

Titolo || Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro

Autore || Franca Angelini

Pubblicato || «Scena», n. 3/4, 1978, pp. 36-38

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro

di Franca Angelini

Nel 1968 Cecchi recitava al teatro di via Belsiana di Roma in *Ricatto a teatro* di Dacia Maraini, con la regia di Peter Hartman; *Le statue movibili* di Antonio Petito, seconda regia di Carlo Cecchi col *Granteatro*, debuttarono al Beat 72, un altro teatrino romano di tipo underground; e tuttavia niente di meno romano e di meno cantinesco nel teatro di Carlo Cecchi, di quegli anni e dei successivi. Nel 1968, uscito dall'Accademia d'Arte Drammatica di Roma rifiutando quasi tutto di quella scuola, Cecchi aveva già fatto alcune scelte di cultura teatrale, che vale la pena di ricordare perché sono significative: le regie di Peter Brook, specialmente il *Re Lear*, il lavoro sull'attore del Living, specialmente i *Mysteries*, il teatro di Eduardo, specialmente *Natale in casa Cupiello*.

Che cosa unisce questi tre modelli di cultura teatrale apparentemente diversi? In primo luogo il primato della scena *ma in rapporto al pubblico*, in secondo luogo (che può essere anche il primo) il primato *dell'attore* sulla scena; e ci sembrano questi non solo i dati di partenza del teatro di Cecchi, ma i dati su cui ha continuamente lavorato sino ad oggi. Da questi dati preliminari derivano sia la scelta dei testi e della lingua, sia l'uso degli spazi scenici e teatrali dei testi e della lingua, sia l'uso degli spazi scenici e teatrali sia il tipo di recitazione degli attori, in rapporto di unitaria dipendenza reciproca. E deriva anche la "posizione" di questo teatro rispetto al mercato e ai modi di produzione da esso imposti; una posizione di "centralità marginale", cioè di uso pieno delle strutture marginali del mercato, che saranno via via le case del popolo, i teatri periferici delle grandi città e i teatri principali, ma per spettacoli prodotti da enti pubblici, come il Teatro Regionale Toscano.

Questo termine di "centralità marginale" vale anche a definire complessivamente il teatro di Cecchi, che esclude sia lo sperimentalismo *solo scenico* delle avanguardie sia il monumentalismo registico degli stabili e della tradizione Costa-Visconti-Strehler. "L'avanguardia non considerava- dice Cecchi- che il teatro non è la scena ma è un rapporto tra due spazi, cioè tra la scena e il pubblico, e invece nei casi migliori sperimentava e ricercava esclusivamente in rapporto alla scena, scissa da ogni altro riferimento... Però il dato della ricerca, della sperimentazione è a mio parere fondamentale, laddove lo si ponga in rapporto a un doppio ordine di problemi, cioè alla tradizione e al termine fondamentale del lavoro del teatro che è il pubblico".

Che cosa Cecchi intende per tradizione è ben noto; è la tradizione del teatro "non ufficiale", che consiste non solo e non tanto nella scelta di determinati testi ma nel modo di metterli in scena e di recitarli; al contrario che nei teatri ufficiali non aggiungendo e sovrapponendo ma sottraendo l'inessenziale, in uno spazio scenico ritagliato dentro lo spazio del palcoscenico, funzionale all'attore e solo "espace du jeu" e con un tipo di recitazione sempre meno "teatrale" e sempre più "vera" cioè rispondente a un rapporto reale tra attore e personaggio (i modi di questa "realtà" saranno riferibili ai "metodi" di recitazione solo in quanto questi metodi possono servire a istituire un rapporto dell'attore col testo, cioè con la situazione, e degli attori tra loro come "gruppo che lavora": dunque il metodo serve a disfarsi del metodo, a risolverlo in altro, cioè in un risultato scenico).

Ancora a quel che Cecchi intende per tradizione è ascrivibile l'uso dei dialetti o le inflessioni dialettali o le lingue "espressive" riferite alla "realtà" del personaggio sulla scena. dunque alla unicità della sua presenza e dei suoi rapporti scenici (la polemica col "birignao" è costante in Cecchi e si rivolge alle vecchie e alle nuove accademie, nate dalla ripetizione di moduli generalmente espressivi degli anni '60); e l'uso di tecniche attoriche rivolte contemporaneamente a grandi modelli europei (Artaud-Brecht-Stanislawski) e a grandi modelli di tradizione popolare italiana (commedia dell'arte, varietà, marionette) non ripescati in senso archeologico o ideologico populistico; queste tecniche devono servire all'attore, alla sua libertà di improvvisare divertendosi e alla sua necessità di controllare l'improvvisazione e il divertimento. Sostanzialmente questa è l'idea di tradizione e l'idea complementare di innovazione che hanno guidato le messe in scena del repertorio napoletano di Petito, di Brecht, dell'avanguardia "storica" majakovskiana, di Büchner, di Pirandello di Molière.

Ma, per ritornare alla preistoria che, in questo caso, ha valore esemplare, nel 1969 il Granteatro faceva la sua prima esperienza di "gruppo" con la *Prova del Woyzeck di Büchner*, regista Cecchi protagonista Paolo Graziosi, che fu un insuccesso ma che invece merita una riflessione perché contiene un'idea di teatro alla quale Cecchi rimane sostanzialmente fedele. A ripensarci, e a rileggere le note di Cecchi su queste *Prove*, quello spettacolo conteneva una sintesi delle scelte e della cultura teatrale del gruppo e un'ipotesi di lavoro continuamente riproposta. Dal punto di vista della cultura teatrale le *Prove* erano: un *The Brig* in chiave accentuatamente artaudiana, un "delitto delle sorelle Papin" fatto da Genet non in chiave sartriana come aveva fatto nelle *Bonnes* ma in chiave, come sarebbe giusto, reichiana, un *Moi, Pierre Rivière...* parecchio avanti la lettera.

Come ipotesi di lavoro erano, per l'appunto, delle *Prove* e cioè la scelta di un testo aperto, a episodi o frammenti tenuti insieme dalla situazione unica sempre ripetuta e approfondita fino all'esito tragico, al quale lo spettacolo si avvicina con lo stesso metodo, cioè con la *prova*, che è l'omologo *teatrale* del frammento e della ripetizione; una prova come metodo di lavoro teatrale, saggio e assaggio del testo, successivo approfondimento di esso, penetrazione sempre più interna ma destinata a non concludersi, a rimanere appunto prova.

Dunque, questa prima regia di Cecchi contiene molti elementi di riflessione: la scelta del *Woyzeck* come primo testo del teatro contemporaneo, testo di fondazione di un modo di fare teatro, come un classico-contemporaneo per la sua concezione tragica, per la determinazione sociale di un destino tragico, per il rapporto tra una vittima e un potere, un ingranaggio, un

Titolo | Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro

Autore | Franca Angelini

Pubblicato | «Scena», n. 3/4, 1978, pp. 36-38

Diritti | © Tutti i diritti riservati

Numero pagine | pag 2 di 3

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

meccanismo, per l'immanenza della collisione tragica, che non rimanda ad altro al di fuori di un rapporto tra destini individuali e tra individui e società. Ma insieme la scelta di un testo - sempre e comunque - come occasione e prova per l'attore e gli attori, canovaccio di situazioni da raggiungere per successivi sondaggi, per approssimazioni sempre meno approssimate ma inesauribili. Dunque, una *drammaturgia della prova*, che significa: rifiuto del prodotto finito, coinvolgimento totale del pubblico e dell'attore nel momento della formazione dei segni teatrali, sempre modificabili - e di fatto modificati - alla prova del palcoscenico.

Questo significano i richiami di Cecchi a Stanislavski, oltre le interpretazioni sistematiche, mistiche e ideologiche che sono del tutto assenti dal suo teatro e dal suo lavoro di attore; la consapevolezza che sulla scena va perseguito, nel luogo e nell'istante della rappresentazione, il massimo livello di incontro tra un attore e un testo, tra un attore e gli altri attori; e al tempo stesso che questo livello si elabora per stadi successivi di reinterpretazione e di rimessa in discussione del risultato raggiunto; che il lavoro teatrale è concluso, perché è il punto della morte del teatro.

Il tema della *prova*, dopo il primo *Woyzeck*, ricorre costantemente nella storia del Granteatro scritta a più riprese da Cecchi; quando racconta *le prove all'Unione Culturale* di questo spettacolo e quelle di quattro anni dopo, dello stesso *Woyzeck*, al quartiere Lingotto di Torino, anche aperte al pubblico, composto per lo più di immigrati meridionali; o quando ricorda quelle di altri spettacoli a Campagnano; quando considera che la vera "prima" dei suoi spettacoli è l'ultima replica, allorché il lavoro di costante intervento si è esaurito; o infine quando parla della tirannia dei borderò, che obbliga la compagnia a continui spostamenti a danno della rimessa in discussione, in prova quindi, dei risultati raggiunti. È la drammaturgia della prova dunque che istituisce un rapporto *teatrale* col pubblico e che istituisce la centralità dell'attore in teatro, nella rimessa in discussione dello spettacolo nel suo complesso, nel rifiuto del prodotto confezionato.

Connessa a questa idea di teatro, di saggio e prova per approssimazioni successive sempre meno approssimate verso l'essenzialità del rapporto attore-testo, è l'*iterazione*. Colpisce il fatto che il *Woyzeck* sia stato messo in scena due volte a distanza di anni, che di Petito siano state rappresentate *Le statue movibili* nel 1971 e *La morte dint'o lietto 'e don Felice* nel '74, di Majakovskij *Il bagno* nel '71 e *La cimice* nel '75, di Molière *Il borghese gentiluomo* nel '77 e il *Don Giovanni* quest'anno (la prima ai Rinnuovati di Siena il 14 aprile); prova e iterazione sono in evidente stretto rapporto, rappresentano la stessa idea di teatro e lo stesso particolarissimo atteggiamento sperimentale verso la "presa di possesso" di un mondo drammaturgico complesso, di un "classico" in questo senso.

Il metodo di lavoro è rimasto, dal 1969 ad oggi, lo stesso, e consiste nella centralità dell'attore, in regia e messe in scena funzionali al gioco dell'attore e a cogliere l'essenziale, il nucleo più profondo di una drammaturgia: quindi nel rifiuto dei grandi apparati, che sono monumenti anziché strutture da usare; infine nel rapporto di prove e successivi sondaggi dei classici-contemporanei italiani ed europei, nella direzione dello spazio tragico e degli spazi comici, dalla farsa alla satira al tragicomico al comico "alto" - che in certo senso contiene tutti i gradi precedenti - di Molière.

Che cosa è cambiato? Chiediamo a Cecchi che cosa pensa della critica che gli viene rivolta di avere abbandonato, dopo Petito, il suo Majakovskij e Pirandello, una linea di teatro "popolare", fortemente espressionistico e con molti umori polemici.

Risponde: "Il teatro popolare - almeno nella mia esperienza - in realtà non è mai esistito o è esistito qua e là, in certe situazioni e grazie a certi spettacoli indimenticabili e direi perfino fondamentali nel repertorio della mia memoria professionale. Quali erano questi spettacoli? Erano spettacoli - e vorrei parlare senza implicazioni né sentimentalità né nostalgiche né demagogiche - che avvenivano in certe circostanze; e la circostanza fondamentale, che conta, è un rapporto tra un certo *pubblico* e una certa *scena*. Quando noi facevamo *La morte dint'o lietto* in una specie di scantinato buio e fetente della Mirafiori Sud duecento operai immigrati con qualche moglie e figli a, con qualche studentessa e studente, vedeva un titolo napoletano e veniva allo spettacolo; quindi tra noi attori e quel pubblico il rapporto che si stabiliva era tale che non solo era probabilmente teatro "popolare" ma provocava un'inconscia coscienza o sensazione o intuizione che era un atto irripetibile e che quindi non era già più teatro popolare, quello stesso spettacolo. Perché c'era una sorta di felicissimo stupore sia da parte degli attori che dalla parte del pubblico che quella cosa avvenisse.

Perché quel pubblico di colpo ritrovava la propria infanzia, Pulcinella, Felice Sciosciammocca, le canzonette suonate al pianoforte; e gli attori erano scatenati, di felicità, perché lo spettacolo aveva il suo pubblico, la sua necessità direi quasi assoluta; lo spettacolo sembrava fatto per quell'esito, per quell'accadimento lì. Oppure *Woyzeck* provato al Lingotto; basta. Basta; non esiste il teatro "popolare" perché non esiste il rapporto da cui è nato *Le statue movibili* o *La morte dint'o lietto*. Questo è un teatro fatto per il San Carlino; in rapporto a certi attori che recitavano al San Carlino, alle 11 del mattino, e a certi spettatori che alle 11 del mattino stavano lì a vedere lo spettacolo. E questo non esiste più. È curioso comunque che questa critica mi venga fatta da due fronti antitetici, quello legato al movimento del '68 e quello più *exquis*, legato alla migliore tradizione mitteleuropea... Mi pare che la nozione di teatro "popolare" si presti a molti equivoci. Per quello che riguarda la mia esperienza: mi sono servito di forme di teatro popolare soprattutto napoletano per oppormi alla tradizione cosiddetta italiana, che si in segna all'Accademia di Arte Drammatica; ma se c'è la possibilità di rappresentare un "classico" come Molière - un "classico popolare" anche se purtroppo estraneo alla nostra tradizione - se si riesce a rappresentarlo in maniera "reale", non vedo la mancanza di popolarità di questa scelta. Certo, io mi sono modificato e come attore e come regista: oggi l'espressionismo in un senso lato mi interessa molto meno. Anche io apprezzo la tensione di denuncia che c'è nell'*Uomo, la bestia, la virtù* perché c'è nella violenza del mondo che Pirandello mette in scena; ma io mi preoccupavo di presentare quel mondo nella sua "realtà" esattamente come ora mi preoccupavo di presentare *Don Giovanni* nella sua "realtà", cioè nella

Titolo | Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro

Autore | Franca Angelini

Pubblicato | «Scena», n. 3/4, 1978, pp. 36-38

Diritti | © Tutti i diritti riservati

Numero pagine | pag 3 di 3

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

immediatezza reale del nostro rapporto con un grande testo teatrale. Per me, la nozione di "popolare" resta legata alla scelta di un pubblico anziché di un altro; ora la situazione è cambiata, ed è cambiata anche per me; basta pensare che ora provo ai Rinnovati di Siena anziché a Campagnano o al Lingotto; ma le condizioni di quelle rappresentazioni della *Morte dint'ò letto* o del *Bagno* nelle Case del Popolo toscano non ci sono più; la tensione politica che c'era nel '72 nel mio teatro oggi non ci può più essere, perché è cambiata la situazione nella quale noi agiamo quindi il mio rapporto con la storia. Non è cambiato invece il mio rapporto con il teatro; il mio metodo di lavoro con gli attori, quando provo, è lo stesso, anzi direi che si è raffinato, è aumentato il grado di coesione e di affiatamento con alcuni attori che lavorano con me da tempo".

Chiediamo a Cecchi che cosa pensa oggi del " lavoro di gruppo" e se si può definire "gruppo" l'attuale compagnia formata da due cooperative, il Granteatro e il Teatro Aperto 74.

«Io non credo alle "comunità" tipo Living o tipo Grotowski; ho tanto amato quello che il Living faceva in scena quanto ho 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. Credo invece a quanto, non essendo una comunità, è, o meglio tende a essere, un gruppo che ricerca, lavora insieme. Nel mio teatro bisogna distinguere due tempi, quello del Granteatro e quello dopo; al tempo del Granteatro condividevo molto l'ideologia del gruppo, unito dal legame fortissimo che è fare teatro, lavorare intorno a uno stesso progetto e idea di teatro. Ho sempre considerato i miei primi spettacoli non solo e non tanto in se quanto tappe di un percorso comune la cui finalità fosse la formazione di un gruppo, che lavorava insieme per fare uno spettacolo. Il gruppo non è un ideale astratto ma una necessità reale, perché lo stile di un teatro, quindi la sua realtà in scena, può essere solo il risultato di un lavoro di gruppo; ma inteso come gruppo di lavoro, che lavora insieme, per molto tempo, che si conosce, che studia, che ha, rispetto al teatro, non solo la stessa idea ma, più o meno, la stessa tecnica. Questo stile di lavoro continua tuttora, nel *Don Giovanni*; a dodici giorni dalla prima non ci preoccupiamo di "come sarà lo spettacolo", ma lavoriamo intorno ai problemi che si pongono concretamente e restiamo due giorni su una scena se dobbiamo risolvere quella scena. Nella situazione attuale, cerco di mantenere la situazione di gruppo di lavoro, tendo a lavorare con gli stessi attori. Questo significa sbarazzarci di alcuni *impedimenti che appartengono a un altro teatro*; mentre in genere si fa tutto in funzione della "prima", il nostro tipo di lavoro è l'opposto, la "prima" quasi non esiste, ma è una tappa, un momento di un risultato che si modifica continuamente nel lavoro degli attori, nel rapporto col personaggio e tra di loro. La funzione della regia quasi non esiste, o cambia radicalmente, e l'attore si deve abituare a lavorare in questo modo, il che non è tanto semplice; senza "certezze" di metodo ma lavorando ogni attore in un *suo* rapporto col personaggio e con la scena, cioè con gli altri. Complessivamente, il nostro lavoro oggi si muove dentro una struttura teatrale opposta a questo metodo e che quindi crea continui conflitti; il fatto di dover "andare in scena" entro determinati limiti di tempo e nel modo migliore, anche se non definitivo, crea tensioni e conflitti che si risolverebbero pienamente se noi potessimo a vere i nostri tempi di prova, che sono lunghi perché la nostra ricerca si svolge in palcoscenico ed è una ricerca continua».

Ma altri elementi strutturali sono cambiati: il *Barghe e gentiluomo* e il *Don Giovanni* sono stati prodotti dal Teatro Regionale Toscano (e il *Borghese* anche dal Decentramento Culturale Genovese); la compagnia che li ha messi in scena nasce dall'incontro tra due gruppi cooperativi, il Granteatro e il Teatro Aperto 74, che hanno autorizzato alcuni soci ad usare il loro nome; ma questa esperienza è gestita da una società privata, Il Gobbo, di cui sono impresari Carlo Cecchi e Antonello Pischedda. Questo cambiamento strutturale nasce da una critica fondamentale alle leggi del mercato teatrale e particolarmente alla legge del *borderò*, che obbliga le compagnie a 130 recite per ottenere la sovvenzione del Ministero del Turismo e Spettacolo; il Globo nasce dalla necessità di contraddire questa legge per affermare la legge della qualità degli spettacoli, i tempi lunghi delle prove e le lunghe permanenze nello stesso luogo per preparare il lavoro.

Il Teatro Regionale Toscano e il decentramento genovese hanno sostenuto l'elasticità del *borderò*, un teatro pubblico e una compagnia privata si sono incontrati su questo progetto, che permette l'autonomia del gruppo rispetto al perseguimento della sua linea culturale e il risparmio reale nei costi di produzione degli spettacoli; in concreto, il *Don Giovanni* costa complessivamente 240 milioni, che il Teatro Regionale Toscano anticipa, recuperandone 120 circa dalla compagnia, 80-90 dal Ministero; così uno spettacolo di livello, come il *Don Giovanni*, costa al Teatro Regionale non più di 30-40 milioni, cioè quanto un organismo pubblico dà in generale alla produzione di uno spettacolo senza il particolare rapporto complessivo e progettuale che il TRT ha col Globo, questo è possibile perché lo spettacolo in sé costa poco, le paghe sono basse ecc. Ma, prescindendo da questa particolare gestione che può essere particolarmente illuminata, come funziona un "gruppo di lavoro" in una struttura privata, capocomicale? Si ripropongono nuovi conflitti e contraddizioni - vecchi per la verità - che danno la misura di quanto i progetti strutturali del '68 siano definitivamente sepolti.

Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro

Nel 1968 Cecchi recitava al teatro di via Belsiana di Roma in *Ricatto a teatro* di Dacia Maraini, con la regia di Peter Hartman; *Le statue mobili* di Antonio Petito, seconda regia di Carlo Cecchi col *Granteatro*, debuttarono al Beat 72, un altro teatrino romano di tipo underground; e tuttavia niente di meno romano e di meno cantinesco nel teatro di Carlo Cecchi, di quegli anni e dei successivi. Nel 1968, uscito dall'Accademia d'Arte Drammatica di Roma rifiutando quasi tutto di quella scuola, Cecchi aveva già fatto alcune scelte di cultura teatrale, che vale la pena di ricordare perché sono significative: le regie di Peter Brook, specialmente il *Re Lear*, il lavoro sull'attore del Living, specialmente i *Mysteries*, il teatro di Eduardo, specialmente *Natale in casa Cupiello*.

Che cosa unisce questi tre modelli di cultura teatrale apparentemente diversi? In primo luogo il primato della scena *ma in rapporto al pubblico*, in secondo luogo (che può essere anche il primo) il primato dell'*attore* sulla scena; e ci sembrano questi non solo i dati di partenza del teatro di Cecchi, ma i dati su cui ha continuamente lavorato sino ad oggi. Da questi dati preliminari derivano sia la scelta dei testi e della lingua, sia l'uso degli spazi scenici e teatrali dei testi e della lingua, sia l'uso degli spazi scenici e teatrali sia il tipo di recitazione degli attori, in rapporto di unitaria dipendenza reciproca. E deriva anche la "posizione" di questo teatro rispetto al mercato e ai modi di produzione da esso imposti; una posizione di "centralità marginale", cioè di uso pieno delle strutture marginali del mercato, che saranno via via le case del popolo, i teatri periferici delle grandi città e i teatri principali, ma per spettacoli prodotti da enti pubblici, come il Teatro Regionale Toscano.

Questo termine di "centralità marginale" vale anche a definire complessivamente il teatro di Cecchi, che esclude sia lo sperimentalismo *solo scenico* delle avanguardie sia il monumentalismo registico degli stabili e della tradizione Costa-Visconti-Strehler. "L'avanguardia non considerava — dice Cecchi (1) — che il teatro non è la scena ma è un rapporto tra due spazi, cioè tra la scena e il pubblico, e invece nei casi migliori sperimentava e ricercava esclusivamente in rapporto alla scena, scissa da ogni altro riferimento... Però il dato della ricerca,



Carlo Cecchi (*Don Giovanni*) e Gigio Morra (*Sganarello*) alle prese con l'ultimo banchetto.

della sperimentazione è a mio parere fondamentale, laddove lo si ponga in rapporto a un doppio ordine di problemi, cioè alla tradizione e al termine fondamentale del lavoro del teatro che è il pubblico".

Che cosa Cecchi intende per tradizione è ben noto; è la tradizione del teatro "non ufficiale", che consiste non solo e non tanto nella scelta di determinati testi ma nel modo di metterli in scena e di recitarli; al contrario che nei teatri ufficiali non aggiungendo e sovrapponendo ma sottraendo l'inessenziale, in uno spazio scenico ritagliato dentro lo spazio del palcoscenico, funzionale all'attore e solo "espace du jeu" e con un tipo di recitazione sempre meno "teatrale" e sempre più "vera" cioè rispondente a un rapporto reale tra attore e personaggio (i modi di questa "realtà" saranno riferibili ai "metodi" di recitazione solo in quanto questi metodi possono servire a istituire un rapporto dell'attore col testo, cioè con la situazione, e degli attori tra loro come "gruppo che lavora"; dunque il metodo serve a disfarsi del metodo, a risolverlo in altro, cioè in un risultato scenico).

Ancora a quel che Cecchi intende per tradizione è ascrivibile l'uso dei dialetti o le inflessioni dialettali o le lingue "espressive" riferite alla "realtà" del personaggio sulla scena, dunque alla unicità della sua presenza e dei suoi rapporti scenici (la polemica col "birignao" è costante in Cecchi e si rivolge alle vecchie e alle nuove accademie, nate dalla ripetizione di moduli generalmente espressivi degli anni '60); e l'uso di tecniche attoriali rivolte contemporaneamente a grandi modelli europei (Artaud-Brecht-Stanislavski) e a grandi modelli di tradizione popolare italiana (commedia del-

l'arte, varietà, marionette) non ripescati in senso archeologico o ideologico populistico; queste tecniche devono servire all'attore, alla sua libertà di improvvisare divertendosi e alla sua necessità di controllare l'improvvisazione e il divertimento. Sostanzialmente questa è l'idea di tradizione e l'idea complementare di innovazione che hanno guidato le messe in scena del repertorio napoletano di Petito, di Brecht, dell'avanguardia "storica" majakovskiana, di Büchner, di Pirandello di Molière.

Ma, per ritornare alla preistoria che, in questo caso, ha valore esemplare, nel 1969 il Granteatro faceva la sua prima esperienza di "gruppo" con la *Prova del Woyzeck di Büchner*, regista Cecchi protagonista Paolo Graziosi, che fu un insuccesso ma che invece merita una riflessione perché contiene un'idea di teatro alla quale Cecchi rimane sostanzialmente fedele. A ripensarci, e a rileggere le note di Cecchi su queste *Prove*(2), quello spettacolo conteneva una sintesi delle scelte e della cultura teatrale del gruppo e un'ipotesi di lavoro continuamente riproposta. Dal punto di vista della cultura teatrale le *Prove* erano: un *The Brig* in chiave accentuatamente artaudiana, un "delitto delle sorelle Papin" fatto da Genet non in chiave sartriana come aveva fatto nelle *Bonnes* ma in chiave, come sarebbe giusto, reichiana, un *Moi, Pierre Rivière...* parecchio avanti la lettera.

Come ipotesi di lavoro erano, per l'appunto, delle *Prove* e cioè la scelta di un testo aperto, a episodi o frammenti tenuti insieme dalla situazione unica

sempre ripetuta e approfondita fino all'esito tragico, al quale lo spettacolo si avvicina con lo stesso metodo, cioè con la *prova*, che è l'omologo *teatrale* del frammento e della ripetizione; una prova come metodo di lavoro teatrale, saggio e assaggio del testo, successivo approfondimento di esso, penetrazione sempre più interna ma destinata a non concludersi, a rimanere appunto prova.

Dunque, questa prima regia di Cecchi contiene molti elementi di riflessione: la scelta del *Woyzeck* come primo testo del teatro contemporaneo, testo di fondazione di un modo di fare teatro, come un classico-contemporaneo per la sua concezione tragica, per la determinazione sociale di un destino tragico, per il rapporto tra una vittima e un potere, un ingranaggio, un meccanismo, per l'immanenza della collisione tragica, che non rimanda ad altro al di fuori di un rapporto tra destini individuali e tra individui e società. Ma insieme la scelta di un testo — sempre e comunque — come occasione e prova per l'attore e gli attori, canovaccio di situazioni da raggiungere per successivi sondaggi, per approssimazioni sempre meno approssimate ma inesauribili. Dunque, una *drammaturgia della prova*, che significa: rifiuto del prodotto finito, coinvolgimento totale del pubblico e dell'attore nel momento della formazione dei segni teatrali, sempre modificabili — e di fatto modificati — alla prova del palcoscenico.

Questo significano i richiami di Cecchi a Stanislavski, oltre le interpretazioni sistematiche, mistiche e ideologiche che sono del tutto assenti dal suo teatro e dal suo lavoro di attore; la consapevolezza che sulla scena va perseguito, nel luogo e nell'istante della rappresentazione, il massimo livello di incontro tra un attore e un testo, tra un attore e gli altri attori; e al tempo stesso che questo livello si elabora per stadi successivi di reinterpretazione e di rimessa in discussione del risultato raggiunto; che il lavoro teatrale è concluso, perché è il punto della morte del teatro.

Il tema della *prova*, dopo il primo *Woyzeck*, ricorre costantemente nella storia del Granteatro scritta a più riprese da Cecchi; quando racconta *le prove all'Unione Culturale* di questo spettacolo e quelle di quattro anni dopo, dello stesso *Woyzeck*, al quartiere Lingotto di Torino, anche aperte al pubblico, composto per lo più di immigrati meridionali; o quando ricorda quelle di altri spettacoli a Campagnano; quando considera che la vera "prima" dei suoi spettacoli è l'ultima replica, allorché il lavoro di costante intervento si è esaurito; o infine quando parla della tirannia dei borderò, che obbliga la compagnia a continui spostamenti a danno della rimessa in discussione, in prova quindi, dei risultati

raggiunti. È la drammaturgia della prova dunque che istituisce un rapporto *teatrale* col pubblico e che istituisce la centralità dell'attore in teatro, nella rimessa in discussione dello spettacolo nel suo complesso, nel rifiuto del prodotto confezionato.

Connessa a questa idea di teatro, di saggio e prova per approssimazioni successive sempre meno approssimate verso l'essenzialità del rapporto attore-testo, è l'*iterazione*. Colpisce il fatto che il *Woyzeck* sia stato messo in scena due volte a distanza di anni, che di Petito siano state rappresentate *Le statue mobili* nel '71 e *La morte dint'ò lietto 'e don Felice* nel '74, di Mayakovskij *Il bagno* nel '71 e *La cimice* nel '75, di Molière *Il borghese gentiluomo* nel '77 e il *Don Giovanni* quest'anno (la prima ai Rinnuovati di Siena il 14 aprile); prova e iterazione sono in evidente stretto rapporto, rappresentano la stessa idea di teatro e lo stesso particolarissimo atteggiamento sperimentale verso la "presa di possesso" di un mondo drammaturgico complesso, di un "classico" in questo senso.

Il metodo di lavoro è rimasto, dal 1969 ad oggi, lo stesso, e consiste nella centralità dell'attore, in regie e messe in scena funzionali al gioco dell'attore e a cogliere l'essenziale, il nucleo più profondo di una drammaturgia; quindi nel rifiuto dei grandi apparati, che sono monumenti anziché strutture da usare; infine nel rapporto di prove e successivi sondaggi dei classici-contemporanei italiani ed europei, nella direzione dello spazio tragico e degli spazi comici, dalla farsa alla satira al tragicomico al comico "alto" — che in certo senso contiene tutti i gradi precedenti — di Molière.

Che cosa è cambiato? Chiediamo a Cecchi che cosa pensa della critica che gli viene rivolta di avere abbandonato, dopo Petito, il suo Mayakovskij e Pirandello, una linea di teatro "popolare", fortemente espressionistico e con molti umori polemici.

Risponde: "Il teatro popolare — almeno nella mia esperienza — in realtà non è mai esistito o è esistito qua e là, in certe situazioni e grazie a certi spettacoli indimenticabili e direi perfino fondamentali nel repertorio della mia memoria professionale. Quali erano questi spettacoli? Erano spettacoli — e vorrei parlare senza implicazioni né sentimentali né nostalgiche né demagogiche — che avvenivano in certe circostanze; e la circostanza fondamentale, che conta, è un rapporto tra un certo pubblico e una certa scena. Quando noi facevamo *La morte dint'ò lietto* in una specie di scantinato buio e fetente della Mirafiori Sud duecento operai immigrati con qualche moglie e figlia, con qualche studentessa e studente, vedeva un titolo napoletano e

veniva allo spettacolo; quindi tra noi attori e quel pubblico il rapporto che si stabiliva era tale che non solo era probabilmente teatro "popolare" ma provocava un'inconscia coscienza o sensazione o intuizione che era un atto irripetibile e che quindi non era già più teatro popolare, quello stesso spettacolo. Perché c'era una sorta di felicissimo stupore sia da parte degli attori che dalla parte del pubblico che quella cosa avvenisse.

Perché quel pubblico di colpo ritrovava la propria infanzia, Pulcinella, Felice Sciosciammoeca, le canzonette suonate al pianoforte; e gli attori erano scatenati, di felicità, perché lo spettacolo aveva il suo pubblico, la sua necessità direi quasi assoluta; lo spettacolo sembrava fatto per quell'esito, per quell'accadimento lì. Oppure *Woyzeck* provato al Lingotto; basta. Basta; non esiste il teatro "popolare" perché non esiste il rapporto da cui è nato *Le statue mobili* o *La morte dint'ò lietto*. Questo è un teatro fatto per il San Carlino; in rapporto a certi attori che recitavano al San Carlino, alle 11 del mattino, e a certi spettatori che alle 11 del mattino stavano lì a vedere lo spettacolo. E questo non esiste più. È curioso comunque che questa critica mi venga fatta da due fronti antitetici, quello legato al movimento del '68 e quello più *exquis*, legato alla migliore tradizione mitteleuropea... Mi pare che la nozione di teatro "popolare" si presti a molti equivoci. Per quello che riguarda la mia esperienza: mi sono servito di forme di teatro popolare soprattutto napoletano per oppormi alla tradizione cosiddetta italiana, che si insegna all'Accademia di Arte Drammatica; ma se c'è la possibilità di rappresentare un "classico" come Molière — un "classico popolare" anche se purtroppo estraneo alla nostra tradizione — se si riesce a rappresentarlo in maniera "reale", non vedo la mancanza di popolarità di questa scelta. Certo, io mi sono modificato e come attore e come regista: oggi l'espressionismo in un senso lato mi interessa molto meno. Anche io apprezzo la tensione di denuncia che c'è nell'*Uomo, la bestia, la virtù* perché c'è nella violenza del mondo che Pirandello mette in scena; ma io mi preoccupavo di presentare quel mondo nella sua "realtà" esattamente come ora mi preoccupavo di presentare *Don Giovanni* nella sua "realtà", cioè nella immediatezza reale del nostro rapporto con un grande testo teatrale. Per me, la nozione di "popolare" resta legata alla scelta di un pubblico anziché di un altro; ora la situazione è cambiata, ed è cambiata anche per me; basta pensare che ora provo ai Rinnuovati di Siena anziché a Campagnano o al Lingotto; ma le condizioni di quelle rappresentazioni della *Morte dint'ò lietto* o del *Bagno* nelle Case del Popolo toscano non

ci sono più; la tensione politica che c'era nel '72 nel mio teatro oggi non ci può più essere, perché è cambiata la situazione nella quale noi agiamo quindi il mio rapporto con la storia. Non è cambiato invece il mio rapporto con il teatro; il mio metodo di lavoro con gli attori, quando provo, è lo stesso, anzi direi che si è raffinato, è aumentato il grado di coesione e di affiatamento con alcuni attori che lavorano con me da tempo".

Chiediamo a Cecchi che cosa pensa oggi del "lavoro di gruppo" e se si può definire "gruppo" l'attuale compagnia formata da due cooperative, il Granteatro e il Teatro Aperto 74.

«Io non credo alle "comunità" tipo Living o tipo Grotowski; ho tanto amato quello che il Living faceva in scena quanto ho 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. Credo invece a quanto, non essendo una comunità, è, o meglio tende a essere, un gruppo che ricerca, lavora insieme. Nel mio teatro bisogna distinguere due tempi, quello del Granteatro e quello dopo; al tempo del Granteatro dividevo molto l'ideologia del gruppo, unito dal legame fortissimo che è fare teatro, lavorare intorno a uno stesso progetto e idea di teatro. Ho sempre considerato i miei primi spettacoli non solo e non tanto in se quanto tappe di un percorso comune la cui finalità fosse la formazione di un gruppo, che lavorava insieme per fare uno spettacolo. Il gruppo non è un ideale astratto ma una necessità reale, perché lo stile di un teatro, quindi la sua realtà in scena, può essere solo il risultato di un lavoro di gruppo; ma inteso come gruppo di lavoro, che lavora insieme, per molto tempo, che si conosce, che studia, che ha, rispetto al teatro, non solo la stessa idea ma, più o meno, la stessa tecnica. Questo stile di lavoro continua tuttora, nel *Don Giovanni*; a dodici giorni dalla prima non ci preoccupiamo di "come sarà lo spettacolo", ma lavoriamo intorno ai problemi che si pongono concretamente e restiamo due giorni su una scena se dobbiamo risolvere quella scena. Nella situazione attuale, cerco di mantenere la situazione di gruppo di lavoro, tendo a lavorare con gli stessi attori. Questo significa sbarazzarci di alcuni impedimenti che appartengono a un altro teatro; mentre in genere si fa tutto in funzione della "prima", il nostro tipo di lavoro è l'opposto, la "prima" quasi non esiste, ma è una tappa, un momento di un risultato che si modifica continuamente nel lavoro degli attori, nel rapporto col personaggio e tra di loro. La funzione della regia quasi non esiste, o cambia radicalmente, e l'attore si deve abituare a lavorare in questo modo, il che

non è tanto semplice; senza "certezze" di metodo ma lavorando ogni attore in un suo rapporto col personaggio e con la scena, cioè con gli altri. Complessivamente, il nostro lavoro oggi si muove dentro una struttura teatrale opposta a questo metodo e che quindi crea continui conflitti; il fatto di dover "andare in scena" entro determinati limiti di tempo e nel modo migliore, anche se non definitivo, crea tensioni e conflitti che si risolverebbero pienamente se noi potessimo avere i nostri tempi di prova, che sono lunghi perché la nostra ricerca si svolge in palcoscenico ed è una ricerca continua».

Ma altri elementi strutturali sono cambiati: il *Borghese gentiluomo* e il *Don Giovanni* sono stati prodotti dal Teatro Regionale Toscano (e il *Borghese* anche dal Decentramento Culturale Genovese); la compagnia che li ha messi in scena nasce dall'incontro tra due gruppi cooperativi, il Granteatro e il Teatro Aperto 74, che hanno autorizzato alcuni soci ad usare il loro nome; ma questa esperienza è gestita da una società privata, Il Gobbo, di cui sono impresari Carlo Cecchi e Antonello Pischedda. Questo cambiamento strutturale nasce da una critica fondamentale alle leggi del mercato teatrale e particolarmente alla legge del *borderò*, che obbliga le compagnie a 130 recite per ottenere la sovvenzione del Ministero del Turismo e Spettacolo; il Globo nasce dalla necessità di contraddire questa leg-

ge per affermare la legge della qualità degli spettacoli, i tempi lunghi delle prove e le lunghe permanenze nello stesso luogo per preparare il lavoro.

Il Teatro Regionale Toscano e il decentramento genovese hanno sostenuto l'elasticità del *borderò*, un teatro pubblico e una compagnia privata si sono incontrati su questo progetto, che permette l'autonomia del gruppo rispetto al perseguimento della sua linea culturale e il risparmio reale nei costi di produzione degli spettacoli; in concreto, il *Don Giovanni* costa complessivamente 240 milioni, che il Teatro Regionale Toscano anticipa, recuperandone 120 circa dalla compagnia, 80-90 dal Ministero; così uno spettacolo di livello, come il *Don Giovanni*, costa al Teatro Regionale non più di 30-40 milioni, cioè quanto un organismo pubblico dà in generale alla produzione di uno spettacolo senza il particolare rapporto complessivo e progettuale che il TRT ha col Globo, questo è possibile perché lo spettacolo in sé costa poco, le paghe sono basse ecc. Ma, prescindendo da questa particolare gestione che può essere particolarmente illuminata, come funziona un "gruppo di lavoro" in una struttura privata, capocomiciale? Si ripropongono nuovi conflitti e contraddizioni — vecchi per la verità — che danno la misura di quanto i progetti strutturali del '68 siano definitivamente sepolti.

Franca Angelini

