

Franco Perrelli

Il teatro fu per Mastroianni un'esperienza essenziale, che rilega la sua esistenza artistica dagli esordi sulle scene universitarie e poi, soprattutto, con Luchino Visconti, alla fine degli anni Quaranta del Novecento, sino alle soglie della morte, allorché nel '94, sofferente, lo si ritrova ancora in scena con le crepuscolari *Ultime lune* di Furio Bordon, diretto da Giulio Bosetti. All'amico regista Nikita Michalkov, che lo stimava, con Vittorio Gassman, il vertice dell'arte attoriale italiana, aveva confessato che, «per un attore, il teatro è la verità, il pericolo. Quando si entra in scena e si vede il pubblico, si ha l'impressione di arrivare in una casa dove c'è una festa, senza essere sicuri d'essere stati invitati» («Il Giornale», 10 dicembre 2006). In questo approccio cauto, pudico ed esitante, dove paradossalmente non è lo spettatore l'invitato alla *festa* del teatro, ma l'attore, ovvero colui che dovrebbe muovere e dare sostanza alla rappresentazione, si condensa forse la cifra scenica di Mastroianni, che Michalkov considerava, non a caso, nell'essenza, interprete pregno d'ironie e malinconie segnatamente cechoviane.

Dopo *Ciao, Rudy* del 1966, Mastroianni, pur impegnatissimo nel cinema, non aveva mai abbandonato l'idea di ritornare sul palcoscenico e l'occasione – preceduta senz'altro dalla sua ammirata partecipazione a Parigi, come spettatore, a una rappresentazione del *Giardino dei ciliegi* di Čechov diretto da Peter Brook – si diede allorché, nell'estate 1983, incontrò per caso proprio il regista inglese e la moglie, l'attrice Natasha Parry, che neppure conosceva di persona, alle terme di Quiberon in Bretagna.

In quel periodo, Peter Brook attraversava una sfolgorante fase creativa: oltre al menzionato *Giardino dei ciliegi* del 1981, con, fra gli interpreti, un grandissimo Michel Piccoli e la stessa Natasha Parry, aveva realizzato, nello stesso anno, quella *resa dei conti* con il melodramma che è la sua cameristica *Tragédie de Carmen* e, nel 1985, avrebbe presentato il celebratissimo monumentale *Mahabharata*. Nella cornice di questi mitici spettacoli, intenzionalmente o cripticamente essenziali, ma ampi

di concezione ed espressione, la collaborazione con Marcello Mastroianni s'incastrona, nel 1984, abbastanza singolarmente con *Tchin-Tchin*, oggi forse l'unico testo (del 1959) ricordato di François Billeldoux (1927-1991), autore perennemente sospeso fra gli umori di un certo dopoguerra a Montmartre e una declinazione debole del teatro dell'Assurdo.

In un'intervista al non dimenticato John Francis Lane¹, Marcello Mastroianni ammette che il testo è «una commedia certamente simpatica, ma non il genere di spettacolo che [Brook] predilige» e che forse il regista era addirittura «troppo importante per un testo di questo tipo», ma – da quanto si coglie – il copione non era neppure del genere che avrebbe sognato lo stesso attore, che si sarebbe volentieri cimentato con qualcosa di classico e più impegnativo. Certo, nel contesto spettacolare cui si accennava poc'anzi, *Tchin-Tchin*, affidato a Mastroianni e a Natasha Parry, costituiva un capitolo a sé, presentandosi deliberatamente come una prova brillante per una coppia di divi di razza, venendo a confermare una mai sopita passione di Peter Brook per un teatro fatto con interpreti di peculiare fama e *glamour*, certo *adattati* alla sua estetica d'avanguardia, ma, a loro volta, garanti di un non disprezzato successo commerciale. Del resto, in questo sta la differenza (e, se si vuole, l'originalità) di Peter Brook rispetto al radicalismo pur tanto ammirato e tentatore di Grotowski o del Living Theatre, i quali non avrebbero mai concepito se non spettacoli con attori severamente formati all'interno dei loro laboratori; in questo, pure la conferma di una matrice irrimediabilmente diversa: la ben nota provenienza brookiana da un solido, anche se inquieto, professionismo, nutrito dall'incrollabile e positiva fede britannica in un attore che nel contempo sia comunicativo e carismatico nei confronti del suo pubblico.

Tchin-Tchin muove dall'adulterio di un illustre chirurgo, attratto da una sua bella paziente, che scatena la singolare complicità fra la compassata e moralista inglese Pamela Puffy-Pick e l'estroso italiano Cesareo Grimaldi, agiato impresario edile, *selfmade man* e goffo *latin lover*. I due, a loro volta, sono i coniugi dei fedifraghi e, in questo chiasmo sentimentale, Pamela e Cesareo, fra grandi bevute e cervellotiche analisi e discussioni, s'ingegnano a escogitare un modo di recuperare i rispettivi coniugi, finendo prevedibilmente – nonostante le fortissime divergenze di educazione, caratteriali e nazionali – per sfiorare una relazione, ma restando imbozzolati in un progressivo isolamento, che sfocia infine e soprattutto nel rifiuto di ogni convenzione, nella fuoriuscita dal benessere e dalla considerazione sociale. Il finale bilancia così malinconia e paradosso: «Bisogna spingersi più in là nel distacco e nella povertà. Cesareo aspetta Pamela perché per lui, uomo semplice, è difficile andarsene solo verso la libertà. Dopo qualche prova, lei lo raggiunge sulla via della serenità, in capo alla quale il mondo rinasce tutti i giorni. È autunno».

Una commedia *boulevardier*? Sì, con qualche tristezza e ambizione in più. Un

1. L'intervista è compresa nel volume *Gli anni di Peter Brook*, a cura di G. Banu e A. Martinez, Ubulibri, Milano 1990, pp. 189 sgg.

po' psicanaliticamente Pamela è, infatti, la madre rigorosa e Cesareo il figlio passionale. I due, tuttavia, «sono compagni alla ricerca di un certo tipo di assoluto ed hanno bisogno l'uno dell'altra, d'un lato perché non conoscono né alcuna via né alcuno scopo formulabile, dall'altro perché provano il bisogno individualista d'inventare i propri mezzi, empiricamente, mettendosi alla prova l'un l'altra». Riportiamo, qui e poco prima, queste note di Billetdoux (che era stato, a suo tempo, anche il primo interprete del ruolo che sarà di Mastroianni) da «*un compte rendu d'une interview parlée à l'usage des metteurs en scène*» a proposito di *Tchin-Tchin*, allegato a una lettera del '65 a Gian Renzo Morteo, rintracciata al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino che, in quel periodo, ipotizzava di allestire il testo (programma che poi non si concretò). Per Billetdoux, ancora, la *pièce* poteva essere letta, a seconda della sensibilità dello spettatore, sia come «la storia di una disperazione amorosa coniugale», sia come quella «di una disperazione metafisica spinta all'assurdo secondo le ideologie idiote dei filosofi alla moda», sia come un testo sull'alcolismo (che però assolutamente non era). Per l'autore, si trattava in realtà di una commedia «nel senso più classico del termine, in quanto fa ridere su argomenti gravi. Inoltre, perché i personaggi sono eroi alle prese con avvenimenti modesti». Infine, uno degli elementi essenziali di un copione, che si proponeva una struttura e scrittura pressoché musicali, stava «nella circostanza che nulla è visibile e saldo, né accettato senza dubbi, donde una certa ambiguità ed anche in parte l'umorismo».

Sul «Corriere della Sera» del 5 novembre 1983, dal canto suo, Mastroianni descriveva *Tchin-Tchin* come:

una commedia agrodolce con due personaggi che si incontrano e parlano sempre e solo dei rispettivi coniugi, sognando di liberarsene, ma già sapendo che il sogno non si avvererà mai. Fra loro non c'è una vera relazione, c'è soprattutto un rapporto dialettico d'amicizia, di connivenza, di complicità: iniziano a chiacchierare che sono borghesi tipici e finiscono anni dopo, consunti dall'uso, che sembrano due clochard.

Su «La Stampa» del 10 gennaio 1984, troviamo invece una dichiarazione di Brook in relazione al testo: «Per me teatro è soprattutto relazioni umane. Tutto quanto va in questo senso, per me ha valore. La grande qualità della commedia [di Billetdoux] è la messa in risalto di due personaggi: due persone, le loro relazioni sottili, che esistono grazie a questo incontro». La sua regia, senza nulla togliere alla brillantezza del contrasto fra i caratteri dei protagonisti, avrebbe decisamente puntato a evidenziare l'incontro esistenziale della coppia e – come scriverà Augusto Panchaldi su «L'Unità» del 18 gennaio 1984 – Peter Brook, di conseguenza, avrebbe pure «fatto del testo una analisi asciutta della solitudine dandogli una profondità nuova, cogliendo in un dialogo che a volte sembra sfiorare il banale, la desolazione del quotidiano-tragico».

Per realizzare questo, Brook era intervenuto pesantemente sui quattro atti del copione tagliati a un'ora e mezza senza intervalli e inquadrati, in collaborazione con il fedele Maurice Benichou, in una caratteristica scena minimalista – come ri-

ferisce Benoît Isorni su “la Repubblica” del 18 gennaio 1984 – realizzata con «alcuni accessori essenziali, niente di più, sistemati da servi di scena vestiti di bianco». C’era, «tutto intorno, una selva di paraventi, color miele a tinta unita, che [scivolavano] silenziosamente, si [avvolgevano] e si [svolgevano] come bruchi ad ogni cambiamento di luogo, delimitando spazi molto complicati». Ciò illustrato e reso omaggio alla maestria di Brook, *Tchin-Tchin* non perdeva del tutto il suo carattere virtuosistico e vivace di spettacolo commerciale (prodotto peraltro dallo svedese Mars Schmidt, già marito di Ingrid Bergman), pur di livello estremamente raffinato. Questa peculiarità di fondo non sfuggirà all’acuto Guido Davico Bonino che, su “La Stampa” del 18 gennaio 1984, parlerà di «regia di alto realismo (ma non verismo) inglese, alla “primo Brook”, se vogliamo».

La preparazione di *Tchin-Tchin* si prolungò per quaranta giorni, nel corso dei quali Mastroianni acconsentì docilmente a piegarsi alla disciplina del *training* di Brook ovvero ai suoi «esercizi indiani» e vocali, pur non considerandoli – con caratteriale scetticismo – utilissimi. L’attore ricorda, infatti, che «il vero interesse è scattato quando abbiamo cominciato a lavorare, a provare»; una situazione nella quale il regista «dava molta libertà agli attori. Voleva proprio che ci sentissimo liberi, padroni della scena». Le prove, piuttosto serrate e *intime* perché limitate nella sostanza ai due protagonisti (in scena è occasionalmente presente solo un terzo personaggio, il giovane Nicolas Hossein, figlio di Robert e, nella finzione, di Pamela, su cui la critica si terrà riservata), presentavano una certa imprevedibilità, che a Mastroianni non dispiaceva:

a un certo punto [Brook] ci ha detto: «Ora fatelo in inglese». Per Natasha andava bene, ma io l’inglese non lo sapevo. Ero costretto a inventare le parole, a esprimermi con i gesti per farmi capire. Il teatro è diverso dal cinema: è la parola che conta. Al cinema, sono le immagini. Invece, quando devi sforzarti di cercare le parole per esprimerti in una lingua che non conosci, riesci a dare alle poche parole che conosci una grande forza. Questa è stata forse la parte più interessante del mio lavoro con Brook.

Inevitabile, per Mastroianni, il raffronto fra Peter Brook, che si limitava a dare «indicazioni precise», che andavano elaborate e reinventate dagli attori, dopo aver colto lo stato d’animo, le origini e la condizione dei personaggi, con il dirigismo registico all’italiana di Luchino Visconti, che recitava tutti i ruoli ed esigeva la loro puntuale riproduzione dagli interpreti: «Forse per un attore è un po’ più comodo con il regista che recita per te: tu cerchi solo di imitarlo, anche se naturalmente restituisci il personaggio attraverso la tua personalità, non fai semplicemente il pappagallo. Brook è molto diverso, è una specie di sacerdote, ti penetra nell’anima»². Sul “Corriere della Sera” del 17 gennaio 1984, Mastroianni dichiarerà comunque di avere «sempre conservato la disciplina Visconti» ovvero «rispettato il principio di essere autentico», dichiarazione che spiega abbastanza anche della sua intesa con Brook, notoriamente sensibile a un’estetica della pura autenticità attoriale. Del

2. *Gli anni di Peter Brook*, cit., pp. 189 sgg.

resto, confrontandoli meno superficialmente, Visconti e Brook apparivano agli occhi di Mastroianni «tutti e due esigentissimi, nemici dell'approssimativo», sebbene il secondo lasciasse decisamente «all'attore la possibilità di inventare, di seguire la sua fantasia e persino, se lo volete e lo potete, di cambiare ogni sera».

Ai suoi esordi, Mastroianni aveva recitato a Parigi proprio nella *Locandiera* di Visconti, ma in italiano, e – come confidava a Roderick Mann (su “Los Angeles Times” del 3 novembre 1985) – aveva motivo di credere che, a distanza di tanti anni, «i francesi fossero stupiti di veder[lo] in teatro». L'attore italiano non conosceva perfettamente la loro lingua, ma il personaggio di un emigrato in Francia poteva non soffrire del problema di una dizione poco pulita e, al di là della fama, una delle preponderanti ragioni dell'abbinamento di Mastroianni alla Parry, voluto da Brook, era stata proprio la loro effettiva coincidenza con la nazionalità dei due personaggi che – come s'è rilevato – era elemento non secondario della definizione degli stessi ruoli protagonisti.

Il successo al Théâtre Montparnasse fu per quattro mesi straordinario e l'interpretazione di Mastroianni mise addirittura in ombra la recitazione di Natasha Parry. Si arrivò a titoli iperbolici come *Il più grande attore del mondo* (cfr. quanto riferito da “Stampa Sera” del 23 gennaio 1984) e la rassegna dei giornali francesi (cfr. il “Corriere della Sera” del 28 gennaio 1984) si snoda effettivamente trionfale: «Mastroianni è formidabile per spontaneità, semplicità, gentilezza, ci sono in lui vitalità, bonomia, leggerezza...» (“Le Figaro”); «Italianissimo nella comicità, nella derisione, Mastroianni sorregge il personaggio con una specie di vena ironica, allegra, che lo umanizza» (“L'Express”). Su “Elle” del 6 febbraio 1984, Colombe Pringle non ha esitazione a definire Mastroianni «geniale».

Pure Benoît Isorni, nella sua recensione per “la Repubblica” del 18 gennaio 1984, definisce storico il debutto dello spettacolo e ringrazia la crisi del cinema italiano che ha restituito al palcoscenico un interprete del calibro di Mastroianni,

il trionfatore indiscusso della serata. Un prodigio di verità, di naturalezza, con tutto quel che comporta in termini di varietà nella recitazione. [...] La metamorfosi di un grande attore in libertà: ci fa dimenticare la star del cinema che conosciamo per farci vedere in lui unicamente [...] Cesareo, che ci porta con sé lungo un percorso suicida, per poi finire in mezzo alla strada, nel ruscello, Cesareo divenuto barbone ma liberato e che, forse, ritrova un po' di felicità.

Così, i limiti evidenti della commedia sembrano letteralmente trasfigurati dalla presenza di Mastroianni, mentre la prestazione di Natasha Parry dappprincipio appare assai efficace, «nel suo ruolo di borghese britannica bardata di pregiudizi», ma «risulta meno convincente quando sprofonda nell'alcool, poiché non riesce a seguire Mastroianni fino in fondo alla sua follia. I suoi eccessi restano pur sempre controllati. L'istinto e l'impulso non prevalgono mai sulla ragione. Un buon lavoro, ma studiato a tavolino». Anche per Guido Davico Bonino, su “La Stampa” del 18 gennaio 1984, Mastroianni rendeva un'«interpretazione appassionata, intelligente, rigorosa». L'attore appariva, infatti,

irruente sin dall'avvio con quel fisico massiccio. I capelli crespi ormai grigi, il gran mulinare delle braccia da mediterraneo smarrito. Mastroianni ha via via nutrito il suo Cesareo di una sempre più fitta ironia: ne ha fatto un picaro psicologicamente affranto, lo ha innervato di un malinconico dispetto, lo ha scosso qua e là con sovrassalti di panica immaginazione per confinarlo poi in una zona d'ombra, tra rassegnazione e abulia.

Nella parte finale, la più improbabile del copione con la trasformazione in clochard dei due protagonisti, Mastroianni riusciva ad apparire «splendido per assopita tenerezza, per stranita mansuetudine».

Al di là delle critiche e del successo, lo sfolgorante ritorno sulle scene di un attore per lustri decisamente votato al cinema poneva allo stesso Mastroianni il dilemma artistico ed esistenziale se la sua vocazione in fondo non si fosse dissipata nel meccanismo seriale di tante produzioni filmiche, inevitabilmente di varia qualità. Alcune sue dichiarazioni, che parrebbero sorgere da qualche sentito rimpianto personale, dall'impressione del fascino di Brook e probabilmente anche a sostegno dello spettacolo sulle tavole del Théâtre Montparnasse, sembrerebbero esaltare senza riserve la peculiarità del lavoro teatrale: il teatro, a differenza del cinema, «richiede maggiore impegno e concentrazione»; in esso, «vi è più religiosità» – leggiamo su “La Stampa Sera” del 10 gennaio 1984 –. «Al cinema, spesso, non si è molto seri, è un po' come un picnic, e in fondo a volte è meglio così».

Tuttavia, è colloquiando con Guido Davico Bonino (cfr. “La Stampa” del 14 marzo 1984) che Mastroianni fa un bilancio davvero obiettivo e, diremmo, storico di quello che, come attore, doveva al teatro e al cinema. Esprimendo il desiderio di portare lo spettacolo di Brook in Italia («Sarebbe un peccato, mi sembra, che *Cin cin* rimanesse un episodio isolato e in terra straniera»), Mastroianni considerava, infatti, che ormai ben due generazioni di italiani non lo avevano visto in scena, almeno dai tempi di Visconti. La sua dedizione al cinema però non si era manifestata sul mero piano di un pur comprensibile opportunismo d'attore, tentato da una più larga popolarità o da guadagni più cospicui: «tra *Le notti bianche* con Visconti, che è del '57, e *Otto e mezzo* con Fellini, che è del '60, mi accorsi di avere il merito o il privilegio di lavorare con persone (i Fellini appunto, e poi gli Antonioni, i Monicelli, i Petri), e quindi con personaggi, copioni, tecniche espressive, che erano molto più avanti di quelle teatrali». Il cinema, effettivamente, per una felice contingenza storica, che Mastroianni coglie con lucida immediatezza e da protagonista, era più avanti della scena italiana ufficiale, nella quale si erano diluiti gli innovativi umori registici viscontiani, mentre non si era ancora affacciata l'inquietudine dell'avanguardia degli anni Sessanta. Il cinema era così più in sintonia con l'evoluzione e la sensibilità della nazione e del tempo: «Eravamo proiettati insieme», osserva Mastroianni, «verso il futuro: anche il personaggio di antieroe, di intellettuale fragile e fallito, che alcuni di quei registi venivano costruendo sulla mia pelle, era più moderno di qualunque personaggio teatrale visto da me, ormai soltanto più spettatore».

In ogni caso, *Tchin-Tchin* non arrivò mai in Italia e, per Mastroianni, anche questa esperienza finì in cinema e, stavolta, purtroppo, non certo in un prodotto migliore di quello teatrale. Andrebbe ricordato che, già prima dello spettacolo con Brook, Mastroianni era stato in procinto di girare una pellicola americana tratta dal testo di Billetdoux, ma non se n'era fatto nulla per una complessa situazione di diritti. Fu invece proprio la messinscena del 1984 a dare forza, sette anni dopo, a un film relativamente fedele al testo di Billetdoux e tutt'altro che memorabile, concepito sulla linea della commedia sofisticata, allietata da colorate cartoline parigine, arredamenti lussuosi e musicchette di Pino Donaggio. La regia era firmata dall'assai lieve Gene Saks, che si avvaleva di una July Andrews inespressiva quanto elegante e di un Mastroianni, alcolista melodrammatico, troppo impegnato a rendere il *cliché* dell'italiano tipico, cui Irene Bignardi riconoscerà la consueta simpatia, ma anche un'«aria un po' annoiata». Il film non era più «l'analisi di due solitudini», qual era riuscito a essere lo spettacolo di Peter Brook, bensì «un guscio prevedibile attorno a un fortunato duetto d'attori» (*la Repubblica* del 12 giugno 1991) e, in fin dei conti, persino una sorta di spensierata apologia dell'infedeltà coniugale.