

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 52, 2026

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

L'eco del silenzio beckettiano: dialogo con Laura Angiulli e Paolo Oricco

The echo of Beckettian silence: A dialogue with Laura Angiulli and Paolo Oricco

FEDERICA ROCCO

ABSTRACT

Samuel Beckett è stato uno degli autori di maggiore spicco del Teatro dell'Assurdo. L'articolo esplora i cardini del suo capolavoro, 'Aspettando Godot', e di due monologhi, 'Non io' e 'Quella volta', andati in scena nel 2025 presso la Galleria Toledo per il "Progetto Beckett". Il testo è impreziosito dalle interviste alla regista Laura Angiulli e all'attore Paolo Oricco, due contributi fondamentali che hanno messo in risalto la forza evocativa e lo spazio vibrante del silenzio beckettiano.

PAROLE CHIAVE: Teatro dell'Assurdo, Progetto Beckett, Laura Angiulli, Paolo Oricco

Samuel Beckett was one of the most prominent authors of the Theatre of the Absurd. This article explores the cornerstones of his masterpiece, 'Waiting for Godot', and two monologues, 'Not I' and 'That Time', staged in 2025 at the Galleria Toledo for the "Beckett Project". The text is enriched by the interviews with director Laura Angiulli and actor Paolo Oricco, two pivotal contributions that highlight the evocative power and vibrant space of Beckettian silence.

KEYWORDS: Theatre of the Absurd, Beckett Project, Laura Angiulli, Paolo Oricco

AUTORE

Federica Rocco ha conseguito la Laurea Magistrale in Lingue e Letterature per il Plurilinguismo europeo presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", discutendo una tesi incentrata sull'analisi della celebre opera 'Aspettando Godot' di Samuel Beckett (relatrice prof.ssa Maria Pia Pagani). Interessata ad approfondire la fortuna del grande autore nel XXI secolo, ha seguito il Progetto Beckett organizzato nel mese di novembre 2025 alla Galleria Toledo di Napoli.

federicarocco110701@gmail.com

Durante il Novecento si verifica il cosiddetto “strappo nel cielo di carta”, per cui vengono messi in crisi i tradizionali punti di riferimento su cui l’uomo moderno aveva costruito il suo castello di sicurezze, causando conseguentemente un senso di smarrimento. In questo panorama si staglia il teatro innovativo di Beckett, il quale decostruisce i *topoi* del genere teatrale tradizionale. Uno degli esempi di maggiore spicco di questo modo di fare teatro dell’autore è dato da *Aspettando Godot*, capolavoro assoluto della penna beckettiana. Il fulcro della storia verte sull’attesa - come suggerisce il titolo stesso - di Godot: un personaggio riguardo il quale non si hanno informazioni, ma che rappresenta l’ultimo barlume di speranza che resta ai due protagonisti. Si tratta con tutta probabilità di un’illusione cui si aggrappano per non porre fine alla loro vita, ormai scevra da qualsiasi aspettativa se non quella del suo arrivo. In questo stato di sospensione, i due protagonisti, Vladimiro ed Estragone, trascorrono il tempo in vuote conversazioni, in giochi anestetizzanti, rifuggendo l’*horror vacui*. Il componimento è diviso in due atti, l’uno l’eco dell’altro; Gogo e Didi si trovano in uno stato crepuscolare, per cui anche la percezione del tempo è alterata e ciò è attestato dalla loro memoria fallace, che è una caratteristica che accomuna tutti i personaggi. Il tempo delle loro vicende è un tempo sospeso, fermo. Quando decidono di fare qualcosa per non restare in questa condizione di stasi, come togliersi la vita, pospongono il loro proposito, ricadendo ancora una volta nella trappola che, in parte, loro stessi hanno tessuto: uno stato di inerzia.

L’opera appartiene al genere del Teatro dell’Assurdo, il quale condanna l’inconsapevolezza degli esseri umani che trascorrono la loro vita nell’ignoranza, mettendoli dinanzi all’assurdità della loro condizione, così da renderli consci della loro posizione precaria e misteriosa nell’universo. Beckett crea personaggi “chaplineschi” con l’intento di mettere a nudo la macchinosità della vita.

Gli spettatori si riconoscono nell’attesa dei due protagonisti: Godot assume le fattezze di tutto ciò cui gli uomini si aggrappano per non sprofondare nel baratro della solitudine e dell’incertezza; va oltre il mero personaggio letterario e teatrale perché si eleva a simbolo, simbolo di tutte le attese possibili e sintesi di tutto ciò che pensiamo che possa essere. Si tratta di una figura sempre attuale, perché ognuno ha bisogno di un Godot in cui credere.

La tradizione *clownerie* è presa e inserita in un nuovo contesto, per cui gli attori sono chiamati a coniugare leggerezza e profondità. La deviazione umoristica serve per sdrammatizzare situazioni che altrimenti risulterebbero patetiche. In questo, gli attori della messinscena di quest’opera, tenutasi presso il Teatro stabile d’innovazione Galleria Toledo di Napoli lo scorso novembre, hanno dimostrato una notevole maestria, guidati dalla sapiente regia di Laura Angiulli. Alla fine del 2025 presso la Galleria Toledo è stato organizzato il Progetto Beckett, che ha visto una serie di messinscene dei testi beckettiani, tra cui questo grande classico del Novecento. I due

protagonisti Vladimiro ed Estragone sono stati interpretati rispettivamente da Ruggero Francesco Oscar Dondi e da Giovanni Battaglia, che hanno dimostrato una forte complicità dall'inizio sino agli applausi post spettacolo. Durante l'ingresso in platea, si nota la coppia già presente sul palcoscenico, che osserva il pubblico e che probabilmente nel mentre entra nei panni dei personaggi che vestono. La luce gradualmente si affievolisce per dare poi inizio allo spettacolo. La routine verbale dei due viene interrotta ad un certo punto da un eccentrico Pozzo, interpretato da Massimo Verdastro e dal suo rimesso servo, Lucky, interpretato da Antonio Speranza. L'entrata in scena dei due personaggi segna una rottura, uno squarcio nella piatta quotidianità di Gogo e Didi, un mutamento manifestato anche attraverso la luce. Se durante lo spettacolo la luminosità tende ad essere fiavole, nel momento in cui entrano in scena Pozzo e Lucky – sia nel primo che nel secondo atto – allo sfondo nero si sostituisce una forte ed intensa luce bianca, che abbaglia per un istante lo spettatore. Sembra una rappresentazione in termini visivi di quello che è il carattere perentorio e forte di Pozzo, che contrasta con l'inefficienza dei due protagonisti e della persona al suo seguito. Allo stesso tempo, sembra voler segnare un momento di rottura, in cui c'è l'introduzione in scena di una coppia antitetica rispetto a quella principale. L'oscurità di fondo accompagna la maggior parte delle azioni e dei dialoghi dei personaggi, che si trovano in una condizione di passività assoluta. Lo sfondo bianco, invece, accompagna le azioni di Pozzo, il quale non si trova nello stesso stato dei due: è energico, imperioso. Tuttavia, c'è un momento in cui le luci si abbassano e lo sfondo bianco viene sostituito da quello nero: quando anche lui si perde in riflessioni esistenziali e dietro la sua arroganza si intravede un barlume di fragilità. Nel secondo atto viene presentato scevro dalla sua tracotanza perché diventato cieco; anche nel suo aspetto fisico si nota un cambiamento: si presenta scalzo, mentre nel primo atto indossa dei tacchi alti, che danno al suo incedere una certa autorevolezza. Lucky, dal suo canto, rompe le catene del mutismo nel quale è rinchiuso tramite la forza eruttiva della parola: il "Lucky's speech" – reso ancora più tagliente dalla bravura di Antonio Speranza – appare un flusso di parole apparentemente senza senso, ma che parodizza il linguaggio accademico e teologico e che vuole mettere alla berlina le "grandi narrazioni" che pretendono di dare un senso a tutto. Il suo discorso è un esempio della conoscenza postmoderna: caotico ma liberatorio, che rompe con la logica tradizionale. Tuttavia, non viene ben accolto dagli altri tre personaggi in scena perché interrompe la narrativa sulla quale hanno basato la loro vita: Godot. La violenza fisica di cui è vittima rispecchia anche quella intellettuale che subisce ed è, inoltre, una rappresentazione simbolica del fatto che la società rifiuti ciò che mette in crisi l'ordine dominante.

In più di una circostanza, gli attori vivono un attimo di rivelazione, quasi un'epifania joyciana, per cui escono dal loro stato di voluta inconsapevolezza e prendono

atto della propria condizione. Tuttavia, a questi istanti rivelatori seguono sempre momenti in cui il personaggio in questione riveste i panni dell'inetto, dato che non vuole affrontare la propria condizione e tutti i problemi annessi. Il personaggio del ragazzo-messaggero di Godot è interpretato da Antonio Torino, il quale appare un giovane a tratti ingenuo e spaurito. In entrambi gli atti, quando sopraggiunge per avvisare i protagonisti che Godot non si sarebbe presentato all'appuntamento quel giorno, ma l'indomani, non guarda mai in volto Gogo e Didi, ma il suo sguardo è rivolto verso un punto impreciso dell'orizzonte, quasi avesse paura di interfacciarsi con loro. La scenografia è scarna, come voluto da Beckett. C'è un solo albero, disegnato da Antonello Scotti e realizzato da KoineLab, che fa da sfondo alle vicende dei personaggi e che dal primo al secondo atto presenta una sola foglia. Ad un certo punto, viene proiettata la luna ed i due si dispongono in sua contemplazione, ricordando per certi versi il quadro "Due uomini che contemplano la luna" di Caspar David Friedrich. Il passaggio dal primo al secondo atto non prevede una pausa, cosa che consente che il flusso creatosi non si interrompa. La messa in scena si è attenuta fedelmente al testo beckettiano, rendendogli giustizia e creando nello spettatore quel senso di attesa che provano i protagonisti.

Un'altra messinscena appartenente al Progetto Beckett è *Suonala ancora Sam! Marcido in Beckett's Love*, della compagnia teatrale Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, dove Paolo Oricco e Maria Luisa Abate hanno messo in scena due monologhi di Samuel Beckett: *Quella volta* e *Non io*, con la regia di Marco Isidori. Il sottotitolo dello spettacolo "Marcido in Beckett's Love" fa capire l'intento dietro questa rappresentazione: portare in scena Beckett, ma secondo la drammaturgia dei Marcido. La messinscena si è focalizzata sull'intimità sentimentale dell'autore, privando la rappresentazione e gli attori da qualsiasi orpello, facendo sì che lo spettatore si focalizzasse esclusivamente sulla presenza scenica dei due artisti. Entrambi vestiti di nero, hanno dato prova di una notevole consapevolezza della propria vocalità, modulando sapientemente la propria voce, ora sussurrando, ora raggiungendo il pubblico come se fosse un fendente. L'essenzialità scenica ha, inoltre, permesso che il vero protagonista dello spettacolo fosse il corpo nella sua totalità; in particolar modo, la gestualità ha ricoperto un ruolo dominante nella recitazione, quasi accompagnando le parole stesse, ora allungandole nel suono e nella forma con gesti più ampi di mani e braccia, ora rendendole dense e compatte, avvicinando gli arti e le mani al proprio corpo o al proprio viso. Il loro virtuosismo interpretativo ha fatto sì che lo spettatore non potesse distogliere lo sguardo e che si concentrasse sulla performance in tutta la sua forza espressiva, facendosi travolgere dalla stessa. Questa è andata ben oltre la mera dizione, rendendo la parola molto più di un semplice fonema: un'esplosione di significato e di intensità performativa. Difatti, una delle maggiori difficoltà nella messa in scena di un'opera di Beckett è la resa del suo linguaggio: così intenso, frenetico, pregno di sfumature che vanno oltre la mera forma delle

parole. Nel teatro di Beckett, ancora di più che in altre opere, si percepisce la particolare attenzione che rivolge al linguaggio. Man mano che va avanti con la sua scrittura attua un processo di prosciugamento, di depurazione, per cui le parole diventano sempre più dense, pregne di significato e i testi sempre più brevi; ciò che ne resta è della più assoluta essenzialità e necessità. La Marcido ha trovato in Beckett un grande punto di riferimento, decidendo di prestare fede alla volontà dell'autore e allo stesso tempo di dare anche una propria interpretazione e coloritura artistica alle sue opere, concentrandosi sulla concertazione delle voci recitanti degli interpreti. Come affermato dallo stesso Oricco – il quale ha condiviso la propria testimonianza artistica durante uno degli incontri del ciclo “Il ventaglio di Eleonora”, organizzato dalla professoressa Maria Pia Pagani –, l'intervento drammaturgico di Marco Isidori è fortissimo e si vede nella partitura vocale che crea con gli attori, rispetto l'architettura lessicale di Beckett. Quando si mette in scena un'opera di Beckett, sia l'interprete che lo spettatore deve liberarsi dalle proprie sovrastrutture lessicali, mentali, altrimenti il rischio che si corre è quello di non capirlo, di non essere fedele rispetto alla sua volontà, al suo progetto. Come sottolineato da Oricco, l'attore è un medium, uno strumento, che mette il pubblico in contatto con il teatro e che deve “accordarsi”, “lasciarsi parlare dalle parole”. Il teatro della Marcido è definito “barocco” per l'esagerazione dell'uso del suono, del corpo ma, d'altro canto, il teatro è la dimora di ciò che è straordinario, non della parola convenzionale, verosimile. La loro è un esempio di attorialità virtuosa, che ben si presta alle opere beckettiane: è palpabile la musicalità della parola, la sua forza eruttiva. Beckett ha sempre rivolto molta attenzione verso il suono, nel tentativo di trovare un modo di rappresentare la frammentazione e il caos dell'esistenza; la musicalità è una componente chiave del suo linguaggio. *Non io* e *Quella volta* sono due monologhi in cui la parola ha una forza dirompente: in *Non io* la protagonista è la bocca di una donna, unica parte del suo corpo illuminata in scena, che irrompe in un profluvio di parole nel momento in cui sente la necessità, ormai in età avanzata, di narrarsi in tutta la sua sofferenza e solitudine. Questo personaggio è una sineddoche, come lo è anche la testa del protagonista di *Quella volta*: una persona anziana dai lunghi capelli bianchi, che ascolta la narrazione di tre momenti della sua vita da parte di tre voci, A, B e C¹. In entrambi i casi, i due protagonisti, con modalità diverse, riflettono sulla propria esistenza, amareggiati dal loro tormento interiore. I due monologhi, tuttavia, sono stati *marcidizzati*, per cui si è posta importanza sulla dimensione fisica ed espressiva nella sua totalità, una scelta di rottura rispetto alle rigide didascalie dell'autore irlandese. Inoltre, un altro punto di divergenza è dato dal fatto che la compagnia ha messo in

¹ Tutte e tre appartengono all'anziano protagonista. A parla di ricordi d'infanzia, B è la voce della gioventù e C è la voce dell'uomo da vecchio.

scena i due monologhi assieme, quando Beckett aveva espressamente vietato la messa in scena dei due testi nella stessa rappresentazione in virtù delle loro forti somiglianze.

Le interviste a Laura Angiulli e Paolo Oricco sono un contributo prezioso, l'una dalla prospettiva di una regista, l'altra di un attore, per capire l'assoluta contemporaneità della scrittura beckettiana, che non fallisce mai nello scavare nei meandri dell'animo umano e nel farci riflettere.

1. *Intervista a Laura Angiulli*

ROCCO: Come ha indirizzato i suoi attori nel calarsi nel ritmo dei dialoghi beckettiani?

ANGIULLI: Per ogni attore c'è un modo diverso. Come prima cosa abbiamo analizzato il testo, ho spiegato battuta per battuta tutti i significati. Abbiamo prima analizzato Beckett e le sue opere, il significato dell'autore nel suo periodo storico, da quali eventi proveniva; la sua era una personalità molto complessa, inoltre, la sua opera viene subito dopo la Seconda guerra mondiale, ebbe un ruolo nella Resistenza, si è dovuto rifugiare in Svizzera, da cui sono seguite una serie di vicende che giocano fortemente rispetto alla scrittura di un'opera. Lui vi arriva dopo aver scritto un'altra opera teatrale, *Eleutheria*, che non venne mai portata sulla scena. Il tema dell'attesa è molto importante, può essere letto in molte scansioni: l'attesa di una vita migliore, attesa di un dopoguerra accettabile, di una pace dopo la guerra, della morte. Sicuramente è un'opera di grande vitalità, agli attori è affidato un ruolo importante e fortemente dinamico. Questi attori, anche se sono indicate le pause, i silenzi eccetera, sono continuamente impegnati; l'opera ha degli sbalzi narrativi molto significativi, ogni attore ha un ruolo diverso, abbiamo dei caratteri contrapposti: Vladimiro che porta una vena di nostalgia, più che drammaticità, non tocca la punta estrema della drammaticità; non a caso c'è la battuta finale di Vladimiro che dice che si sarebbero impiccati il giorno dopo, a meno che non arrivi Godot, per cui saranno salvi. La parola "salvezza" circola all'interno dello spettacolo, dell'opera, e non è poco perché in un'opera così insinuante rispetto ai grandi interrogativi, la narrazione punta tutta sulla difficoltà di conduzione della vita, in una quotidianità accettabile, però poi si chiude su una parola di speranza. Evidentemente Beckett ci ha voluto salvare, la tragedia non è mai così. Io di recente ho fatto *Le Coefore* e non è così, bisognerà aspettare l'opera successiva, *Le Eumenidi*, per capire che c'è un tribunale che può portare giustizia, però comunque muoiono tutti.

ROCCO: C'è stata qualche parte del testo che ha deciso di eliminare? Se sì, perché?

ANGIULLI: No, non ho eliminato niente, ho seguito molto l'indicazione beckettiana. Io in generale trasformo, scrivo, è difficile che io porti un'opera nella sua totalità. Ho tolto qualcosa di assolutamente insignificante, l'opera è costruita molto bene: ci sono prima i due personaggi, Estragone e Vladimiro, poi arriva Pozzo, poi arriva il ragazzo, poi finisce il primo tempo. La struttura è circolare, si ripete. All'inizio ero atterrita dinanzi a questa mole di materiale, veramente terribile, perché poi è lunghissima, sono centosessanta pagine di scrittura, però poi ti rendi conto che tutto è di un'assoluta necessità, hai una razionalità di scrittura così potente, così poderosa che ti sostiene."

ROCCO: Quale emozione voleva suscitare nello spettatore tramite questa messinscena?

ANGIULLI: Quello che ogni volta spero di ottenere: un risultato soddisfacente e poter entrare in comunicazione con lo spettatore. Non si può parlare di emozione in quest'opera, ho fatto molti spettacoli su Shakespeare per cui lo spettatore è devastato dall'opera shakespeariana di fronte agli orrori, al grande dramma. Qui, invece, nello spettatore volevo la riflessione, il tentativo di aiutare a riflettere attraverso l'apparato letterario che è straordinario, godibilissimo, perché sono battute molto belle. Io sono una spettatrice che ormai conosce tutto il testo, conosco l'andamento generale, non so una cosa dove va rispetto ad un'altra, ma conosco anche le battute perché a furia di sentirle e di ripeterle per due mesi, le conosco così bene che non mi sorprendono più quando le sento, però ogni volta che le sento mi chiedo quanto sia stato straordinario Beckett a tirar fuori una così straordinaria quantità di battute; io lavoro molto sul dato letterario, leggo cose molto importanti, come Shakespeare; Beckett va tra i grandi, tra Eschilo, Euripide, Sofocle. Beckett è stato messo in scena male, è stato interpretato come un autore pesante, cosa che non è. Ho capito quanta parte giocosa c'è dentro, ad esempio, quando Pozzo entra in scena nel secondo atto, quando stanno tutti per terra, è una commediola qualsiasi, sono bambini che giocano, anche se poi il significato è importantissimo, Beckett ci teneva molto a quel pezzo che rappresenta l'immobilismo delle persone, ho reso la recitazione lieve in quella parte, nella dimensione dei bambini che giocano, perché mi sembrava estremamente importante lasciare il gioco, così quando loro giocano a Pozzo e Lucky. Bisogna riuscire a dare vita ad un'opera, se non si riesce, l'autore ne soffre. Ci sono tante opere molto complicate dell'autore, come *Lo Spopolatore*, che è un testo geniale: lui ha una relazione fortissima con l'opera dantesca. Ogni tanto Estragone cammina ciondolando perché sarebbe un personaggio del quarto canto del Purgatorio, perché è un'opera purgatoriale per la sua attesa, non è l'Inferno dove non hai più soluzioni, non è il Paradiso dove sei già arrivato, ma è l'attesa, che è un po' il nostro mondo perché tutti aspettiamo qualcosa. C'è la figura di Belacqua, personaggio del quarto canto, al quale lui si lega, lo adora, e quando mette in scena *Lo Spopolatore*

c'è la struttura del Purgatorio, dove ogni personaggio prende un posto, poi si deve spostare, deve trovare il posto giusto, è come un gioco, alla fine si può graficizzare.

ROCCO: Cosa desiderava che rimanesse allo spettatore dopo aver assistito allo spettacolo?

ANGIULLI: Io mi auguro che ci sia un'accoglienza dello spettacolo, generalmente faccio molte repliche per le scuole, mi fermo poi a parlare per molto tempo, anche quando faccio Shakespeare, do gli elementi per una decodifica anche delle cose più oscure, faccio un'indagine, lascio che mi facciano domande, cerco di far sì che l'opera e anche il mio lavoro abbia un senso, perché penso che nella vita le cose devono avere un senso; quindi, io voglio che lo spettacolo arrivi e lasci delle cose. Questo può lasciare moltissime riflessioni, forse anche troppe. Dalla grande mole spero che almeno qualcosa arrivi, in ogni caso almeno il piacere di averlo visto.

ROCCO: Che tipo di lavoro è stato attuato per bilanciare comicità, tragicità e quotidianità?

ANGIULLI: Questo è proprio la tecnica della regia, il testo te la porta, se sei brava la cogli e la utilizzi; dipende dal professionismo, per cui dopo tanti anni riesco a cogliere quel filino di comicità. È una grossa commedia, com'è la vita, la vita è questo: tragedia e commedia e lui ha rispettato proprio questo, gli elementi sostanziali che ci portano.

ROCCO: Secondo la sua lettura, chi è Godot?

ANGIULLI: Quando ad un certo punto c'è Estragone a terra che dorme, Vladimiro lo va a svegliare temendo che sia morto e anche perché teme la solitudine e cominciano un brevissimo dialogo nel quale Estragone solleva un dubbio in Vladimiro: che Pozzo fosse Godot. In un primo momento Vladimiro dice subito "Ma no, no" in modo risoluto, poi si ferma esitando. Chi è Pozzo? Pozzo che sa tutto, che ci dice la caduta degli eroi in quel pezzo meraviglioso che noi chiamiamo "la caduta degli dèi", che simboleggia il crollo della civiltà dell'occidente e che rispetto alle ere storiche è un soffio, un battito, ma che per noi è un tempo lunghissimo. Chi è per me Godot? Se fossi cattolica penserei Dio, io non sono una cattolica che crede, sicuramente siamo tutti cristiani perché abbiamo duemila anni di cristianesimo che ci supporta, abbiamo tutti la visione di Cristo come uomo sofferente che ci rappresenta tutti, è una figura storica. Secondo me in noi c'è un Godot, c'è un soffio universale, che è un'energia, questo Godot è il nostro bisogno di raggiungere il punto più alto, potrebbe essere anche la morte, perché noi non sappiamo che cos'è la morte, magari potrebbe essere un momento di realizzazione dell'energia pura, non possiamo saperlo.

ROCCO: Beckett dava indicazioni rigide nella messinscena delle sue opere, lei quanto si è distaccata da queste indicazioni?

ANGIULLI: Lui non vuole che si cambino le parole e secondo me sarebbe una stupidità cambiarle. Qualche rara parola viene cambiata, ma non perché la cambi io, ma perché la cambia l'attore perché è una parola che proprio non riesce a rientrare.

Qualche parola viene sostituita; le indicazioni vere sono quelle di silenzio e pausa che lui distingue: la pausa è un periodo lungo di riflessione. Se ti metti all'inizio con il testo ed inizi a lavorare per una regia non arrivi da nessuna parte perché ne risulta una cosa fasulla, perché le pause vengono naturali agli attori, la messinscena funziona perché è naturale, è semplice. La cosa migliore di questo lavoro è la semplicità, invece ho visto degli adattamenti con una *clownerie* violenta, che non condivido perché non è quello il senso e perché così non ci sono più i pensieri. Ho visto alcune messe in scena epiche, che sembravano degli spettacoli medievali e anche questo non va bene. Secondo me, c'è un buonsenso, per cui ho accolto tutto il testo, tranne piccolissime cose; tutto il lavoro è pensato, serve che gli attori pensino qualsiasi battuta, niente è detto mnemonicamente. Noi ci dobbiamo riconoscere. Nello spettacolo c'è il riferimento al teatro, al varietà, al circo, la cosa difficile è riconoscere i punti giusti.

ROCCO: Durante la sua carriera, quante volte ha lavorato su Beckett?

ANGIULLI: Mai. È la prima volta, ne ho sempre avuto un gran timore. La stessa cosa mi è successa con Shakespeare. Nel 2006 decisi che volevo affrontare l'opera shakespeariana e organizzai un laboratorio per dei ragazzi, e andai dal professore Manferlotti per chiedergli consigli per la messinscena. Ogni ragazzo assumeva una delle opere di Shakespeare, abbiamo fatto questo laboratorio per due anni, a furia di leggere ogni ragazzo un'opera, analizzandole punto per punto, facemmo un gruppo di studio coinvolgendo dei ragazzi che poi sono diventati miei attori. Ci sono ancora dei ragazzi che lavorano con me, qualcuno se n'è andato, altri restano, come l'attore che ha interpretato Lucky. Misi in scena la "trilogia del male" come prima opera, misi in scena tre opere mettendole insieme, facendo un lavoro di incastro, erano tre visioni, tre interpretazioni del male viste da Shakespeare e venne uno spettacolo molto bello. Ho bisogno di studiare un autore, di leggere prima tutte le opere, ho fatto la stessa cosa per Beckett, ho lavorato tutta l'estate su Beckett e poi ho iniziato la mia regia. È necessaria la ricerca; quando metti in scena un'opera, metti in scena il pensiero di un autore, le sue emozioni, anche la furbizia di un autore.

2. *Intervista a Paolo Oricco*

ROCCO: Quale pensa sia la difficoltà maggiore nel mettere in scena un'opera di Beckett?

ORICCO: Allora, io ti parlo sempre dal punto di vista dell'interprete che si trova a doversi confrontare con la parola di Beckett; una parola che, come ci siamo detti anche all'incontro con la professoressa Pagani, man mano che Beckett prosegue la sua ricerca sul teatro, sulla parola teatrale, si fa sempre più scarnificata, essenziale,

non in un semplice lavoro di sottrazione, ma forse di compressione: la parola si fa sempre più densa. Io credo che una delle difficoltà maggiori per l'interprete sia quella di farsi strumento, restituire questa parola rispettando la struttura musicale, che è fortissima nella scrittura beckettiana e questo con i limiti di un interprete che affronta questa parola in una traduzione e non nell'originale. Però, devo dire che non è un caso che Fruttero e Lucentini siano stati per anni quasi gli unici traduttori di Beckett, proprio per la loro maestria nell'aver saputo restituire nella nostra lingua questa struttura musicale. Quindi, secondo me, l'interprete che si avvicina all'opera di Beckett, proprio per cercare il più possibile di restituire questa densità di significati non può appoggiarsi semplicemente su una sua interpretazione, mettendo in risalto un significato piuttosto di un altro, ma per poter restituire la complessità di questa parola il più possibile deve farsi strumento e quindi essere in grado di restituire questa struttura musicale che in Beckett è fondamentale. Allora, forse così riesce a restituire la densità che è propria della parola di Beckett.

ROCCO: Secondo lei, cosa può ancora dire Beckett ai nostri tempi?

ORICCO: Io quando leggo e affronto Beckett non ho mai la percezione che sia un autore datato. È profondamente nell'oggi e credo che lo sarà per sempre, proprio perché lui anche in questo suo andare oltre la lingua, in questa sua ricerca sul linguaggio, parla proprio della condizione; riesce, attraverso la sintesi del linguaggio, a fare una sintesi della condizione umana nella quale non possiamo che riconoscerci. Certo, come tutti è figlio del suo tempo. Anche questa rivoluzione linguistica, questa sua sintesi, questo suo anche affidarsi al grottesco nasce dal Novecento, da tutte le tematiche culturali e soprattutto esistenziali di quel secolo. Beckett ha vissuto la Seconda Guerra Mondiale in modo attivo, ha vissuto tutta una serie di rivoluzioni che nel Novecento si sono avviate e che hanno portato a quella che è la società di oggi e questi esseri, questi personaggi, questi esempi di umanità che lui ci offre nelle sue opere sono estremamente rappresentativi di ciò che siamo per la condizione della solitudine dell'individuo, per l'impossibilità di comunicare con l'altro ma anche di come l'individuo sia quasi ridotto ad una semplice funzione, in un insieme sociale così come esiste oggi. Quindi, io credo che Beckett sia ancora rappresentativo del nostro tempo, in modo fortissimo.

ROCCO: Mentre recita le parole di Beckett, cosa prova?

ORICCO: Innanzitutto, l'interprete teatrale nel momento in cui recita e si trova di fronte ad un pubblico, il problema che si pone non è quello che prova in prima persona ma quello che deve far provare a chi ha di fronte, questo a prescindere da Beckett. Quindi, quando io sono sul palcoscenico, le sensazioni che provo non sono mai legate in modo così diretto rispetto a quelli che uno immagina possano essere i sentimenti, le sensazioni del personaggio. È il pubblico che deve credere che la rappresentazione del personaggio che vede sulla scena stia soffrendo, godendo eccetera. Questo non vuol dire che l'attore sia un essere algido, freddo, nel momento in cui un

interprete è in scena porta prima di tutto, ancora prima della tecnica che utilizza, una presenza, il che vuol dire che tutto il suo essere fisico e mentale sono messi in gioco, è un grande sforzo. Per quanto riguarda Beckett, questo sforzo di cui parlo per certi versi è ancora più intenso perché bisogna trovare un equilibrio molto delicato tra l'abbandono ed il controllo. Beckett non dà appigli all'interprete, appigli psicologici tipici del personaggio teatrale, Beckett questo non te lo dà, innanzitutto perché i suoi personaggi sono delle astrazioni molto forti e ripeto, questo discorso vale sempre quando ci si avvicina ad un personaggio teatrale; in Beckett ancora di più, cioè il personaggio è tutto nelle parole di Beckett, quindi innanzitutto l'attore deve essere un tecnico del linguaggio, soltanto esplorando le parole che compongono il personaggio, esplorandole nell'articolazione, nella modulazione vocale, nei ritmi, nella dinamica, nelle pause che in Beckett sono fondamentali, è attraverso questo lavoro di scandaglio proprio ritmico e musicale che a mio avviso si può fare un buon servizio a Beckett e questo richiede da parte dell'interprete essere dentro le parole con un fortissimo controllo. Prendiamo il caso di *Suonala ancora Sam!* con il dittico beckettiano *Non io* e *Quella volta*: Beckett ci presenta due esempi di umanità molto particolari, al limite del vagabondaggio, del senza tetto, delle vite segnate da un'esistenza terribile, ma l'interprete non può suonare in questo caso le corde della compassione, non può risvegliare nel pubblico questo tipo di coinvolgimento, questo non sarebbe fare un buon servizio a Beckett, bisogna mantenere un certo distacco.

ROCCO: In che modo voi della Marcido vi sentite vicini o distanti rispetto alla parola beckettiana?

ORICCO: Non c'è distanza, è una consonanza fortissima; infatti, non è un caso che Beckett sia l'autore più frequentato dalla compagnia, sono quattro gli spettacoli che abbiamo dedicato a Beckett e in passato siamo arrivati ad un pelo dal fare anche *Finale di partita*, poi per vari motivi il progetto è saltato. Questa consonanza così forte, significativa, la si può anche evincere dal fatto che Isidori, tutte le volte che mettiamo in scena un testo anche di drammaturghi italiani, comunque attua una sua riscrittura per portare le parole di questo autore in un territorio che sia poeticamente più Marcido, un testo che sia pronto per essere recitato attraverso questa parola Marcido così musicale, ritmica, densa di suono. Con Beckett questo non avviene, tutte le volte Isidori ha deciso di utilizzare delle traduzioni che si trovano. Certo, il lavoro di drammaturgia viene comunque fatto, soprattutto riducendo, sfrondando parti che drammaturgicamente per Isidori erano meno essenziali però non con delle riscritture né parziali né radicali e questo penso testimoni come non soltanto nel contenuto ci si ritrovi in Beckett, ma anche nella forma, nella struttura della scrittura beckettiana.

ROCCO: Quanto vi riconoscete nella dialettica tra tragico e comico che permea i testi beckettiani?

ORICCO: È sicuramente uno dei punti chiave di questa adesione tra Marcido e Beckett di cui parlavo prima. La chiave, la lente del grottesco attraverso la quale guardare il reale è lente privilegiata da sempre da Isidori, sin da subito, dal momento in cui si è avvicinato al teatro ha privilegiato questo grottesco. Del resto, questo è proprio un retaggio della cultura del Novecento, tutti i grandi hanno sentito il bisogno, per parlare ancora dell'umanità, di farlo attraverso la lente del grottesco e quindi sicuramente è uno degli elementi fondamentali e principali che fa sì che Isidori abbia eletto Beckett a uno dei suoi autori di riferimento.