinito una volta Cecchi) e con l'offrire al pubblico un'inconsueta amalgama di parodia antiaccademica e “dolorosa consapevolezza”. È insomma, quello di Siena, un evento teatrale dai contorni contraddittori, dall'essenza – potremmo dire – grottesca: *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis*.

²⁴ Armando Pettrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, «L'Asino di B.», n. 3 (1999), pp. 27-29.

²⁵ Carlo Cecchi, cit. in Rodolfo Di Giammarco, *Un attore è un attore*, in Luciano Lucignani (a cura di), *Carlo Cecchi*, Curcio Editore, Roma 1982, p. 20.