

**“Un attore che recita, ma che pensa anche sul recitare”.**  
**Elogio di Carlo Cecchi<sup>1</sup>**

**[Marco De Marinis]** Chiunque voglia tentare un approccio complessivo al lavoro artistico di Carlo Cecchi, attore e regista teatrale straordinario ma anche notevole interprete cinematografico e televisivo, si trova di fronte a un'impresa tutt'altro che agevole. Anche limitandosi al solo contributo teatrale, si tratta di confrontarsi con un repertorio di spettacoli non solo vastissimo numericamente ma anche e soprattutto estremamente diversificato, che va da Shakespeare alla farsa dialettale napoletana, da Molière all'ottocentesco Büchner, da Majakovski a Brecht, da Pirandello ad alcuni dei massimi autori contemporanei: Beckett, Pinter, Bernhard. E anche questo elenco è ben lungi dall'essere completo. Si potrebbe affermare – come in effetti è stato fatto – che, in realtà, “l'intero patrimonio teatrale è oggetto della vorace sperimentazione di Cecchi”. E aggiungere inoltre che una teatrografia così vasta e diversificata è sicuramente indizio di “uno spirito inquieto e curioso, che rifugge da ogni chiusura” (cito ancora da una nota enciclopedia).<sup>2</sup>

In questo mio breve discorso di festeggiamento sarò costretto a compiere delle scelte drastiche. Volendo evitare – non solo per ragioni di tempo – le trappole della esaustività enciclopedica, da un lato, e quelle della celebrazione generica, dall'altro, cercherò di cogliere la specificità e l'importanza del contributo dato da Carlo Cecchi al teatro italiano, e più ampiamente alla cultura del nostro Paese, attraverso un breve rosario di *parole chiave*. Ma prima un'autodefinizione (del 1978) particolarmente precisa nella sua apparentemente dimessa oggettività, fra le numerose che gli è capitato di attribuirsi nel tempo, pressato in genere dagli intervistatori:

Sono soprattutto un attore, regista attraverso l'attore, sono un attore che recita, ma *che pensa anche sul recitare*.<sup>3</sup>

Parto da questa autodefinizione anche perché mi consente di mettere in campo la prima parola chiave, e cioè ESTRANEITÀ.

### **Estraneità**

Ogni discorso su Carlo Cecchi che tenti di essere abbastanza circostanziato storicamente non può non partire da un dato di fondo: la *radicale estraneità* di Cecchi rispetto alla realtà

---

1 Questo testo è stato scritto in vista di un incontro con Carlo Cecchi e la sua compagnia che si è tenuto a Ravenna, Teatro Alighieri, il 21 marzo scorso, in occasione delle repliche della *Dodicesima Notte* di Shakespeare. Per cause indipendenti dalla sua volontà l'autore non ha potuto purtroppo prendere parte all'incontro.

2 Letizia Bellocchio, in *Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di Felice Cappa e Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1998, p. 223.

3 *Intervista con Elisabetta Agostini*, “Quaderni di Teatro”, 1978, p. 68.

della nostra scena; un'estraneità che egli ha sempre rivendicato fin dagli inizi, come testimonia il nostro maggior storico teatrale del secondo Novecento, Claudio Meldolesi, il quale così la registra verso la fine del suo ponderoso *Fondamenti del teatro italiano*: “Cecchi mi ha detto 'io non faccio parte del teatro italiano' ”.<sup>4</sup>

Questo teatro italiano al quale Cecchi rivendica polemicamente di non appartenere è in buona sostanza il teatro di regia, quello che agli inizi degli anni Sessanta, quando egli inizia il suo percorso artistico, è al potere alla testa degli Stabili (non a caso il nome che sceglie nel '68, sembra su consiglio dell'amica Elsa Morante, per il suo gruppo – inizialmente denominato Compagnia del Porcospino – costituisce l'ironico rovesciamento di uno dei teatri leader del tempo, e anche adesso: Granteatro come il contrario del Piccolo Teatro e della sua estetica).

Il teatro di regia italiano è avversato fin dagli inizi da Cecchi come un teatro

che nega in fondo se stesso – afferma in un'intervista torinese del '97 – perché se neghi, impedisce agli attori di essere attori, neghi la possibilità stessa del teatro.<sup>5</sup>

E sempre nel corso della stessa intervista egli chiarisce:

Ero un attore che, certo di essere un attore, si è trovato dentro un teatro, che era il teatro dei primi anni sessanta [...] che negava la certezza del mio essere attore.<sup>6</sup>

Si tratta – insisto – di una presa di coscienza precoce, maturata da Cecchi già durante gli anni dell'Accademia, fra '59 e '61, scuola che non a caso abbandona prima di concludere il corso di studi:

Durante la mia esperienza all'accademia – ricorda ancora nella già citata intervista del '78 con Elisabetta Agostini – mi pareva che il rapporto tra attore e regista fosse semplicemente quello tra un signore onnipotente che in realtà aveva l'unica funzione di mettere la camicia di forza al corpo e all'anima dell'attore. È stato a partire da questa tragica esperienza che ho iniziato a fare un lavoro su di me come attore, che era contemporaneamente un lavoro di regista e che in seguito si è allargato e ha implicato altri attori (p. 69).

In questa progressiva presa di coscienza di una non-appartenenza, e soprattutto per l'elaborazione di una sua proposta fondata su presupposti radicalmente diversi, decisivi risultano tuttavia due apprendistati degli anni sessanta: quello con il Living Theatre e quello con Eduardo De Filippo.

Quanto al primo, il Living Theatre, come ebbe a scrivere Franco Quadri nel 1977, nel lungo saggio introduttivo ai due volumi de *L'avanguardia teatrale in Italia*, il celebre gruppo americano guidato da Julian Beck e Judith Malina

gli ha insegnato il valore della partecipazione collettiva, la plasticità del gesto, l'esattezza dei ritmi

---

4 Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 556 (nuova ed. Roma, Bulzoni, 2007).

5 Si tratta di un'intervista a cura di Piero Ferrero registrata su audiocassetta a Torino il 26 febbraio 1997 e conservata presso il Centro studi del Teatro Stabile di Torino (cfr. Armando Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, “L'asino di B.”, n.3, luglio 1999, p. 35).

6 Ivi, p. 37.

vocali e dinamici, l'uso della sottolineatura sonora [...] il senso dello spazio in cui lo spessore dei corpi si fa scenografia;<sup>7</sup>

Quanto al secondo, Eduardo De Filippo, definito dallo stesso Cecchi nell'81 “il massimo esempio – l'unico in Italia – di un teatro vivente”,<sup>8</sup> e alla cui corte soggiorna per una stagione (non più di cinque mesi in realtà), nel '69:

di lì consegue – sempre secondo Quadri – il riconoscimento del ruolo e della preminenza dell'attore, accompagnato al gusto per il 'soggetto', all'immissione di antichi lazzi, alla sapiente rarefazione dei tempi, all'apprezzamento dell'importanza della contaminazione comica. Di lì anche il ricorso al dialetto [...].<sup>9</sup>

E allora la nostra seconda parola chiave sarà DIALETTALITÀ.

### Dialettalità

In realtà il dialetto faceva già capolino nella primissima edizione del *Woyzeck* (*Prova del Woyzeck di Büchner*, 1969) ma è dopo la *full immersion* nella realtà teatrale eduardiana e napoletana che esso diventa una precisa scelta espressiva, uno strumento teatrale consapevolmente scelto per arrivare a forgiarsi una propria lingua scenica e recitativa. E pazienza se all'epoca, in un momento di revival folklorici via Gramsci, questa scelta fu da alcuni fraintesa e banalizzata come adesione a un recupero del popolare se non del populistico.

Più o meno negli stessi anni Leo e Perla operavano nel napoletano, a Marigliano, sulla base di intenzioni e progettualità artistiche non dissimili: solo che mentre loro lavorano sui detriti del folklore e del sottoproletariato meridionale, contaminando ad esempio Shakespeare e la sceneggiata, Cecchi inizia un viaggio all'indietro nel tempo che lo porta, ben oltre Eduardo, a risalire fino ai prototipi della tradizione della farsa partenopea, cioè a Scarpetta e soprattutto a Petito, il capostipite, di cui mette in scena appunto due farse, rivisitandole criticamente: *Le statue mobili* (1971) e *'A morte dint'o letto 'e don Felice* (1974). In mezzo, e si tratta di un progetto ben preciso (consistente – come scrive la compagnia del Granteatro nel '72 – in una ricerca sul “rapporto tra il grande teatro europeo e la tradizione del teatro popolare italiano”),<sup>10</sup> *Il bagno* di Majakovskij (1971), *Tamburi nella notte*, di Brecht (1972), e un nuovo *Woyzeck* (1973). Nel '75, il secondo e ultimo confronto con Majakovskij: *La cimice*.

Questi spettacoli risuonano di diverse inflessioni dialettali, che vanno oltre quelle napoletane: includendo pure, oltre al toscano originario ovviamente, il romagnolo, il lucano-calabrese etc. (e ciò anche in relazione ai pubblici di immigrati che il Granteatro incontra nel suo impegno di decentramento nei primi anni Settanta).

Ma non sono i dialetti in quanto tali il centro della questione che sta a cuore a Cecchi in

---

<sup>7</sup> Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, I voll., p. 23.

<sup>8</sup> *Un attore è un attore. Intervista di Rodolfo Di Giammarco* (1981), in *Carlo Cecchi*, a cura di Luciano Lucignani, Roma, Curcio Editore, 1982, p. 19.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 23-24.

<sup>10</sup> Cfr. Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 387.

quegli anni. Il centro della questione risiede – ripeto – nell'esigenza di forgiarsi strumenti e modi recitativi alternativi alla pseudo-tradizione dell'attore italiano del teatro di regia, a quella che il già citato Meldolesi ha straordinariamente definito “antilingua”, applicando alla scena italiana una formula inventata da Italo Calvino con altri intenti.

Scriveva infatti Meldolesi, in un intervento pubblicato nell'81 (ma basato sulla relazione a un convegno veneziano di due anni prima):

Cecchi, per sfuggire all'antilingua, è arrivato [...] alla tradizione comica napoletana, l'unica 'linea' dotata di una sua autonomia rispetto al 'cimitero' della tradizione 'italiana'. Così dice Cecchi, ma poi avverte che il suo rapporto con la tradizione dialettale è tutt'altro che disciplinato, perché cerca una dimensione tragica.<sup>11</sup>

Mettiamo fra parentesi per il momento questo importante accenno del nostro storico alla dimensione tragica, che ci permetterà di passare fra poco alla terza parola chiave, e stiamo ancora per un momento sulla tradizione comica napoletana e in particolare su Petito, che con *Le statue movibili* rappresenta di fatto la seconda proposta del Granteatro (dal momento che il primo spettacolo in assoluto, *Il ricatto a teatro*, di Dacia Maraini, 1968, vede presente Cecchi come attore ma non ancora in veste di regista). Intervistato da Goffredo Fofi nell'ottobre del '74, Cecchi afferma:

Petito poteva servire come rapporto con un teatro fuori di quella “tradizione” melodrammatico-veristico-naturalistica che, grazie soprattutto all'intelligentissimo lavoro della triade Costa-Strehler-Visconti, è più o meno il canone dell'attore italiano.<sup>12</sup>

Ma sono di molti anni dopo le chiarificazioni decisive di Cecchi rispetto al dialetto e alla tradizione comica napoletana (nella quale, dopo gli spettacoli d'esordio, farà altre incursioni nel corso della sua lunga carriera: nel 1985 mette in scena *Lu curaggio de nu pompiere napulitano*, di Scarpetta, e più di vent'anni dopo, nel 2007, proporrà addirittura un testo celebre di Eduardo: *Sik Sik, l'artefice magico*).

Nella già citata intervista del '97 con Piero Ferrero, egli inizia spiegando come “il corpo della lingua italiana non sia atto al teatro. [...] la lingua italiana ha un corpo atto al canto, ma non atto al teatro senza canto”.<sup>13</sup> E poi aggiunge:

Io non recito in napoletano, recito in italiano; è il mio corpo che non è italiano, non è in lingua italiana [...]; il mio corpo ha poco a che fare con la lingua italiana e ha più a che fare, come rapporto storico culturale, biograficamente vissuto, con la lingua napoletana, con Scarpetta, con Petito, con... con il corpo della lingua napoletana; che poi ogni tanto, in certi casi, mi scappino pure dei suoni napoletani...<sup>14</sup>

A questo punto non ci sorprende più di tanto l'affermazione successiva:

Io ho imparato a fare *Misanthropo* (1986) da Felice Sciosciammocca, viene fuori da Felice

---

11 Claudio Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo, Cecchi e il teatro della differenza*, in Id., *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, p. 199.

12 Cfr. *Autobiografia del Granteatro*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 391.

13 In Armando Petrini, *Un attore di contraddizione...*, cit., p. 49.

14 Ivi, pp. 49-50.

Sciosciammocca in un certo senso. [...] Mica ho pensato a Felice Sciosciammocca naturalmente, che c'entra? Però... il mio corpo si è formato su quel teatro, cioè sui Felice Sciosciammocca [...]»<sup>15</sup>

A questo punto passiamo alla terza parola chiave: GROTTESCO.

### Grottesco

Parto anche qui da una autodefinizione: “Io sono un attore comico che avrebbe voluto essere un attore tragico”.<sup>16</sup>

Questa parola chiave va spiegata bene: con “grottesco” intendo, in prima battuta, quell'alternanza comico/tragico nel repertorio (da lui definita una volta tecnica del “contrappeso”)<sup>17</sup> che spesso si traduce in un mescolamento se non una fusione, dove l'uno diventa il rovescio dell'altro, come osservano molti critici, e in particolare Franca Angelini, la quale ha parlato per Cecchi di “tragico come spessore del comico”.<sup>18</sup> Un grottesco non troppo lontano in fondo da quello di Pirandello o meglio ancora di Petrolini, soprattutto del Petrolini maturo; ma esso a mio parere ha molto a che fare anche con il grottesco di Mejerchol'd, consistente com'è noto nella *sfasatura* tra gesto e parola e più ampiamente tra forma e contenuto. È al Mejerchol'd biomeccanico (magari assimilato da Cecchi via Living) che fa pensare fra l'altro la sua recitazione particolarissima, sempre un po' fuori sincrono, sempre un po' sfasata, rispetto alla battuta, alla situazione, ai partner in scena.

Guardiamo Cecchi attore in palcoscenico (ci torneremo più volte, perchè è lì ovviamente la chiave di tutto). In molti hanno cercato di descrivere il suo modo di stare in scena, la sua recitazione, agli antipodi rispetto al “fare pensoso” e alla “disinvoltura” degli attori “da stabili”, degli attori dell'antilingua. Nel 1982 Rita Cirio parlò di una recitazione

sghemba e asimmetrica (e in qualche sera tutta di spalle) come in una composizione cubista, sincopata da pause inopinate come nell'assolo di un jazzista, contrappuntata dai suoi abituali gesti scardinati.<sup>19</sup>

Armando Petrini (uno dei più accurati indagatori di Cecchi attore), partendo dalla Cirio precisa:

Un recitazione tutta “in levare”, con bruschi mutamenti di ritmo – rapide accelerazioni e arresti improvvisi, battute buttate via e silenzi meravigliosamente scanditi – fatta di spezzature, sprezzature, dissonanze; inframmezzata da impedimenti di vario tipo procurati dallo stesso Cecchi per accentuare la spigolosità e la forzatura (la assoluta non naturalità) della sua presenza in scena.<sup>20</sup>

Cecchi attore-artista del grottesco si inserisce a modo suo, con inconfondibile originalità, in una filiera novecentesca non solo italiana (insisto ancora con Mejerchol'd: i suoi attori

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 50.

<sup>16</sup> *Un attore è un attore. Intervista di Rodolfo Di Giammarco*, cit., p. 20.

<sup>17</sup> Ivi, p. 18.

<sup>18</sup> Franca Angelini, *Cecchi tragico e comico*, in *Carlo Cecchi*, a cura di Luciano Lucignani, Roma, Curcio Editore, 1982, p. 25.

<sup>19</sup> Cfr. Armando Petrini, *Un attore di contraddizione...*, cit., p. 66.

<sup>20</sup> Ibid.

erano definiti “cubisti”, con lo stesso riferimento che abbiamo appena sentito usare per il Nostro), che comunque da noi spazia dagli archetipici Petrolini-Viviani-Totò fino a Fo-Bene-Leo, fra gli altri.<sup>21</sup>

La quarta parola chiave è – con rispetto parlando – POLITICITÀ.

### Politicità

Dal debutto sessantottesco con *Prova del Woyzeck*, per tutta la prima metà degli anni Settanta il lavoro teatrale di Cecchi e del Granteatro appare caratterizzato da una forte scommessa politica, d'altro canto di certo non inusuale in quegli anni, che per lui volle dire ricerca di pubblici nuovi e alternativi, case del popolo, decentramento etc. Lo stesso ricorso ai dialetti – lo si è già accennato – era funzionale *anche* a un discorso politico. Parlando a distanza di pochi anni, nel '78, di questi primi spettacoli, Cecchi dichiara:

Quegli spettacoli nascevano dall'idea di un teatro che, in qualche modo, contribuisse alla trasformazione del mondo, che cioè avesse a che fare immediatamente con la storia intesa come trasformazione; esisteva una tensione molto intensa verso il pubblico, una tensione politica.<sup>22</sup>

Per poi aggiungere subito: “il tempo del decentramento è ormai finito” e definire “un'illusione” “l'ipotesi secondo la quale [si erano] mossi allora”.<sup>23</sup>

Vent'anni dopo, in un'intervista con Franco Quadri, pubblicata sul *Patalogo*, Cecchi ritorna su quegli anni ormai lontani degli inizi:

Mi sono formato in tempi in cui si pensava che il teatro fosse necessario non solo per noi che lo facevamo ma anche per chi veniva a vederlo: da lì sono venute prima le cantine, poi le periferie, i nuovi spazi... Poi, dalla fine degli anni '70, seguendo una vicenda non solo mia, divenuta in qualche modo emblematica per chi fa teatro in questo paese, ho attraversato anni di grande solitudine, più che di solitudine, dove la mia necessità di attore e regista di comunicare con qualcuno, che è il pubblico, mi sembrava quasi perduta.<sup>24</sup>

In realtà quella tensione politica originaria non si perde del tutto nel successivo lavoro di Cecchi, direi piuttosto che si riconverte: dall'utopia, o illusione appunto, di trasformare il mondo (mediante il teatro, poi!), all'idea forse meno illusoria, anche se di non meno ardua realizzazione, della trasformazione del teatro o quantomeno di un radicale ripensamento critico delle sue funzioni fondamentali: attore, pubblico, spazio, regia. Ma direi, anzitutto e soprattutto, attore.

---

21 Sul grottesco nel teatro del Novecento non solo italiano, anzi sul Novecento come “secolo grottesco”, risultano importanti gli studi di Antonio Attisani: da *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003, ad *Actoris Studium* #2. *Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2012.

22 Intervista con Elisabetta Agostini, cit., p. 67.

23 Ibid.

24 Carlo Cecchi, *Palermo e una trilogia*, intervista a cura di Franco Quadri, in *Il Patalogo ventuno. Annuario 1998 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1998, p.184.



E allora, in questo avvicinamento per tappe al centro della questione attore in Cecchi, passiamo alla quinta parola chiave: RIFIUTO.

### Rifiuto

Questa parola la devo al grande critico e traduttore Cesare Garboli e allo sguardo straniante e acutissimo insieme che ha saputo lanciare su Cecchi in scena.

(Non va dimenticato che per Cecchi il sodalizio con Garboli è stato molto importante: come ha ricordato più volte, fu il grande critico a indirizzarlo verso Molière, tradotto quasi sempre da lui stesso [*Il borghese gentiluomo*, '76, *Don Giovanni*, '78, *Anfitrione*, '80, *Il misantropo*, 86 – cui faranno seguito *Georges Dandin*, '89, e *Tartufo*, 2007]; e poco dopo sarà sempre grazie alla traduzione di Garboli, oltre che alle insistenze di Elsa Morante, che vincerà la sua ritrosia nei confronti dell'*Amleto*, messo in scena per la prima volta nell'89 e riproposto nel '96).

Mi riferisco in particolare a un testo piuttosto noto e spesso citato (in particolare da Taviani nel suo bel saggio *Uomini di scena, uomini di libro*, del 1995), un articolo del 1982 in cui Garboli guarda Cecchi mentre recita, guarda gli altri attori che lo guardano e ne tira fuori una straordinaria definizione, “attore/capo”, e un'ancor più straordinaria descrizione, che vale la pena di riportare ampiamente:

Cecchi è essenzialmente un capocomico. Al centro di una compagnia gli altri attori lo guardano come uno di loro e, nello stesso tempo, lo riconoscono come il portatore, *dentro* il teatro, di una diversità. Questa diversità è una consapevolezza, ma anche una ferita, una sofferenza. Ciò che fa il carisma di un attore, e lo fa diventare il punto di riferimento obbligato, la guida, la coscienza di altri attori, non è un *overdose* di talento; è il sospetto di una disappartenenza al teatro, la misteriosa capacità, da parte di un attore, di trascendere il teatro proprio nel momento in cui egli ne è il testimone assoluto. [...] Se la professione d'attore è simile a una dannazione e a un esilio, l'attore/capo è colui che porta su di sé tutto il castigo, il peso del delitto e del sacrificio [...] Se per l'attore/suddito il teatro è una totalità, per l'attore/capo è una totalità che non dà più gioia, una totalità mutilata, sanguinante. A questo punto, il viaggio che fa di un attore un attore è ritornato su se stesso; il ciclo si compie; la recitazione (la vocazione) cambia di segno: non si è più attori perchè si ama il teatro; si è attori, grandi attori, perchè lo si odia. [...] Cecchi tende a nascondersi, a mettersi in ombra, a sparire negli angoli; a rattrappirsi; e là, nei suoi angoli, lascia che ondate sadomasochiste si scatenino rovesciandosi con una violenza che si esercita e si abbatte contro di lui. Ho visto Cecchi ingobbirsi, curvarsi sotto i colpi di sferze inesistenti; e l'ho visto perfino impegnato, al centro del palcoscenico, nello sforzo meno appropriato per un attore, lo sforzo di rendersi “immateriale”.<sup>25</sup>

Tutto questo possiamo condensarlo appunto nella parola “rifiuto”: rifiuto dell'attore o meglio del *fare* l'attore nel momento in cui semmai si è attori (secondo una distinzione notoriamente cara a Leo de Berardinis); rifiuto (o comunque superamento) della recitazione proprio nel momento in cui si recita. Eleonora Duse, Antonin Artaud, Ryszard Cieslak, Julian Beck, Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Carlo Cecchi: questi potrebbero essere alcuni dei nomi fondamentali di una filiera novecentesca di attori capi/capri espiatori (il gioco di parole è ancora in Garboli).

---

25 Cesare Garboli, *L'attore* (1982), in *Falbalas*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 138-139.

Ma quelli di Garboli, di Quadri, di Angelini, di Meldolesi, sono ancora, per quanto acuti, sguardi di spettatori sull'attore Cecchi.

Forse, non per svelarne il segreto (che probabilmente non c'è) ma per compiere un ultimo, decisivo passo verso il cuore della questione, conviene lasciare la parola proprio all'attore, a Cecchi.

Sarà lui stesso a illustrare la penultima parola chiave: IMPOSSIBILITÀ.

### Impossibilità

Mi riferisco a uno dei contributi teorici più organici e anche più illuminanti di Cecchi, non a caso dedicato a Carmelo Bene e al commento di una sua affermazione: “il nemico efferato del teatro è lo spettacolo di rappresentazione”. Si tratta di uno scritto del 1995, intitolato appunto *Contro la rappresentazione*, che nasce come intervento a un convegno su C.B. dell'anno precedente. Ovviamente Cecchi qui parla di Bene ma, a mio parere, quasi tutto quello che dice è applicabile anche a lui. Anzi, accade quasi come se, in quella occasione, attraverso lo schermo del grande *artifex* (ancora in vita allora), egli si fosse lasciato andare più del solito, vincendo le consuete remore a parlar di sé, lui affetto da “autobiografobia”, come ebbe a dire una volta.<sup>26</sup>

Cecchi parte opportunamente dal Grande Attore, rispetto al quale situa l'arte di C.B. (e anche la sua, insisto):

E se ripenso a quegli spettacoli [ha appena citato *Pinocchio*, *Ubu Re*, *Salomé*, *Nostra Signora dei Turchi*, *Majakovskij*, *Amleto*; insomma tutto lo sfavillante esordio del grande *artifex* salentino] sono portato a raccogliarli sotto il titolo artaudiano: *Il Grande Attore e il suo doppio*. Era come se l'aura perduta dell'Attore non la si potesse ritrovare se non attraverso il suo doppio: un doppio derisorio e celebrativo allo stesso tempo.<sup>27</sup>

E così prosegue, sempre riferendosi a Carmelo (e anche a se stesso, per me).

E qui l'intuizione e la coscienza dell'artista è folgorante: il grande attore tragico è una parodia del grande attore tragico. [...]

È una operazione che avveniva attraverso uno spostamento radicale e molto violento; la tecnica, “l'Arte” del Grande Attore non serve più per rappresentare un personaggio ma per agire (*jouer*; *to play*) la parodia di questa rappresentazione; alla fine, la sua impossibilità.

È a partire da qui che cominciava a mancare il terreno sotto i piedi allo “spettacolo di rappresentazione”. È qui che “l'interprete” va a farsi (finalmente) fottere e in scena c'è il corpo di un attore. Il quale attore conosce in maniera prodigiosa le tecniche del Grande Attore e se ne serve; ma per che cosa? Per deriderlo e per deridere la sua pretesa di rappresentazione.

Egli è l'attore nel tempo dell'impossibilità di rappresentare Amleto, Macbeth, Otello, ecc.

E ancora:

Se l'attore è un significante vuoto di ogni significato, se il “personaggio” viene fatto a pezzi secondo

---

<sup>26</sup> *Un attore è un attore. Intervista di Rodolfo Di Giammarco*, cit., p. 17.

<sup>27</sup> Carlo Cecchi, *Contro la rappresentazione*, in AA. VV., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra Edizioni, Milano, 1995, p. 68.



le tecniche che erano servite alla sua “costruzione”, e se in scena rimane il corpo di un attore che agisce questo conflitto in maniera *fisicamente* estrema, violenta, ciò apre una crepa pericolosa dentro “lo spettacolo di rappresentazione”, una voragine che trascina tutti i termini del rapporto teatrale, li modifica e li modifica in atto, qui e ora. Quel conflitto che è agito sotto i nostri occhi, fra il corpo di un attore e le macerie derisorie della rappresentazione, dell'interpretazione, del personaggio, si allarga, da una parte, al rapporto con gli altri attori [...]; dall'altra, al rapporto con il pubblico, le cui idee e abitudini teatrali vengono violentemente messe in crisi, spiazzate, da ciò che sta accadendo, e verso cui non può tuttavia rimanere indifferente, essendo chiamato continuamente a una parte attiva.<sup>28</sup>

Mi pare che questa lucidissima riflessione sull'attore al tempo dell'impossibilità della rappresentazione e della recitazione, riguardi non solo Bene ma in realtà ogni attore che voglia e sappia pensare il problema attoriale oggi, e dunque anche e soprattutto lui stesso. In qualche modo, andando al di là della distinzione un po' schematica che Garboli proponeva nel succitato articolo fra l'attore che “recita se stesso” (come Eduardo o Carmelo Bene) e l'attore “colto”, “che s'impossessa di un testo – Molière, Brecht, Pinter, Čechov – prelevandolo dalla tradizione e gettandolo nel teatro”.<sup>29</sup> Condivido pienamente in proposito quanto sostiene Armando Petrinì a proposito della profonda “autenticità” dell'arte di Cecchi:

Un teatro autentico oggi non può che frequentare (e in effetti, poi, risolversi) nel paradosso estremo: dire l'impossibilità di dire, *recitare l'impossibilità di recitare*.<sup>30</sup>

Un po' – se vogliamo – come Beckett, che ha scritto, straordinariamente, l'impossibilità di scrivere.

L'ultima parola chiave sarà TESTIMONE.

### Testimone

In realtà avrebbe potuto essere anche MAESTRO. Perché Cecchi, pur nel modo schivo, defilato e addirittura scontroso che gli è proprio, ha esercitato indubbiamente un importante magistero negli oltre quarant'anni di ininterrotta presenza sulle nostre scene. Fra l'altro, formando generazioni di attori e spesso contribuendo a scovare e lanciare talenti: basterebbe citare il caso di una formazione tra le più originali del nostro teatro negli ultimi due decenni, come il duo messinese Scimone-Sframeli, che gli debbono molto per l'aiuto ricevuto agli inizi (Cecchi fu fra l'altro il regista del loro spettacolo d'esordio: *Nunzio*, testo di Scimone, nel 1994).

Tuttavia, senza nulla togliere alla sua funzione magistrale, credo che per indole e vocazione gli si addica di più il ruolo di testimone, ovverosia di *coscienza critica*, del teatro italiano, una delle poche e delle più rigorose, nella sua inflessibilità e severità, esercitate – si badi – innanzitutto nei confronti di se stesso.

---

<sup>28</sup> Ivi, pp. 68-69.

<sup>29</sup> Cesare Garboli, *L'attore*, cit., p. 139.

<sup>30</sup> Armando Petrinì, *Un attore di contraddizione*, cit, p. 34. Corsivi miei.

Nonostante la lunga e stretta frequentazione di scrittori e letterati, Cecchi non ha voluto dotarsi della facondia o della verbosità di altri padri fondatori del nuovo teatro; e tuttavia, a ben vedere, attraverso alcuni scritti d'occasione e molte interviste è riuscito a sviluppare in questi quasi cinque decenni una riflessione ininterrotta e lucidissima, sempre scomoda e non di rado controcorrente, riguardante i mali endemici del nostro teatro, mali che i tentativi di intervento e di riforma nel tempo non hanno a suo parere curato, al contrario.

Se il teatro di regia (che nega l'attore e quindi si nega come teatro) è stato il suo bersaglio principale in tutti questi anni (e lo si è visto), in realtà lo sguardo di testimone critico di Cecchi non ha risparmiato nulla, prendendosela di volta in volta:

- con “la piaga delle traduzioni”, che “spesso sono astruse, campate per aria, non pertinenti”;<sup>31</sup>
- con le tournées, vera “condanna” per l'attore, “malattia cronica del teatro italiano”;<sup>32</sup>
- con le sovvenzioni, “che si dovrebbero eliminare [...] per un certo numero di anni”;<sup>33</sup>
- con il teatro politico, o meglio con un certo modo diffuso all'epoca di intenderlo (nel '72, cioè mentre lo sta facendo) (“Non basta [...] un testo a tesi politica per fare del teatro politico. Noi pensiamo che un teatro è davvero politico solo se modifica le sue funzioni, quelle devolute alla scena e al pubblico, al testo e all'interpretazione, al regista e all'attore” [dal programma di sala del *Bagno* di Majakovskij]);<sup>34</sup>
- con il proliferare inutile e dannoso di scuole e scuiolette, volute quasi sempre da assessori e sottosegretari;
- addirittura con la “categoria 'fasulla' della ricerca”, la quale “sarebbe un bene che scomparisse [...] se intesa come professione astratta e burocratica”;<sup>35</sup>
- o con i “cosiddetti comici progressisti, che sono simmetrici a tutto quello che si contesta, con l'aggravante che loro agiscono in maniera più ipocrita” (1994: attenzione! È l'anno della vittoriosa discesa in campo del Caimano).<sup>36</sup>

E si potrebbe continuare. Tuttavia, non c'è dubbio alcuno che in questo *cabier de doléances* di lunga durata l'attenzione maggiore e la maggiore severità del Cecchi testimone scomodo sia riservata all'argomento che come abbiamo visto gli sta più a cuore, e cioè l'attore.

Ecco una sua diagnosi, espressa nella già più volte citata intervista con Elisabetta Agostini del '78:

Per quanto riguarda [...] l'attore ho l'impressione che vi siano stati dei cambiamenti solo superficiali, cioè che la questione del 'recitare' non sia stata affrontata realmente. [...]

---

31 *Un attore è un attore. Intervista di Rodolfo Di Giammarco*, cit., p. 19.

32 *Ivi*, p. 21.

33 *Ivi*, p. 20.

34 Cit. in Armando Petrini, *Un attore di contraddizione...*, cit., pp. 38-39.

35 *Un attore è un attore. Intervista di Rodolfo Di Giammarco*, cit., p. 20.

36 Rodolfo Di Giammarco, “Comici di sinistra che satira ipocrita”, *“La Repubblica”*, 19 agosto 1994, p. 25.

L'attore, e la sua formazione, sono problemi fondamentali del teatro italiano, poiché non esistono tradizioni, non sono mai esistite scuole. [...] E oggi, esiste una scuola seria che affronti il problema tecnico e culturale del recitare? (p. 69).

Negli anni il suo pessimismo al riguardo non ha fatto che aumentare e non poteva essere altrimenti – del resto in totale sintonia con altre grandi, inascoltate *voces clamantes in deserto*, come Leo, come Carmelo.

In particolare a Leo, più che a Carmelo, lo accomuna lo sforzo intrapreso nel tempo con sempre maggiore assiduità di cercare di porre rimedio al problema, aiutando nuove leve di attori a fuoriuscire dalle sabbie mobili dell'antilingua, cioè da “una recitazione mistificata e mistificante”, secondo una sua definizione del 1970.<sup>37</sup>

Le ragioni di questo problema dell'attore italiano sono antiche – secondo Cecchi – e ci riportano ancora una volta al teatro di regia, nella versione nostrana:

La struttura del teatro italiano -spiega in un'intervista a Maurizio Grande dell'84, dal titolo significativo *Datemi un attore* – è fatta per produrre il sempreguale, dove la figura del regista – con molte virgolette – [...] serve a travestire nella maniera più orribile e più bieca il sempreguale, con degli orpelli acciappati chissà dove e che servono solo all'umiliazione, al soffocamento delle energie.<sup>38</sup>

Se oggi possiamo vantare una generazione di attori fra i quaranta e i sessant'anni molto interessante e originale, quella che mi è capitato di chiamare recentemente dei “neointerpreti”,<sup>39</sup> questo lo dobbiamo, direttamente o indirettamente, anche allo sforzo pedagogico profuso da controattori o attori della contraddizione come Carmelo, come Leo, come Cecchi e pochi altri (mi piace ricordare almeno anche Perla Peragallo e Antonio Neiwiller). Senza la loro lezione, derivante soprattutto dal loro esempio, dal loro modo di lottare in scena (e fuori) contro tutto ciò che a più livelli si oppone a un teatro vivente, forse oggi non avremmo quelle ragioni di ottimismo che invece troviamo nonostante tutto quando andiamo a teatro, quando ad esempio frequentiamo luoghi come quello che ci ospita stasera e ci permette di far festa a Carlo Cecchi, maestro appartato e indispensabile.

---

37 Cit. in Armando Petrini, *Un attore di contraddizione...*, cit., pp. 28-29.

38 Cfr. Dario Tomasello, *Genealogie drammaturgiche dell'attore italiano post-novecentesco*, in *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti*, vol. II: *Il Novecento dei teatri II/L'attore: tradizione e ricerca*, “Biblioteca Teatrale”, 95-96, luglio-dicembre 2010 [in realtà 2012], p. 378.

39 Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 17-18. Cfr. anche Vanda Monaco Wsterstahl, *Io neointerprete*, in *Il teatro e il suo dopo. Un libro di artisti in omaggio a Marco De Marinis*, a cura di Fabio Acca e Silvia Mei, Roma, Editoria & Spettacolo, 2014, pp. 137-144.