

Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo  
Cecchi  
*di Armando Petrini.*

I.

*Ripetere un'intonazione o un nota volendolo fare e avendo la coscienza di farlo mi è sempre apparsa l'impresa più tormentosa e stimolante. A un solo patto un essere umano può ripetere una qualsivoglia parola: a patto che gli si avvizzisca tra le labbra.*

Tommaso Landolfi

La cifra più nitida dell'arte di Carlo Cecchi va probabilmente ricercata nell'estrema e inquietante contraddittorietà del suo modo di presentarsi in scena.

In Cecchi ciascun gesto convive con il proprio opposto, e addirittura con la negazione di ciò che sembrerebbe volere esprimere: andando a sentire e a vedere Carlo Cecchi a teatro, ci si trova di fronte a un attore che, recitando, mostra con crudeltà e amarezza l'impossibilità di *recitare*; a un regista che rifiuta con insofferenza le velleità di chi "mette in scena" un testo (gli "estetismi" dei "registi stilistici", con le sue stesse parole<sup>1</sup>); a un artista che dà forma, da artista appunto, al divenire dell'arte "incerta fin nella più intima fibra"<sup>2</sup> e perciò all'impossibilità del *rifugio* nella forma.

Ogni parola detta da Cecchi in scena si "avvizzisce"

---

<sup>1</sup> *Matematico da palco*, intervista a cura di V. Paniccia, in "Il sabato", n.12, 20 marzo 1993, pp.57-58.

<sup>2</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it., Torino, Einaudi, 1977 (1970), p.5.

tra le sue labbra, sia che la borbotti sbocconcellandola e buttandola via, sia che la inchiodi con gesti sincopati alla sua dizione precisa. Ogni battuta è virgolettata, ha il sapore finto e singolarmente intenso della citazione: il “gioco bello e terribile” -come Cecchi ha definito più volte il suo teatro<sup>3</sup>- è qui vissuto in profondità e perciò sempre mostrato: l’attore ripete (non può che ripetere) e il suo gesto è perciò tanto più autentico quanto più è manifestamente ripetuto. Attraverso la sua presenza in scena, Carlo Cecchi *dice* il contesto in cui si trova: un attore -al fianco di altri attori, di fronte ad un pubblico- che recita. Il “gioco” deve essere “reale”, scrive Cecchi, “in quanto teatro s’intende”: come “realtà della rappresentazione” e, insieme, rappresentazione di “quella realtà” che è il testo drammatico<sup>4</sup>; qui è la

---

<sup>3</sup> *Feste in onore dei cari amici Pirandello, Pinter e Molière*, intervista a cura di R. Di Giammarco, in “La repubblica”, 29 agosto 1980; *Matematico da palco*, cit.; Cecchi: “Il mio teatro è un gioco terribile”, intervista a cura di A. Bandettini, in: “La repubblica”, 25 febbraio 1993; si veda anche la nota successiva.

<sup>4</sup> Citiamo dal programma di sala del *Compleanno* (1980), in: Centro studi del Teatro stabile di Torino, Busta Pinter-*Il compleanno* (devo un ringraziamento particolare al personale della biblioteca del Centro studi e al suo direttore, Pietro Crivellaro per avermi guidato nella consultazione del ricco materiale lì conservato, nonché a Edoardo Fadini per il suo prezioso aiuto e per avermi messo a disposizione l’archivio del Cabaret Voltaire tuttora in fase di catalogazione). Questo del teatro come *gioco reale* è un concetto -come molti altri di cui discuteremo più avanti- che sta alla base dell’intero percorso artistico di Carlo Cecchi. Già nel 1970 egli scriveva: “Il problema principale è quello della recitazione. Da una recitazione mistificata e mistificante come passare a un gioco reale?”. E aggiungeva, a scampo di equivoci: “Reale che è l’opposto di realistico, luogo infido per il teatro dove

profondità e insieme il rigore del gioco: attraverso la rappresentazione di *quella realtà che è il testo* riuscire a mostrare la realtà di *quella particolare forma di rappresentazione* che è il teatro. Ma non si tratta di un'operazione di semplice (e semplicistica) decostruzione. C'è qui la dolorosa consapevolezza di chi sa che svelare il gioco - e sia pure facendolo con la raffinatezza e il gusto straordinari di Cecchi - significa riaprire una ferita sanguinante. Nella recitazione di Cecchi, ha scritto con estrema efficacia Cesare Garboli, "l'istituzione dell'ipocrisia ritorn[a] a essere un'ipocrisia reale" coincidendo perciò con "la sofferenza dell'ipocrisia"<sup>5</sup>.

Cecchi, si potrebbe dire, è un attore *stoico*, di quello stesso stoicismo che costituisce secondo Adorno l'"irresistibilità" dell'opera di Beckett<sup>6</sup>. Pur non potendosi certo definire un attore "beckettiano", Cecchi è però vicinissimo a Beckett nel frequentare un'arte che, nell'epoca dei rapporti amministrati (epoca in cui - sono parole dello stesso Cecchi - l'"allegria della festa" non

---

si nasconde ormai la difesa ossessiva del lavoro alienato dell'attore" (C. Cecchi *Lo spazio tragico (nota sul Woyzeck)*, in "Teatro", n.1, 1970, p.121). Dove è già ben chiaro che "reale" viene usato come sinonimo di "profondo", "autentico" e non ha nulla a che spartire con "realistico" o, peggio ancora, con "naturalistico". Vedremo più avanti come questo particolare modo di concepire la recitazione costituisca tuttora il punto di partenza del lavoro artistico di Cecchi.

<sup>5</sup> C. Garboli, *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990, pp.140 e 141 (lo scritto su Cecchi è datato 1982).

<sup>6</sup> T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p.29.

può che fare da contrappunto alla “sua catastrofe”<sup>7</sup>), convive costitutivamente e pateticamente (dall’etimo, *pathos*) con la propria impossibilità; un’arte che “stratton[a] -sono ancora parole di Adorno- come una catena, il suo stesso concetto, il suo essere arte”<sup>8</sup>; un’arte la cui esistenza si dà solo nella straziata e straziante negazione di sé e che, stoicamente appunto, proprio di tale negazione vive (e muore dunque). Così Beckett: “bisogna continuare, non posso continuare, bisogna continuare, e allora continuo, bisogna dire delle parole, intanto che ci sono, bisogna dirle, fino a quando esse non mi trovino, fino a quando non mi dicano, strana pena, strana colpa, bisogna continuare”<sup>9</sup>. È stoico, in Cecchi, quel singolarissimo e singolarmente affascinante mescolarsi di indolenza, riluttanza, svogliatezza, disprezzo di sé e del pubblico -quell’incuranza nel recitare di spalle alla platea; quel buttare via le battute e crearsi da solo degli ostacoli alla fluidità della recitazione; quel dare un carattere quasi defilato alla propria parte, spesso di protagonista- che a volte disegna sul volto dell’attore un’amara smorfia beffarda, incupita e raggelata a un tempo; e in altre circostanze (ma spesso i due momenti sono contemporanei) lo porta a cercare di togliersi e quasi di cancellarsi dalla scena, pur restando il pernio fondamentale di ciò che lì accade. Ancora Garboli:

---

<sup>7</sup> Dal programma di sala di *'A morte dint' 'o lietto 'e don Felice* (1974), in: Centro studi del Teatro stabile di Torino, *Busta Petito-'A morte...*

<sup>8</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p.29.

<sup>9</sup> S. Beckett, *L'innominabile* in *Trilogia*, trad. it. di Aldo Tagliaferri, Torino, Einaudi, 1996 (1953), p.464.

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>10</sup>.

Pur avendo trovato la propria collocazione in un teatro apparentemente "di trama" (a differenza di quanto avviene nel caso di altri attori di contraddizione, per esempio Carmelo Bene o Rino Sudano oppure ancora Remondi e Caporossi), la recitazione spigolosa e tagliente di Cecchi frapponne in ogni momento, e volutamente, degli impedimenti allo svilupparsi lineare della vicenda; le pause, la spezzatura delle parole e delle frasi, l'indolenza di cui dicevamo, lo straniamento costante, quel suo singolare stile "sminuzzante" (con le parole di un altro teatrante, Vittorio Gassman<sup>11</sup>): tutto ciò fa sì che la trama risulti qui un semplice "tracciato d'azioni"<sup>12</sup> attraverso cui possa emergere la sensibilità e il temperamento d'attore di Cecchi, la sua lacerazione d'artista, più che il mezzo del dispiegarsi del significato dello spettacolo.

Il primo *Woyzeck* recitato dal Granteatro nel 1969 sottolineava intenzionalmente la struttura a quadri del testo di Büchner. La frammentarietà di quella scrittura drammatica veniva anzi sulla scena esasperata, con

---

<sup>10</sup> C. Garboli, *Falbalas*, cit., p.139.

<sup>11</sup> V. Gassman, *Un grande avvenire dietro alle spalle*, Milano, Longanesi, 1981, p.47.

<sup>12</sup> "Gioco a calcio col teatro", intervista a cura di M.G. Gregori, in "L'unità", 8 febbraio 1997.

pause fra un quadro e l'altro che potevano raggiungere anche i venti minuti<sup>13</sup>. È lo stesso Cecchi a spiegare quanto la struttura del dramma büchneriano fosse da questo punto di vista congeniale a un teatro che si proponeva di negare la centralità dello “sviluppo lineare nel senso dramma”:

La struttura a scene staccate segue la tecnica epica, dove ogni scena sta per sé. Ma nello stesso tempo ogni scena è lo sviluppo della precedente, la ripetizione di un movimento su un ritmo più ossessivo. Tuttavia le scene non tendono a un punto secondo uno sviluppo lineare nel senso del dramma. La scena dell'omicidio per esempio, è pericolosissima proprio in questo senso: è l'opposto della catastrofe essendo la catastrofe<sup>14</sup>.

Il solo sviluppo che Cecchi sembra ricercare - e ammettere - in questo *Woyzeck* coincide con quello dell'ossessività ritmica della ripetizione di uno stesso movimento. Qui la catastrofe, in quanto luogo di sedimentazione del senso e di massimo disequilibrio, è tendenzialmente presente in ogni momento ed è perciò propriamente l'opposto della catastrofe intesa come epilogo del dramma<sup>15</sup>. Nel teatro di Cecchi, nonostante

---

<sup>13</sup> Si veda in particolare F. Quadri, *Neo-espressionismo uno e due*, in “Sipario”, n. 275, marzo 1969, p.39.

<sup>14</sup> C. Cecchi, *Lo spazio tragico*, cit., p.120.

<sup>15</sup> Claudio Meldolesi ha scritto a questo proposito, riferendosi ai tre testi di Molière recitati da Cecchi fra il 1977 e il 1981 (*Il borghese gentiluomo*, 1977; *Don Giovanni*, 1978; *Anfitrione*, 1980): “I suoi Molière [...] si presentano come degli allestimenti alla lettera, ma (dove non ci sono cadute) essi negano la possibilità stessa del racconto dispiegato, del sinfonismo scenico” (C. Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza*, in “Quaderni di teatro”, n.12, 1981, p.143).

le apparenze (e nonostante le “cadute”), sembra proprio che niente debba accadere (dal punto di vista del *plot*) perché tutto possa accadere (dal punto di vista della *realtà* del testo, e cioè dei rapporti autenticamente *teatrali*: fra attore e parte e fra attore e pubblico). Ciò che infatti propriamente *accade* è l’esplicitazione di quel “gioco” di cui si diceva più sopra, nei cui confronti la trama ha una funzione di semplice supporto, indispensabile ma in fondo marginale: “Il teatro per me -ha affermato Cecchi- è la possibilità di un accadimento vero che avviene nel presente. E solo quando si riconosce nell’attore questa tensione verso il momento presente, io parlo di teatro”<sup>16</sup>.

Nel 1982 Cecchi recita l’*Ivanov* di Èechov. È uno dei rari casi (ma non l’unico) in cui il lavoro di Cecchi determina una distanza piuttosto netta fra il testo drammatico, che qui racconta del fallimento esistenziale di un uomo che muore suicida, e l’operazione condotta su di esso. Si direbbe quasi un lavoro di erosione della trama. Cecchi -sono parole di Roberto De Monticelli- “togli[e] a Cechov le pause, non [si] preoccup[a] di individuare e di fare affiorare nelle battute i vari strati di cui sono composte”; sostituisce, seguendo il suo tipico “criterio di ‘degradazione’ interpretativa”, ai toni “dello smarrimento e della perplessità” propri di Èechov, quelli “dell’indifferenza e della negazione”<sup>17</sup>. Elimina tutto ciò che in Èechov è psicologismo e costruzione naturalistica della vicenda e si preoccupa -in quanto attore e in quanto regista- di portare in scena delle caratterizzazioni

---

<sup>16</sup> Cecchi: “*Il mio teatro è un gioco terribile*”, cit.

<sup>17</sup> R. De Monticelli, *Cecchi c’è ma Cechov dov’è ?*, in “Corriere della sera”, 2 dicembre 1982.

fisse, irrigidite nella propria amarezza (“macchiette” le definisce Tommaso Chiaretti<sup>18</sup>). È un “Cecchi contro Cecchi”, scrive ancora Chiaretti (riferendosi ora all’attore più che al regista), che fa di Ivanov “un essere diabolico”<sup>19</sup> privo di quei sensi di colpa presenti invece nel personaggio èchoviano: un Ivanov implacabilmente crudele, contro gli altri e contro se stesso, “con quel colpo di rivoltella finale in testa fin dalla prima battuta”<sup>20</sup>.

Anche in questo le parole di Cecchi gli si “avvizziscono” fra le labbra: preludono a qualcosa di cui indicano però allo stesso tempo l’impossibilità: la prosecuzione della vicenda, la recitazione di un “personaggio”, la possibilità stessa di consistere artisticamente attraverso il teatro.

L’arte di Cecchi è autentica fin nelle sue più intime fibre proprio perché declina ogni gesto come paradossale e, anzi, si concepisce proprio come sequenza di gesti paradossali e contraddittori. Un teatro autentico oggi non può che frequentare (e in effetti, poi, risolversi) nel paradosso estremo: dire l’impossibilità del dire, recitare l’impossibilità di recitare.

## II. La contraddizione.

*La rivolta dell’arte [...] è divenuta*

---

<sup>18</sup> T. Chiaretti, *C’è anche un po’ di Napoli nel gelido mondo di Cecov* [sic], in “La Repubblica”, 4/5 luglio 1982.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> R. De Monticelli, *Cecchi c’è ma Cechov dov’è ?*, cit.

Carlo Cecchi si propone, sin dai suoi esordi, come attore di contraddizione, consapevolmente e violentemente *contro* quel teatro ufficiale che, in continuità con il linguaggio della naturalezza sviluppatosi in Italia fra gli anni dieci e gli anni trenta, coincide sostanzialmente, nei primi anni sessanta, con il teatro di regia (o “linguaggio da stabile”<sup>21</sup>): “Un teatro - ha affermato Cecchi in un recente incontro pubblico-, come era e come è il teatro italiano, che nega in fondo se stesso; perché se neghi, impedisce agli attori di essere attori, neghi la possibilità stessa del teatro”<sup>22</sup>. La battaglia che in quei primi anni sessanta<sup>23</sup> uno sparuto

---

<sup>21</sup> Scrive Gigi Livio nel 1984: “Per ciò che riguarda il linguaggio da stabile tutti sappiamo che cosa questo voglia dire: è il cosiddetto ‘teatro del testo’, esito di una lunga storia che inizia in epoca giolittiana, che pone il Poeta innanzi tutti (D’Amico, il profeta degli stabili, lo scriveva proprio con la P maiuscola), il regista come suo interprete ‘fedele’ (divenuto poi, nel tempo, ‘infedele’), e l’attore come una maestranza bene addestrata agli ordini del regista”: G. Livio, *Minima theatrialia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984, p.16. Non sfuggirà certo, al lettore attento, il debito nei confronti di Gigi Livio per ciò che riguarda l’impostazione generale, critica e metodologica, di questo scritto. A parte qualche richiamo specifico, abbiamo però voluto evitare negli altri più numerosi casi di appesantire con ulteriori rimandi il già ricco apparato di note.

<sup>22</sup> Citiamo dall’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.

<sup>23</sup> Cecchi frequenta l’Accademia d’arte drammatica fra il 1959 e il 1961 senza concluderne il corso di studi (si veda P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990,

gruppo di teatranti si apprestava a combattere (battaglia che si è poi rivelata -come non poteva non essere- gloriosamente fallimentare) era proprio, innanzi tutto, contro la regia così come veniva intesa nel teatro ufficiale, e cioè contro quel modo di concepire la scena che, rendendo immediatamente falso ogni gesto teatrale, alterandone il senso profondo e impedendogli perciò di fatto ogni possibilità di “andare nel senso della trasformazione”<sup>24</sup> o anche semplicemente (!) di inquietare, stava lì quasi a riassumere tutto ciò contro cui il teatro di contraddizione lottava. Certo ciascuno degli attori che vennero allora rubricati, pur fra i distinguo del caso, come di “neo-avanguardia” ha conosciuto poi percorsi propri, a volte anche distanti l’uno dall’altro (e proprio Carlo Cecchi risulta, almeno a un primo sguardo, il meno omogeneo al gruppo). Eppure un filo rosso li ha uniti: la volontà di riaffermare l’autenticità di un modo di recitare che affondava e affonda le proprie radici nella vera tradizione del teatro italiano, per contro alla falsificazione -che si accompagnava e si accompagna a una analoga

---

p.153 e nota). Forma poi compagnia con Gian Maria Volonté, “praticando -sono parole dello stesso Cecchi- un decentramento ante litteram nelle campagne” (*L’isola di Carlo*, intervista a cura di Rita Cirio, in “L’Espresso”, n. 41, 11 ottobre 1992, p.138); recita anche in uno sceneggiato televisivo, *I Giacobini*. Lavora poi per brevi periodi con Eduardo de Filippo, Luca Ronconi e il Living Theatre. Quindi, nel 1968, il primo spettacolo del Granteatro (che nei primi mesi di attività si chiama “Compagnia del Porcospino”), *Il ricatto a teatro* di Dacia Maraini (la regia è di Peter Hartman: è solo dal secondo lavoro del gruppo, la *Prova del Woyzeck di Büchner* [1969] che il regista diventa a tutti gli effetti Carlo Cecchi).

<sup>24</sup> G. Livio, *Minima theatrialia*, cit., p.17.

falsificazione storiografica- del teatro di regia: così è stato per Carmelo Bene, che attraverso lo studio di Petrolini (e di Benassi, per non fare che un altro nome) reinterpretava sottilmente, e parzialmente in chiave parodica, il protagonismo scenico del grande attore “di tradizione” appunto; per Perla Peragallo, che riprendeva con grande raffinatezza e intensità poetica la scuola del primo attore tragico; per Leo De Berardinis, che accanto a Petrolini e Totò recuperava l’intera forza teatrale di certo varietà in funzione prevalentemente di contrappunto al *pathos* d’attrice di Perla; per Carlo Quartucci, che elaborava una propria posizione di regista-contro-il-regista richiamandosi alla tradizione, per lui anche familiare, delle compagnie di giro. E l’elenco potrebbe continuare per (pochi) altri: Rino Sudano, Claudio Remondi...

Il caso di Carlo Cecchi, pur nelle sue particolarità, è altrettanto significativo. Innanzi tutto la contrapposizione: “Ero un attore -dice oggi di sé e dei suoi inizi- che, certo di essere un attore, si è trovato dentro un teatro, che era il teatro dei primi anni sessanta, e cioè il tempo in cui io ho fatto l’Accademia nazionale d’arte drammatica, che negava la certezza del mio essere attore”. E prosegue: “Poiché questa certezza era molto forte, ho detto: va buo’ [...] tu neghi il mio essere attore? Io nego te”<sup>25</sup>. E la negazione è negazione violenta, radicale, consapevolmente politica. E alludiamo qui con l’aggettivo “politica” a una autentica spinta verso la “trasformazione del mondo”, tutta giocata cioè sulla critica al linguaggio e all’ideologia e

---

<sup>25</sup> Dall’intervista a cura di P. Ferrero, cit.

volutamente distante da quel teatro “a tesi” falsamente politico: “Spesso l’unico risultato che certo teatro politico ha colto -scrive lucidamente Cecchi già nel 1972-, è stato quello di introdurre le masse proletarie proprio in quelle realtà negative che l’apparato del teatro aveva creato per le masse borghesi”<sup>26</sup>; e continua,

---

<sup>26</sup> Citiamo dal programma di sala del *Bagno* realizzato per le recite genovesi del gennaio 1973 (Centro studi del Teatro stabile di Torino, Busta Majakovskij-*Il bagno*). Già nel 1969, intervenendo a un convegno tenutosi a Modena “sul teatro di ricerca e sperimentazione”, Cecchi prendeva duramente posizione contro le fortissime ambiguità proprie di alcuni “circuiti alternativi”; ne riportiamo qui un ampio stralcio: “Sono state fatte alcune domande [...]. Queste domande erano all’incirca queste: chi è che decide a quali gruppi aprire questo circuito alternativo di cui si diceva? [...] Date le esperienze che questo circuito ha realizzato quest’anno, nei suoi due tronchi cioè ATER e ARCI, **Nuova Scena** e **Comunità**, alla fine di questo convegno è venuto fuori che si è fatto un gran parlare di Dario Fo e si è assistito a una specie di **danza conflittuale** fra **Nuova Scena** e **Comunità**. Ora io non voglio andare ad analizzare né **Nuova Scena** né la **Comunità**, ma mi pare che siano sostanzialmente due facce della stessa medaglia: è sempre la solita storia, il teatro ai contadini o agli operai, nelle case del popolo... Infine si invitano ai convegni i gruppi che lavorano nelle cantine, e che sono poi accusati di aver scelto la ‘crema della crema del pubblico borghese’. Io, personalmente, di **Nuova Scena** e della **Comunità Emilia Romagna** so solo questo, che il **Gran Teatro** [sic], di cui io faccio parte, **ha chiesto** all’inizio della stagione di partecipare ai circuiti di **Nuova Scena** [...], ha ricevuto come risposta di mandare i programmi, e i programmi vengono giudicati ‘non per la massa’ come se rappresentare Fo fosse la scelta più rivoluzionaria possibile. Per quel che riguarda la **Comunità** ci è stato fatto un discorso più corretto, **di concorrenza**: ‘siccome voi fate le stesse cose che facciamo noi, non possiamo prendervi ai nostri mercati’. Allora il discorso ritorna a alcune

con altrettanta lucidità:

Non basta cioè 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. Per questo tipo di teatro, così come la scena non è più "il mondo" ma un podio di esposizione, così come il testo non è più il fondamento della messa in scena ma un sistema di coordinate in cui lo spettacolo si iscrive come una nuova formulazione, allo stesso modo il pubblico non è più una massa di soggetti da ipnotizzare, ma un'assemblea di persone interessate di cui la scena deve soddisfare talune esigenze<sup>27</sup>.

E pur trasformando nel tempo la forte tensione politica del suo teatro, come non poteva non essere<sup>28</sup>,

---

domande che si facevano: questa idea della **base** è un alibi o no? [...] Mi si risponda concretamente: chi sceglie? e se la base deve scegliere, come, in quali luoghi si può far sì che avvenga che la base decida in prima persona se preferisce **Aiace** di Sofocle o Dario Fo?" (*Dall'Emilia verso il Teatro della Regione*, in "Sipario", n.280, agosto 1969, p.17, i neretti sono nel testo).

<sup>27</sup> Dal programma di sala del *Bagno*, cit.

<sup>28</sup> Rispondendo nel 1978 a un'intervista a cura di Elisabetta Agostini, Carlo Cecchi racconta i primi anni di attività del Granteatro: "Quegli spettacoli [fino alla metà degli anni settanta] 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" (*1968-1978: esperienze d'attore*, intervista a cura di E. Agostini, in "Quaderni di teatro", n.2, novembre 1978, p.67). Tensione che progressivamente si modifica: "la tensione politica che c'era nel '72 nel mio teatro oggi non ci può più essere -è ancora Cecchi a parlare e siamo ancora, le date come è ovvio non sono casuali, nel 1978- perché è cambiata la situazione nella quale noi agiamo quindi il mio rapporto con la storia" (F. Angelini, *Carlo Cecchi: morte*

resta costante, nel lavoro di Cecchi, questa urgenza di frequentare una scena che è “politica” (brechtianamente politica) perché “necessaria” (artaudianamente necessaria), in grado cioè di ripensare criticamente le funzioni fondamentali del teatro: l’attore, il pubblico, lo spazio scenico, la regia<sup>29</sup>.

---

*delle avanguardie, vita del teatro*, in “Scena”, n. 3/4, 1978, p.38). Ma accanto alla discontinuità c’è anche la continuità; prosegue Cecchi: “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” (*Ibidem*). Recentemente, in un’intervista a cura di Franco Quadri pubblicata sul *Patalogo ventuno* (1998), Cecchi ha così sintetizzato il suo percorso: “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 son 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: *Finale di partita* fu la sintesi di questa esperienza che si era aperta col *Compleanno*, cioè una stanzetta e una minaccia, da Pinter a Beckett” (*Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, intervista a cura di F. Quadri, in *Il Patalogo ventuno. Annuario 1998 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1998, p.184).

<sup>29</sup> Significativo di questo modo di intendere la connotazione “politica” del suo teatro il racconto di Cecchi del clima che si instaurava a Torino nel quartiere operaio di Mirafiori Sud durante le recite di *’A morte dint’o lietto ’e don Felice* (1974): “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 figlia, con qualche studentessa e studente, vedeva un titolo in napoletano e veniva allo spettacolo; quindi tra noi attori e quel pubblico il rapporto che si stabiliva era tale che non solo era

L'unica strada che appare percorribile, per Carlo Cecchi e il Granteatro, è quella della "ricerca" e della "sperimentazione": "sapevamo ciò che non doveva essere, mentre ciò che doveva essere bisognava trovarlo"<sup>30</sup>. Il primo passo consiste nel riattivare "il rapporto con una tradizione che non fosse la tradizione del teatro ufficiale"<sup>31</sup> e si concretizza perciò nella spinta a frequentare 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>32</sup>. Di qui il tentativo del Granteatro di operare un "recupero critico della tradizione del teatro popolare italiano"<sup>33</sup>: "Esiste un territorio del teatro italiano -è ancora Cecchi a parlare- al di là del cimitero che è il teatro in lingua (detto anche birignao) e

---

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. [...] [L]o spettacolo aveva il *suo* pubblico, la sua necessità direi quasi assoluta; lo spettacolo sembrava fatto apposta per quell'esito, per quell'ac-cadimento lì" (F. Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., p.37).

<sup>30</sup> Intervista con Carlo Cecchi a cura di Goffredo Fofi del 27 ottobre 1974, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol.I, p.393.

<sup>31</sup> *Ibidem*. "Il teatro -ha affermato Cecchi in un'intervista a Stefania Chinzari del 1994- o è sperimentale o non è, ma senza una tradizione non si fanno molti passi" (*Cecchi, attore sovversivo*, in "L'unità", 28 febbraio 1994).

<sup>32</sup> Intervista a cura di G. Fofi, cit., p. 391.

<sup>33</sup> Dal programma di sala del *Bagno*, cit.

ad esso intendevo riferirmi (intendo soprattutto ‘ad esso’ come ricerca di esso)”,<sup>34</sup>. “Granteatro” appunto, con quel malizioso e maliziosamente ironico riferimento allo strehleriano “Piccolo Teatro” (limpido esempio di “linguaggio da stabile” e allo stesso tempo efficace propugnatore di un teatro politicamente assai ambiguo<sup>35</sup>), ma anche con quell’allusione sottilmente amara alla grandezza di un teatro che pur se irrimediabilmente lontano resta comunque un punto di riferimento privilegiato per riconquistare la “necessità” perduta dell’arte teatrale.

Il richiamo al teatro popolare italiano significa per

---

<sup>34</sup> Intervista a cura di G. Fofi, cit., p. 391.

<sup>35</sup> Si veda la voce *Carlo Cecchi* del *Dizionario dello spettacolo del ‘900*, a c. di F. Cappa e P. Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1998, pp.222-224 (la voce è a firma di Letizia Bellocchio). Un gustoso e mordace riferimento al Piccolo Teatro è stato inserito da Cecchi anche nello spettacolo *Il bagno* (1971): nel terzo quadro, che corrisponde alla scena del teatro nel teatro, i “burocrati” assistono alla recita del *Bagno* e, insoddisfatti, protestano con il regista: questo “Granteatro”, lamentano, li fa “troppo caricati”: “da noi certi tipi non esistono: è innaturale, lontano dalla vita, inverosimile; occorre trasformare, addolcire, poetizzare, arrotondare” suggerisce Mesalliansova; e incalza Ivan Ivanovic: “Fateci belli: al Piccolo Teatro ci fanno sempre belli, non vedo perché voi non dovrete farci belli”; è da notare fra l’altro che proprio in quella stagione 1971/1972 il Piccolo Teatro aveva in programma una rappresentazione del *Bagno* con la regia di Franco Parenti (citiamo le battute così come le abbiamo trascritte dalla preziosa ripresa su pellicola di Ugo Gregoretti; la cronaca di una replica romana del gennaio 1972 conferma la presenza di quell’“allusione graffiante” al Piccolo anche nella versione recitata di sera in sera: G. Pol., *Furore e allegria in Maiakovski* [sic], in “Momento-sera”, 4-5 gennaio 1972).

Cecchi anzitutto Eduardo de Filippo; ma anche Petito, Scarpetta e, più in generale, quel teatro dialettale, in particolar modo napoletano, che costituisce agli occhi di Cecchi una forma di teatro autentico, vivo, in grado di *dirsi* in quanto teatro, e dunque di *dire*. Lo abbiamo già visto, la scelta di ricollegarsi a questa tradizione è innanzi tutto una scelta di contraddizione: “mi sono servito di forme di teatro popolare -dice Cecchi nel 1978- soprattutto napoletano per oppormi alla tradizione cosiddetta italiana, che si insegna all’Accademia di Arte Drammatica”<sup>36</sup>: Cecchi, ha scritto Claudio Meldolesi, è *arrivato* al dialetto (e fra l’altro a quello napoletano, che per lui, toscano di origini, non ha certo nulla di ‘naturale’) e lo ha fatto “per sfuggire all’antilingua” e cioè a quel teatro frequentato dall’“attore di voce” che tutti conosciamo, [che] agisce aggiornando istintivamente un compromesso stretto in tempi lontani fra la lingua media scritta e le convenzioni sceniche borghesi, assunte come eterne. Due atteggiamenti contagiosi contraddistinguono questa antilingua: il fare pensoso e la disinvoltura”<sup>37</sup>.

Ciò che Cecchi combatte strenuamente -ed è questa una costante del suo linguaggio della scena- è l’*inautenticità* del teatro ufficiale, il suo proporsi come *falsificazione*, falsando innanzi tutto la natura e il senso del teatro stesso: gli attori “da stabile”, dal “fare pensoso” e dalla sciagurata recitazione “disinvolta”, frequentano invariabilmente sulla scena -argomenta

---

<sup>36</sup> F. Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., p.37.

<sup>37</sup> C. Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza*, cit., rispettivamente pp.142 e 132.

Cecchi- o “il tempo passato” (le “repliche”: il ricalco posticcio di ciò che è *stato* durante la “prima”) o “il tempo futuro” (le “prove”: la preparazione di ciò che *verrà* nel corso delle “repliche”); mai l’unica scansione temporale che dovrebbe effettivamente appartenere al teatro, e cioè il presente (in cui può dispiegarsi il gioco “bello e terribile”). Scrive Cecchi nel programma di sala per *Leonce e Lena* (1993):

Il tempo del teatro è il presente. Questa non è un’opinione, ma un dato di fatto. E se i registi non se ne sono accorti -e che anzi insistano caparbiamente (mediante nuove serrature e nuove chiavi laddove non c’è nessuna porta) a imporre agli attori il tempo futuro (le prove che provano come *sarà* la prima) e, agli attori e agli spettatori, il tempo *passato* (le rappresentazioni come ripetizione della prima)- fatti loro. Qui in questo spettacolo, bello o brutto non so, di certo si cerca di cogliere *immediatamente* l’evento in atto, qui e ora<sup>38</sup>.

Il teatro di regia (che è qui sinonimo di teatro ufficiale, di “linguaggio da stabile”, di antilingua recitativa) misconosce il contesto che lo rende possibile perché nega il presente del gesto teatrale (che ne costituisce anche l’intima essenza: “la verità è concreta”, scriveva Brecht) e lo sostituisce con un suo volgare surrogato, buono per i palati dei più, la *caricatura* del presente: le prove che provano come *sarà* la prima, le repliche che ripetono ciò che è *stato* della prima:

la struttura del teatro italiano è fatta per produrre il sempreuguale, dove la figura del regista -con molte virgolette-

---

<sup>38</sup> Citiamo dal programma di sala (*Note di regia*) per *Leonce e Lena* (1993).

come colui che ha l'idea, la trovata, la chiave di lettura, serve a travestire nella maniera più orribile e più bieca il sempreuguale, con degli orpelli acchiappati chissà dove e che servono solo alla umiliazione, al soffocamento delle energie<sup>39</sup>.

Per Cecchi essere regista dei propri spettacoli significa invece innanzi tutto mettere a punto una struttura teatrale che, al contrario, permetta effettivamente agli attori di esprimersi, consenta loro di dare forma al proprio temperamento artistico e allo stesso tempo, giusto il suo ruolo di regista-attore, significa anche vigilare dall'in-terno della scena affinché il "gioco" teatrale possa dispiegarsi attraverso ritmi e modi appropriati. La regia ha nel teatro di Cecchi un ruolo analogo a quello assegnato al testo drammatico: entrambi indispensabili, ma soltanto perché consentono la realizzazione di ciò che conta davvero: l'espressione dell'attore attraverso il "gioco" del teatro. Da questo punto di vista il ruolo di regista che assume Cecchi è molto più vicino al ruolo del capocomico "di tradizione" che a quello del più recente regista-artefice che si vuole "signore della scena". E infatti le regie di Cecchi non si propongono come "letture" o "interpretazioni" a priori dei testi che recita, piuttosto come intelligenti e raffinate orchestrazioni dei diversi codici della scena allo scopo di favorire il carattere di autenticità dell'evento teatrale. Ecco ancora Cecchi:

Io rifiuto, poiché è qualcosa che non è nella realtà del teatro, quindi lo rifiuto come, nel migliore dei casi, una illusione, nel migliore dei casi, quando non una violenza... Rifiuto, poiché non è nel teatro, che un

---

<sup>39</sup> *Datemi un attore*, intervista a cura di Maurizio Grande, in "Rinascita", n.37, 22 marzo 1984, p.21.

regista decida che cosa quelle pagine significhino, e lo decida nella capa *soja*, e cioè non scopra attraverso gli attori in atto, cioè attraverso il *gioco* degli attori, non cos'è la *verità* di un testo, che non esiste, ma che cos'è la *realtà* di un testo, giocato, *played*, in quel momento. Allora rifiuto l'illusione [sospira] metafisica, si fa per dire, ontologica del regista; perché è una balla, una fregnaccia<sup>40</sup>.

La regia, dunque, innanzi tutto come orchestrazione di un gioco, di un *play*, che quanto più autenticamente viene attuato in scena, tanto più permette *anche* l'affiorare della "realtà" di un testo drammatico e del suo senso profondo. Certo è che poi Cecchi si propone anche come vero e proprio "creatore di spettacoli", attento cioè all'insieme dei codici del linguaggio della scena e a una loro strutturazione propriamente "registica", sebbene questo non avvenga sempre, e non sempre con la stessa efficacia. Eppure lavori come il *Woyzeck*, *Il bagno*, *L'uomo*, *la bestia e la virtù* o il più recente *Leonce e Lena* testimoniano del forte interesse di Cecchi anche per questo aspetto dell'espressione teatrale e lo testimoniano, almeno nei casi citati, a un livello artistico molto alto. L'attenzione di Cecchi è comunque sempre (anche negli spettacoli ora ricordati) innanzi tutto per il linguaggio dell'attore e gli spunti "registici" sono subordinati, e in realtà finalizzati, all'esigenza di dare vita sulla scena a un "gioco reale" che escluda la recitazione "mistificata e mistificante" del teatro ufficiale: "Sono soprattutto un attore -ha affermato Cecchi nel 1978-, regista attraverso l'attore, sono un attore che recita, ma che pensa anche sul

---

<sup>40</sup> Dall'intervista a cura di P. Ferrero, cit.

recitare”<sup>41</sup>.

Dal punto di vista stilistico, e dello stile recitativo in particolare, Cecchi sostituisce in scena al “fare pensoso” degli attori “da stabile” un ritmo tutto in levare, una recitazione accelerata (e a tratti improvvisamente rallentata), spigolosa, antipsicologista; alla “disinvoltura” una esasperata artificialità, una ostentata non naturalità. L’attore di Cecchi -quel meraviglioso attore che è Cecchi- coincide con l’artefice che esprime il proprio gesto teatrale in modo autentico: attraverso di esso indica tutto ciò che quel gesto è, e tutto ciò che lo rende possibile: una scena, un pubblico, altri attori, il tempo in cui si iscrive<sup>42</sup>. Un gesto *vero* dunque, vero perché dice la verità di ciò che esso stesso è. Che è poi la verità propria dell’arte: dirsi in modo autentico, per dire il mondo e dunque esprimere la propria tensione a

---

<sup>41</sup> 1968-1978: *esperienze d’attore*, cit., p.68.

<sup>42</sup> Anche i silenzi -quei silenzi che alcuni riconducono alla scuola di Eduardo- diventano nel teatro di Cecchi un modo per svelare il gioco; basta pensare ai suoi occhi e al suo sguardo quando decide quelle pause inaspettate: occhi di sfida, spietati (per ciò che svelano) ma anche pietosi (per lo strazio del “bisogna continuare”), a tratti ammiccanti (l’ammicco fa a volte capolino nel teatro di Cecchi: ne costituisce probabilmente un limite ma rappresenta anche, evidentemente, una specie di riserva di energia che consente a Cecchi di continuare a salire sul palcoscenico); con le sue efficacissime parole: “Di solito gli attori italiani fra una battuta e un’altra aspettano sempre un po’. Nel mio teatro, invece, si attacca subito come in una partita da ping pong. Però ci sono dei punti in cui tutto si deve sospendere e il silenzio diventa una presenza perché è una sospensione in cui il *play*, il gioco, passa attraverso il silenzio. I miei silenzi, allora, sono una sorta di doppia provocazione: agli attori che stanno recitando con me e al pubblico” (“*Gioco a calcio col teatro*”, cit.).

trasformarlo.

### III. La tradizione.

Il riferimento alle forme del teatro popolare si configura dunque in Cecchi e nel lavoro del Granteatro come un modo per restituire autenticità alla recitazione. Gli attori che appartengono alla tradizione del teatro dialettale hanno, secondo Cecchi, un modo di “essere” in scena diverso:

Il sistema di riferimento -si può dire anche la tradizione- è un altro rispetto agli attori che agiscono in lingua, i rapporti in scena sono diversi. Prima di tutto hanno naturalezza. Intendiamoci: non naturalismo. Il teatro non è mai naturalistico. Anche se ha a che fare con un testo naturalistico, il teatro è sempre convenzionale. E anche là dove lo rinnega, ha un rapporto con un qualche rito perduto. Per naturalezza intendo il luogo naturale per l'attore. Nel teatro napoletano esistono medi, piccoli e minimi attori, ma è quello spazio che è diverso. È un diverso modo di essere in quello spazio, dove l'elemento gioco, il *play*, è molto importante, vitale. In teatro avviene nel momento in cui *avviene*, lì e allora, e questo non l'ho mai ritrovato nel teatro italiano<sup>43</sup>.

Torneremo più avanti sulla distinzione operata da Cecchi fra “naturalezza” e “naturalismo”. Fermiamo per ora la nostra attenzione sui concetti di “luogo naturale” e di “*play*”.

Dal punto di vista di Cecchi gli attori che appartengono alla tradizione del teatro popolare dialettale frequentano una scena da loro vissuta come “naturale” perché si

---

<sup>43</sup> *Datemi un attore*, cit., p.21.

trovano in un contesto particolarmente adatto alla recitazione, che meglio di altri consente l'espressione autentica di sé e più efficacemente impedisce la falsificazione -il "cimitero"- propria del teatro ufficiale. La scelta di richiamarsi alla tradizione del teatro napoletano non è questione di "napoletanità", spiega Cecchi, ma di "lingua", o meglio, di "corpo della lingua". Ecco Cecchi:

Io credo che la lingua italiana -questa è una mia opinione- il *corpo* della lingua italiana non sia atto al teatro. Il corpo della lingua italiana. Non il corpo italiano. Tant'è vero che i grandi maestri della professione dell'attore moderno sono stati italiani, cioè la commedia dell'arte; i grandi inventori della tecnica della recitazione non classica, cioè i primi grandi tecnici di cui si sappia qualcosa, sono stati gli attori italiani<sup>44</sup>.

È dunque il "corpo" della lingua italiana a risultare inadatto alla recitazione: "la lingua italiana ha un corpo atto al canto, ma non atto al teatro senza canto"<sup>45</sup>. Di qui la scelta di utilizzare il "corpo" della lingua napoletana, senza che ciò significhi necessariamente recitare in napoletano:

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 ognitanto, in certi casi, mi scappino pure dei suoni napoletani... *Qui* mi scappano [il riferimento è alla *Serra* (1997)], quando facevo il fantasma del babbo di Amleto [ride] non mi è mai uscito un suono

---

<sup>44</sup> Dall'intervista a cura di P. Ferrero, cit.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

napoletano, neanche quando facevo il primo attore [il riferimento è in questo caso all'*Amleto* realizzato al Teatro Garibaldi di Palermo (1996), dove Cecchi recitava i ruoli dello spettro, del primo attore e del primo becchino], però il mio corpo è sempre quello<sup>46</sup>.

La tradizione del teatro dialettale non rappresenta dunque per Cecchi semplicemente una sorta di repertorio da cui attingere inflessioni o sonorità tipiche; piuttosto un vero e proprio linguaggio della scena, sedimentato nel tempo e dotato di specificità sue proprie<sup>47</sup>.

E la principale peculiarità di questa tradizione teatrale è proprio quella di trovare nel *play*, nel gioco, un elemento decisivo, “vitale”. Il teatro napoletano -sempre secondo Cecchi- ha la capacità, che è strutturalmente tipica del teatro dialettale -indipendentemente cioè dal

---

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> La presenza costante di questo riferimento nel teatro di Cecchi oltre a manifestarsi in modo ben evidente per chi lo abbia visto recitare, è spesso confermata esplicitamente dallo stesso attore; ecco un esempio: “Io ho imparato a fare *Misanthropo* [recitato da Cecchi nel 1986 nel ruolo del protagonista, Alceste] da Felice Sciosciammocca [il tipo di Felice Sciosciammocca viene recitato da Cecchi in *Le statue movibili* (1971) e *Lu curaggio de nu pompiere napulitano* (1985), entrambi testi di Antonio Petito; in *'A morte dint''o letto 'e don Felice* (1974), sempre di Petito, Cecchi recita invece la parte di Cardillo]; anche questo direttore colonnello che faccio qui [la parte di Roote nella *Serra* di Pinter (1997)] viene fuori da Felice Sciosciammocca in un certo senso. Non che ci sia... Mica ho pensato a Felice Sciosciammocca naturalmente, che c'entra? Però... Il mio corpo si è formato su quel teatro, cioè sui Felice Sciosciammocca, sui... Naturalmente si è esercitato anche in esercizi ben più... ‘moderni’ [ride] e più... ‘estremi’ [ride], però se non ci fosse stato anche l'altro...” (Dall'intervista a cura di P. Ferrero, cit.).

valore artistico degli attori che recitano (compresi dunque i “medi, piccoli e minimi attori”)- di costruire spettacoli privi di mistificazioni, in cui ciò che teatralmente accade “avviene nel momento in cui avviene”, esprime e si esprime in un “qui e ora”.

Risulta piuttosto evidente a questo punto come l’attenzione al “popolare” in Cecchi coincida anche, almeno nei suoi primi anni di attività, con una “posizione culturale di marca gramsciana”<sup>48</sup>. Non è certo casuale che il discorso di Cecchi sulla mancanza di una tradizione per ciò che riguarda il corpo della lingua italiana presenti alcune analogie con il ben noto argomento di Gramsci sull’assenza, in Italia, di una letteratura popolare. E infatti ciò che Cecchi riconosce come peculiare alla tradizione del teatro dialettale è la capacità di saldare l’attenzione per la sfera estetica propria di una forma artistica quale è il teatro con la necessità di interpretare in chiave critica le “esigenze intellettuali del popolo”, per dirla con i *Quaderni del carcere*<sup>49</sup>. Ed è proprio collocandosi idealmente nel solco tracciato da Gramsci che il percorso di Cecchi non sconfina mai nel populismo o nella demagogia (come già si era osservato a proposito della tensione “politica” del suo teatro), restando correttamente arginato entro i confini di un atteggiamento che pone prioritariamente il problema della classe (in anni in cui era lecito pensarne la priorità) e articolandone dialetticamente l’effettiva complessità. “Per me, la nozione di ‘popolare’ resta legata alla scelta di un pubblico anziché di un altro”

---

<sup>48</sup> F. Quadri, *L’avanguardia teatrale in Italia*, cit., p.25.

<sup>49</sup> A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p.130.

afferma Cecchi nel 1978<sup>50</sup>; e qualche anno prima, nel 1974, osservava che una delle linee portanti del lavoro del Granteatro era costituita dal “rapporto con un pubblico che socialmente si configurasse il più possibile come pubblico di classe”<sup>51</sup>; e ancora, sempre nel 1974: “Noi non scegliamo questo pubblico; esso è il solo termine dialettico del nostro lavoro di attori, termine fondamentale, nella sua qualificazione politica, per la realizzazione, il significato e la modificazione del nostro stesso lavoro”<sup>52</sup>. La tradizione “popolare” rappresenta qui, per chi ha compiuto una scelta “di classe”, la possibilità per un verso di interpretare criticamente umori e aspettative culturali delle classi dominate, cercando in questo modo di portarli a un grado di coscienza che allora si sarebbe detto “rivoluzionario” (triste segno dei tempi l’impoverimento semantico e il conseguente virgolettato imbarazzo nell’usare termini così pregnanti e densi di significato)<sup>53</sup>; per un altro di frequentare un linguaggio artistico che, filtrando il “popolare” attraverso un rigoroso processo straniante, permetta l’espressione in scena, nell’“allegria della farsa” come nella “gravità della tragedia”, di quella “violenza” e di quel “conflitto” che “propri al nostro presente storico -si legge in una nota del Granteatro del

---

<sup>50</sup> F. Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., p.37.

<sup>51</sup> Intervista a cura di G. Fofi, cit., p.393.

<sup>52</sup> Citiamo dal programma di sala del *Bagno*.

<sup>53</sup> *Il bagno*, si legge in una nota del Granteatro, “si pone come critica delle lotte sociali attraverso una rappresentazione teatrale destinata ai soggetti stessi di queste lotte”, (*La messinscena del “Bagno”*, in F. Quadri, *L’avanguardia teatrale in Italia*, cit., p.387).

1976-, non possono essere tenuti fuori da un teatro che questo presente storico intende rappresentare”<sup>54</sup>. Si tratta cioè di frequentare una scena -scrive Cecchi nel 1969- in grado di “esprimere il livello linguistico di una tragedia” e non “le macchiette del ciclo di teatro dialettale alla TV”<sup>55</sup>.

A chi voglia oggi rivedere il *Bagno* (ne esiste una ripresa su pellicola girata da Ugo Gregoretti nel 1972) non può sfuggire quella rigorosa tensione alla “trasformazione” -tensione che permea di sé lo spettacolo e ne rende di fatto possibile la realizzazione- che comporta anche una alterità radicale degli attori, quasi un pessimistico ritrarsi, ben visibile in scena (soprattutto in Cecchi); ma, allo stesso tempo, un intimo sentimento di fiducia per le possibilità che quel convinto richiamo alla tradizione popolare sembra dischiudere.

D'altra parte, e come già si diceva, il populismo è del tutto estraneo al teatro di Cecchi. E anche se alcune sue dichiarazioni riportate più sopra sembrerebbero contenere qualche ambiguità in questo senso, non soltanto il suo teatro agito sul palcoscenico fuga poi ogni dubbio ma, anche, altre sue affermazioni valgono come efficaci puntualizzazioni; come questa relativa all'arte di Totò che risale al 1977: “Un attore meraviglioso, sprecato il più delle volte in film ignobili. Non ho però tutto questo entusiasmo che adesso gli si tributa. È giusto che sia riscoperto, esaltato. Rappresenta la tradizione plebea che esplode con vitalità e genialità, ma c'è in lui un elemento qualunquistico che pone dei

---

<sup>54</sup> Citato da Quadri in F. Quadri, *Granpirandello*, in “Spettacoli e società”, n.11, marzo 1976, p.11.

<sup>55</sup> C. Cecchi, *Lo spazio tragico*, cit., p.121.

limiti”<sup>56</sup>. Cecchi è qui estremamente lucido: Totò è un “attore meraviglioso” ma il pericolo della “tradizione plebea” che rappresenta si annida nella tentazione qualunquistica; e cioè in quella generica esplosione di “vitalità” e di “genialità”, che, se non sorvegliata e acritica, porta a un teatro non meno *gastronomico* di quello ufficiale. E il rischio è tanto più forte quanto più, secondo Cecchi, sono proprio la vitalità e la genialità tipici della tradizione popolare che, assunti all’interno di un linguaggio della scena complesso e che preveda il momento critico e straniante, rappresentano un termine di confronto indispensabile per chi voglia opporsi al teatro ufficiale.

E deriva infatti anche da qui -da questo preciso riferimento alla tradizione del teatro popolare- quel recitare “improvvisato” che caratterizza a tratti la presenza in scena di Cecchi (e dei suoi attori). Una calibratissima combinazione di “slittamenti” di petroliniana memoria e di gusto per l’improvvisazione sul testo tipico di certa teatralità popolare, anche se non solo di quella. Le battute, nel teatro di Cecchi, non vanno “ricordate”, ma “verificate” in scena<sup>57</sup>: ricollocate -e cioè collocate realmente- nel contesto che ogni sera prende forma in teatro; contesto che

---

<sup>56</sup> P. P. Pittau, *Teatro anti-routine*, in “Gazzetta del popolo”, 30 ottobre 1977.

<sup>57</sup> Citiamo da un’intervista a cura di Ubaldo Soddu che risale al 1989: “occorre attuare il massimo di teatro nella convenzione, non ricordando ma verificando ogni parola col movimento individuale e collettivo, nella costruzione delle scene” (U. Soddu, *Amleto senza dubbi*, in “Il messaggero più”, supplemento a “Il messaggero”, 30 giugno 1989).

comprende appunto tutto ciò che è “teatro” e non solo, e non semplicemente, la “scena”:

per ‘teatro’ non s’intende il palcoscenico. La cretineria dei più è che intendono per teatro il palcoscenico. Il teatro non è il palcoscenico. Il teatro è il teatro, cioè è un luogo che raccoglie un certo numero di persone [...], dove c’è uno spazio riservato agli attori e uno spazio riservato ai non attori, che sono gli spettatori, i cosiddetti spettatori; quello è il teatro [...]. Il problema [nel recitare un testo drammatico] è tutto lì: il passaggio da questa pagina a questo luogo fisico che è abitato, agito dai corpi degli attori *in rapporto* ai corpi degli spettatori<sup>58</sup>.

Il *testo* (e intendiamo qui il *testo spettacolare*) viene correttamente posto in rapporto dialettico con il *contesto*, non potendosi separare il primo dal secondo e viceversa. Esprimere il testo coincide per Cecchi con la contemporanea espressione del contesto; poiché questo muta, anche quello di conseguenza si modifica.

Così nelle *Statue movibili* recitato nel 1971 a Moncalieri alcuni inconvenienti dell’ultimo momento (la necessità di usare dei microfoni, qualche problema con le luci, la presenza di rumori fuoriscena che coprono le voci degli attori) diventano il pretesto per un’esibizione “improvvisata” di cui gli spettatori colgono innanzi tutto il carattere di divertimento e di gradevolezza (grazie specialmente allo straordinario fascino d’attore di Cecchi) ma che in realtà si trasforma, più sottilmente, in un raffinato gioco teatrale:

Per farsi sentire da un pubblico oltre ogni previsione numeroso debbono strillare a pieni polmoni. La gente [...] dapprima aguzza le

---

<sup>58</sup> Dall’intervista a cura di P. Ferrero, cit.

orecchie, alla fine s'inalbera e protesta. Così son costretti a impugnare i microfoni e a recitar con quelli in mano. Una situazione paradossale, che potrebbe risolversi in una catastrofe per compagnia e organizzatori. Invece, con una abilità che lascia tutti divertiti, i giovani attori improvvisano una sorta di "teatro dell'arte", intrecciando sul testo della sceneggiata le battute che permettono di superare gli inceppi organizzativi. Così il passaggio di un'areo che copre le voci e costringe a una sosta momentanea nella recita è sottolineato con una mimica eloquente e sorniona, le luci che si spengono a scena aperta anziché esasperare il pubblico finiscono per animarlo, diventando esse stesse parte integrante della rappresentazione<sup>59</sup>.

E per fare un esempio significativamente diverso, a questa stessa centralità del *play* vanno ricondotti quegli sguardi indagatori, e di sfida, lanciati da Cecchi verso la platea semibuia quando recita per esempio Pinter. Siamo qui "in un teatro piuttosto da camera che all'italiana"<sup>60</sup>, quindi separato in modo ben più netto dalla platea di quanto non fosse nel caso di Petito, eppure ciò che comunque interessa a Cecchi -pur nella consapevolezza delle specificità di quel teatro "da camera"- è anche qui lo sfondamento della quarta parete, il tentativo di trascinare gli spettatori dentro a quel gioco straziante che lui stesso mette in atto in scena.

Il teatro, sono ancora parole di Cecchi "è un insieme di rapporti" e se "l'orizzonte della ricerca non tiene conto subito, a partire da subito [sin dalla prima prova], di questo, cioè che il teatro è un insieme di rapporti, che si concatenano fra di loro in un unico punto presente che

---

<sup>59</sup> E. Bortolotto, *Recitano al rombo dei jet sotto il cielo di Moncalieri*, in "Stampa sera" 3-4 luglio 1971.

<sup>60</sup> Dal programma di sala per il *Compleanno* (1980), cit.

sono i punti successivi di una rappresentazione”<sup>61</sup> allora ineluttabilmente scatta la falsificazione, l’inautenticità, la chiacchiera e il teatro, come rinchiuso in una teca, diventa esornativo, privo di qualsiasi forza, impossibilitato al contagio che Artaud chiedeva a una scena pericolosa come la peste: “Si direbbe che attraverso la peste scoppi un gigantesco ascesso collettivo, morale quanto sociale; non diversamente dalla peste, il teatro esiste per far scoppiare gli ascessi collettivi”<sup>62</sup>.

Franca Angelini ha descritto il linguaggio della scena di Carlo Cecchi come caratterizzato dalla centralità della “drammaturgia della prova”<sup>63</sup>. In effetti nel lavoro di Cecchi il tempo della recita e il tempo della prova non sono così nettamente separati. E ciò accade innanzi tutto perché Cecchi attribuisce un’importanza fondamentale allo studio, e il momento dello studio, per un attore, non può limitarsi alle prove, dovendo per forza comprendere anche il tempo dell’esibizione di fronte al pubblico. In secondo luogo perché l’autenticità del gesto teatrale verrebbe meno -venendo evidentemente meno per Cecchi il senso stesso del teatro- se chi è in scena non lo dovesse commisurare, modificandolo in modi che variano a seconda degli attori e delle circostanze, ai propri compagni di recitazione, al pubblico in sala e, più in generale, al contesto in cui quel gesto viene espresso. Da questo punto di vista anche durante le cosiddette

---

<sup>61</sup> Dall’intervista a cura di P. Ferrero, cit.

<sup>62</sup> A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, trad. it., Torino, Einaudi, 1968 (1938), p.126.

<sup>63</sup> F. Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., p.37.

“repliche” “tutto è in prova”<sup>64</sup>. E questo non perché l’attore debba, per così dire, adattarsi a ciò che in teatro è soggetto a mutamenti (non cioè semplicemente per l’impossibilità di eludere i condizionamenti pratici); piuttosto perché è esattamente in quel commisurare la presenza in scena con il “teatro” (gli altri attori, il pubblico, lo spazio che li unisce) che chi è in scena trova effettivamente la propria più autentica ragione d’essere. Ancora con le parole di Cecchi:

la verità in teatro, e credo non solo in teatro... Se si può dire ‘verità’... Insomma, la ‘realtà’ in teatro è solo il processo della ricerca, non è il raggiungimento di qualche cosa. È il processo che tu fai. Che cos’è *Amleto* a Palermo, scusa [...]? È il processo, cioè il lavoro reale, che è indistinguibile dalle repliche, perché le repliche sono solo... Non ‘solo’: sono *come* le prove, dove in più c’è un elemento fondamentale, che è la presenza del pubblico [...]. Che cos’è *Amleto* a Palermo? Ve lo posso raccontare? Sì, vi posso raccontare il lavoro che è stato fatto dalla prima prova all’ultima replica, ma è solo quello<sup>65</sup>.

E siamo così a un passaggio delicato, facilmente equivocabile. Infatti: l’insistenza di Cecchi sul carattere di “processo” dell’evento scenico non va qui ricondotto a una concezione del teatro secondo la quale la rappresentazione si *risolverebbe* in un *incontro* fra attori e spettatori. Non è insomma che manchi in Cecchi una tensione all’opera esteticamente compiuta (come l’insistito riferimento al teatro come processo potrebbe indurre a credere); piuttosto, e più sottilmente, si avverte

---

<sup>64</sup> G. Del Re, *Recito, rischio, taglio il monologo*, in “Il messaggero”, 12 luglio 1982.

<sup>65</sup> Dall’intervista a cura di P. Ferrero, cit.

qui la coscienza che l'“esteticamente compiuto” proprio del teatro non può venire acquisito una volta per tutte (poiché il teatro è in quanto *avviene*, di recita in recita, ogni volta in modo diverso), come nel caso del teatro di regia (che concepisce la replica alla stregua di semplice ripetizione di una lettura del testo già data), ma va raggiunto e ricalibrato in ogni momento.

Il teatro è, propriamente, ripetizione; l'attore, a meno di maldestri cedimenti a una falsa *sincerità* espressiva, non sfugge al *ripetere*. Ma altra cosa è mascherare la ripetizione di “spontaneità” con una patina di “naturalizza”; altra cosa è vivere in profondità quel *processo* che porta a esprimere autenticamente il gesto ripetuto e commisurarlo perciò al contesto che ne consente la ripetizione. Nel primo caso si compie un'operazione di falsificazione del linguaggio, ideologica; nel secondo caso, attraverso una corretta assunzione del carattere finto (ripetuto) del teatro, si rende possibile l'espressione di quell'unica forma di verità che l'arte può conoscere: la verità di ciò che essa stessa è.

#### IV. Un teatro antinaturalistico.

Domanda. *Perché l'opera è stata intitolata Il bagno?*  
Risposta. *Perché è l'unica cosa che non vi si incontra.*  
Vladimir Majakovskij

“Il teatro non è mai naturalistico. Anche se ha a che fare con un testo naturalistico, il teatro è sempre convenzionale”: torniamo così alle affermazioni di Cecchi riportate più sopra sul problema del naturalismo. Abbiamo visto come la “naturalizza” da Cecchi

auspicata in scena coincide in realtà, nel suo teatro, con il carattere *autentico* della recitazione: la centralità del *play*, la necessità di viverne fino in fondo le regole, la stretta interdipendenza di testo e contesto. Ed è proprio questa profondissima sensibilità per l'*atto scenico*, per la sua verità, che porta ineluttabilmente Cecchi a una concezione antinaturalistica della scena: “A me non interessa il ‘come se’ -ha affermato Cecchi-. Io cerco il ‘come è’”<sup>66</sup>.

Il teatro viene qui mostrato (vissuto, svelato, sofferto) per ciò che esso propriamente è, e cioè come arte della *finzione* (“il teatro è sempre convenzionale”), e questo atteggiamento comporta ineluttabilmente un netto rifiuto per ogni forma di naturalistico “come se”. Anche quei tratti stilistici che a un primo sguardo potrebbero sembrare più prossimi al naturalismo si presentano in realtà, a un’osservazione attenta, segnati da un profondo antinaturalismo. È questo il caso -come abbiamo già notato- dell’uso di forme dialettali, che non corrisponde mai, almeno nella recitazione di Cecchi (diversa la questione per molti degli altri attori che recitano con lui), a un modo “naturale” di stare in scena e incoraggia piuttosto forme raffinate di straniamento; come nel caso della *Mandragola* (1979), dove la rimarcata “fiorentinità” che percorre l’intero spettacolo rivela, secondo Renzo Tian, l’intenzione di “dare al dialetto una piega dura, sciatta e grintosa, che tolga ai personaggi ogni possibile affabilità residua”<sup>67</sup>; oppure nel caso della

---

<sup>66</sup> O. Guerrieri, *Carlo Cecchi: “Il mio Pinter di sarcasmo e dissoluzione”*, in “La stampa”, 8 febbraio 1997.

<sup>67</sup> R. Tian, *Terribilità fiorentina*, in “Il messaggero”, 9 luglio 1979. Qui, come altrove, emerge però anche la diversità netta fra Cecchi e

---

gli altri suoi attori; leggiamo ancora Tian: “Solo che, forse sfuggendo al controllo, accade che questa slittata verso il vernacolo finisca, nonostante tutto, per creare un [sic] domesticità rassicurante e riconoscibile dalla quale sembra di vedere risultare spianati le rughe, i ghigni e il digrignar di denti delle maschere, sicché una parte di quel che si recupera di crudeltà e di disumanità finisce per andar disperso tra le pieghe, tutto sommato amabili e inevitabilmente farsesche, della fiorentinità” (*ibidem*). E d'altra parte la singolarità e l'eccezionalità di Carlo Cecchi, al confronto degli altri suoi attori, è ben evidente sin dagli inizi del lavoro del Granteatro. Scrivendo di *Tamburi nella notte* (1972), Edoardo Fadini ha osservato: “Da notare che Cecchi ‘sospende’ il gesto, la mimica generale del corpo, la voce, con un uso perfetto e originale delle tecniche di ‘straniamento’: ma non tutti gli altri attori lo seguono nelle sue intenzioni di regia. Bravi certo, ma forse legati troppo semplicisticamente al singolo modulo espressivo che interpretano, non riescono a dare la composita alternativa dei vari piani espressivi e linguistici che Cecchi va manovrando lungo lo spettacolo, e soprattutto l'ironizzazione critica risolutoria che permette i passaggi da un piano di lettura all'altro e la loro dialettizzazione progressiva” (E. Fadini, *Tamburi nella notte*, in “Rinascita”, n.47, 1 dicembre 1972, p.24; si veda, sempre in riferimento a *Tamburi nella notte*, e a ulteriore conferma di quanto detto, ciò che scrive Giuseppe Bartolucci, ora in *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi, 1973, p.114). E, per non fare che un altro esempio (ma potrebbero essere moltissimi), ecco come si esprime al proposito Roberto De Monticelli recensendo nel 1985 *Lu coraggio de nu pompiere napulitano*: “i suoi attori [di Cecchi] non hanno l'astrattezza un po' livida, l'eleganza asettica e marionettistica che ci vogliono per le surreali buffonerie dell'assurdo e si tengono piuttosto verso il concreto e la tradizione” (R. De Monticelli, *Napoli, la farsa, l'assurdo*, in “Corriere della sera”, 20 dicembre 1985). Ma è un tratto -quello della disomogeneità stilistica fra gli attori in scena- assolutamente tipico del teatro di Cecchi: anche da questo punto di vista il suo ruolo di regista ha molto più a che fare con il lavoro del capocomico di

bellissima *Locandiera* del 1993, in cui -ha osservato Gianni Manzella- “la cadenza napoletana ormai acquisita dall’attore resta un voluto elemento di distanziamento”<sup>68</sup>. Quando la resa scenica coincide con le intenzioni -il che nel teatro di Cecchi non sempre avviene con la stessa efficacia- la sua recitazione si nutre di una dialettalità aspra, profondamente innaturale, straniata e straniante; ma anche astratta, essenziale, autenticamente teatrale.

E un discorso analogo lo si può fare per il carattere spesso estemporaneo della recitazione di Cecchi, che mira con ogni evidenza a svolgere una funzione di spiazzamento, con quell’entrare e uscire dalla parte (e quell’entrare e uscire dal *teatro*), contraddicendo qualsiasi tentazione naturalistica e impedendo l’abbandono dello spettatore nella pura e semplice fascinazione della scena: “la simulazione dell’improvvisazione, del recitare ‘a soggetto’ -scrive Giovanni Raboni sottolineando il carattere ostentatamente artificiale di questo tratto stilistico-, svolge un ruolo in qualche modo paragonabile a quello

---

tradizione piuttosto che con quello del regista artefice e dominatore di tutti i codici dello spettacolo. Recensendo l’*Amleto* recitato a Spoleto nel 1989, Giovanni Raboni ha osservato riferendosi a questo aspetto del suo lavoro teatrale: “tutto finisce col creare attorno a Cecchi una sorta di vuoto, per effetto del quale questo Amleto scabramente e polemicamente anti-enfatico e anti-sublime finisce con l’apparirci, paradossalmente, come l’Amleto di un ‘mattatore’ vecchio stile, alla Benassi o addirittura alla Zacconi” (G. Raboni, *Amleto e Marilyn non conquistano Spoleto*, in “Corriere della sera”, 2 luglio 1989).

<sup>68</sup> G. Manzella, *Goldoni e il sonno dei sentimenti*, in “Il manifesto”, 29 aprile 1993.

dello straniamento epico”<sup>69</sup>: è anche questo uno dei mezzi attraverso cui Cecchi esprime il “come è” piuttosto che il “come se”.

Più in generale si può affermare che ogni gesto teatrale di Cecchi coincida sottilmente con la negazione esplicita del naturalismo. Le parti che recita, per esempio (e tendenzialmente anche quelle recitate dagli altri attori), si presentano prive di qualsiasi evoluzione o indagine psicologica: sono maschere più che personaggi, fissate in una caratterizzazione tipica. E questo non vale soltanto per quei testi già essi stessi antinaturalistici, come per esempio *Tamburi nella notte* (1972), *La cimice* (1975) o *Il bagno* (1971) (o *La mandragola* recitata nel 1979 con maschere simili a quelle utilizzate per *L'uomo, la bestia e la virtù*<sup>70</sup>); ma anche nel caso di testi da questo punto di vista più ambigui, come i diversi copioni di Pinter recitati da Cecchi a partire dal 1980: il Roote della *Serra* (1997), per esempio, sin dalla sua prima battuta (detta da Cecchi fissando intensamente il buio della platea) o addirittura, ancor prima, dalla camminata che lo porta al proscenio esprime già tutto ciò che Roote è: le sue

---

<sup>69</sup> G. Raboni, *Attenti, il Castello vi ascolta*, in “Corriere della sera”, 27 febbraio 1997.

<sup>70</sup> “[N]el Machiavelli la scoperta della psicologia dei personaggi avviene attraverso la progressione della loro espressione verbale: Cecchi la fissa immediatamente in termini perentori, non lasciando spazio a sorprese” (P. E. Poesio, *Maschere per Machiavelli*, in “La nazione”, 9 luglio 1979). Cecchi sottolinea qui fra l’altro alcuni echi petroliniani della sua recitazione: “ma perché parla come Petrolini?” si chiede, non capendo, Daniele Martino. Si veda D. Martino, *Una “Mandragola” semplice e colta*, in “L’unità”, 24 luglio 1979.

parole e i suoi gesti iniziali potrebbero essere quelli finali e viceversa: dal punto di vista della delineazione del tipo il sipario potrebbe chiudersi dopo pochi minuti; e lo stesso accade, come già si è osservato, nel caso del èchoviano Ivanov, ridotto da Cecchi a una maschera e recitato con quel “colpo di rivoltella finale in testa fin dalla prima battuta”.

E sempre, in ogni momento, la recitazione di Cecchi è ostentatamente finta: finemente costruita e meravigliosamente artificiale. Cecchi tiene a distanza la parte e il testo, mai identificandosi con il “personaggio” (“non lascia scampo al personaggio -ha osservato efficacemente Renato Palazzi-, ne appunta gli stati d’animo con spilli aguzzi”<sup>71</sup>) e sempre mostrandosi quale artefice che dice, ripetendole, le proprie battute. Spesso, fra l’altro, Cecchi sottolinea in scena il ruolo di regista che gli appartiene (ancora la ricerca del “come è” e il disprezzo per il “come se”); è il caso, per esempio, del suo Balicke in *Tamburi nella notte* (1972), di Baian e del Presidente nella *Cimice* (1975), di Liguria nella *Mandragola* (1979), di Mercurio in *Anfitrione* (1980), di Prospero nella *Tempesta* (1984), di Valerio in *Leonce e Lena* (1993), tutti accordati su di un registro di singolare e penetrante indolenza, ciascuno maestro di cerimonia per un rito a cui sembra partecipare ma che, in realtà, osserva dall’esterno come si osserva “una totalità che non dà più gioia, una totalità mutilata, sanguinante” con le parole di Cesare Garboli<sup>72</sup>. Nel caso della

---

<sup>71</sup> R. Palazzi, *Pinter non solo crudele*, in “Corriere della sera”, 7 aprile 1986.

<sup>72</sup> C. Garboli, *Falbalas*, cit., p. 138.

*Mandragola*, per esempio, il Ligurio di Cecchi è il “regista” della vicenda e proprio per questo si mantiene in una posizione defilata e assume un atteggiamento profondamente incupito; scrive Ugo Volli: “il personaggio [Ligurio] interviene per far procedere la vicenda di cui è il principale artefice, ma l’attore si tiene ai margini, osserva freddamente e senza compiacimento quel che gli accade intorno, quel che vogliono e sono gli altri personaggi”<sup>73</sup>; e il recensore di “Sipario” osserva: “Carlo Cecchi (Ligurio) è indolente e sciatto, regola i meccanismi della trappola con abulica noncuranza, e ha momenti di non partecipazione al gioco, di ‘assenza’, di grande tristezza”<sup>74</sup>; infine Cesare Molinari: “Ligurio, se pure è a lui che bisogna attribuire il ruolo di regista, proprio come un regista di teatro, tende a nascondersi dietro agli altri, e quando più la sua regia dovrebbe evidenziarsi, nella preparazione strategica della cattura del garzonaccio, è notte e la luce blu ancora di più confonde le figure”<sup>75</sup>.

Ed è ancora il tentativo di esprimere il “come è” della finzione del recitare, e non il “come se” dell’interpretazione del “personaggio”, che porta Cecchi a quella 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

---

<sup>73</sup> U. Volli, *Tante maschere a metà volto per nascondere l’ipocrisia*, in “La Repubblica”, 10 luglio 1979.

<sup>74</sup> G. Liotta, *La mandragola*, in “Sipario”, n.401, ottobre 1979, p. 26.

<sup>75</sup> C. Molinari, *Cecchi, o dell’interpretazione*, in “Quaderni di teatro”, n.6, novembre 1979, p.105.

abituale gesti scardinati”<sup>76</sup>. Una 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: è anche questo il ruolo del megafono nella *Prova del Woyzeck di Büchner* (1969)<sup>77</sup> o, più recentemente, dei *krapfen* in *Ritter, Dene, Voss*, della bottiglia di vino sempre alla bocca in *Leonce e Lena*, dei grissini nella *Locandiera*: tutti mezzi per impedire il fluire sciolto della recitazione e spezzarne piuttosto la continuità.

Un attore “fuor di chiave col suo tempo” è anche, sempre, propriamente, *fuori tempo*: un po’ prima o un po’ dopo la battuta, perennemente asincronico, condannato a non coincidere mai con il se stesso recitato. Attore che nega l’attore, e proprio per questo intimamente autentico, Cecchi si mostra impossibilitato se non a mostrare una forma di espressione divelta e disarticolata, come divolto e disarticolato è il suo io artistico.

V. Cecchi attore e regista: *L’uomo, la bestia e la virtù*.

*Le parole non potevano più restare scritte sulla carta,  
bisognava che scoppiassero nell’aria, dette o gridate.*

Luigi Pirandello

---

<sup>76</sup> R. Cirio, *Tarallucci e vodka*, in “L’Espresso”, n. 30, 1 agosto 1982, p.88.

<sup>77</sup> F. Quadri, *Neo-espressionismo uno e due*, cit., p.40.

Carlo Cecchi ha recitato *L'uomo, la bestia e la virtù* per la prima volta nel 1976. Le riprese sono state innumerevoli: almeno nelle stagioni '80/'81, '81/'82, '86/'87 e '87/'88; nel 1991 ne ha anche curato una bellissima edizione televisiva.

L'incontro con il Pirandello grottesco ha significato per Cecchi la realizzazione di uno dei suoi spettacoli più fortunati e meglio riusciti, anche se è forse proprio il particolare approccio di Cecchi a rendere compiutamente grottesca questa "tragedia annegata nella farsa": "Ho recuperato il testo -ha affermato l'attore in un'intervista che risale al 1976- ma l'ho modificato nella regia: ho introdotto il distacco totale dell'immedesimazione con l'eroe da parte del pubblico"<sup>78</sup>.

Cecchi è sempre molto attento a evitare ogni forma di immedesimazione dello spettatore nella vicenda agita sulla scena e quando decide di recitare un testo che può presentare da questo punto di vista qualche ambiguità interviene accentuando e sottolineando il più possibile gli effetti di straniamento che quel testo gli consente. Prima dell'*Uomo, la bestia e la virtù*, il problema si era già presentato a Cecchi recitando *Tamburi nella notte* (1972) e *La cimice* (1975). Nel primo caso Cecchi aveva fatto proprie le perplessità che erano già di Brecht sul rischio per il pubblico di immedesimarsi nel protagonista, Kragler (da Brecht stesso giudicato troppo "romantico"): *Tamburi nella notte* -osserva Cecchi- è un'opera che, "oltre ad essere 'la più ambigua' [fra i testi drammatici di Brecht] è

---

<sup>78</sup> L. Coen, *Da vedere*, in "La Repubblica", 30 marzo 1976.

anche una delle più difficili in quanto richiede da chi la fa di ‘distanziare’ (cioè mostrare criticamente in modo tale che il pubblico veda ma non si immedesima) ciò che -nel testo- non è distanziato affatto -anzi, proprio il contrario”. E perciò, spiega Cecchi

[m]ettendo in scena ‘Tamburi nella notte’ si è cercato di risolvere il problema che l’autore aveva posto criticamente ma non risolto. Si è cercato cioè, da una parte di dare una maggiore presenza all’esterno (la rivoluzione spartachista che cresce e viene poi schiacciata in un massacro) e dall’altra di far diventare ‘commedia’ il dramma di Kragler -commedia grottesca, da incubo espressionista- mediante il capovolgimento dei personaggi della storia d’amore, ridotti a burattini ridicoli da una parte, ma ben atroci da un’altra<sup>79</sup>.

Anche *La cimice* presenta, secondo Cecchi, ambiguità pericolose: “La storia di questo piccolo-borghese -argomenta lo stesso Cecchi- è risibile dal principio alla fine: per evitare confusioni sono state prese alcune precauzioni. La principale è stata quella di scoraggiare ogni identificazione del pubblico con il protagonista, a cominciare da quella -oggi pericolosissima- del finale originale”<sup>80</sup>.

Nella versione di Cecchi l’ultima battuta di Prysipkin viene tagliata (“Carissimi fratelli, abbiate pietà di me! Per che cosa devo soffrire?! Cittadini!”) e lo spettacolo si conclude con la più fredda e distaccata scena dei

---

<sup>79</sup> Citiamo da una nota di Carlo Cecchi conservata fotocopiata nella Busta Brecht-*Tamburi nella notte* del Centro studi del Teatro stabile di Torino.

<sup>80</sup> C. Cecchi, *La messinscena della “Cimice”*, in F. Quadri, *L’avanguardia teatrale in Italia*, cit., p.401.

“filistei lunari” che mostrano il “filisteo terrestre”<sup>81</sup>, alterando così il senso complessivo della chiusa majakovskijana in modo tale da impedire l’identificazione del pubblico con Prysipkin e evidenziando il carattere più sottilmente critico e anche pessimistico del testo.

Del tutto simile il caso dell’*Uomo, la bestia e la virtù*. Se Cecchi ha fatto di questo testo pirandelliano “una *Mandragola* riuscita” (sono parole sue<sup>82</sup>) evidenziandone le componenti più autenticamente grottesche, è proprio perché ha realizzato in scena ciò che secondo Roberto De Monticelli costituisce invece il principale difetto di quell’edizione: l’aver “cancell[ato] la fondamentale ambiguità pirandelliana fra candore dell’indivi-duo e ipocrisia sociale”<sup>83</sup> e quindi, anche, dal punto di vista del pubblico, fra partecipazione emotiva e distacco critico, sottolineando pressoché esclusivamente il secondo aspetto. Nel lavoro di Cecchi, probabilmente con maggiore incisività rispetto al testo drammatico di Pirandello, non c’è alcuno spazio per l’empatia con l’“uomo” Paolino: l’intero ingranaggio drammatico viene esasperato, il gioco diventa violentemente crudele e privo di possibili vie di fuga: “L’accento -e il senso- dello spettacolo è [...] nella tensione crudele che percorre la rappresentazione di questa farsa borghese” scrive lo stesso Cecchi in un programma di sala<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Pirandello in farsa borghese e Cecchi mette la maschera*, intervista a cura di L. Carassai, in “La stampa”, 5 giugno 1991.

<sup>83</sup> R. De Monticelli, *La via italiana a Pirandello*, in “Corriere della sera”, 10 dicembre 1976.

<sup>84</sup> Dal programma di sala citato.

Nessuna identificazione è possibile con quei personaggi coperti da maschere “acide e fuliginose, [...] grumi di calce e di cenere, ghigni pietrificati”<sup>85</sup>. Ecco quanto ha scritto Renzo Tian in occasione di una ripresa nell’ottobre del 1980:

Tolto di peso dalla sfera del ‘verosimile’ e dello ‘psicologico’ e trasportato nella sfera del mostruoso, cioè del grottesco che nasce dall’incontro di farsa e tragedia, il testo fa esplodere le sue cariche nascoste animando una cupa tarantella di maschere crudeli che si dilaniano tra una sghignazzata e un ossequio al benvivere<sup>86</sup>.

Algido burattino grottesco, Cecchi mostra qui l’impossibile martirio della virtù, il patetico dibattersi di tre vite (di ciò che ne resta) in un contesto opprimente e soffocante dove ogni valore e ogni certezza si presentano corrotti e rovesciati nel proprio opposto; e insieme ci mostra anche il dolore, profondo e angosciante, per questa impossibilità tutta moderna (e tardo moderna) dell’uomo di consistere. Dolore che Cecchi oggettiva raggelandolo e non mai dandogli sfogo tragico<sup>87</sup>, eppure inciso in profondità fra le pieghe di quei gesti e nelle rughe di quelle maschere. Evidenziando e amplificando un suggerimento di

---

<sup>85</sup> A.M. Ripellino, *Ballando il tomba-tomba*, in “L’Espresso”, n.24, 13 giugno 1976, pp.107-108, ora in A.M. Ripellino, “*Siate buffi*”. *Cronache di teatro, circo e altre arti* (“L’Espresso” 1969-77), Roma, Bulzoni, 1989, p.523.

<sup>86</sup> R. Tian, *Stirpe di mostri*, in “Il messaggero”, 11 ottobre 1980.

<sup>87</sup> “[Q]ui tragedia non esiste, o se qualche volta spunta tra un dialogo e l’altro, viene subito vanificata e annullata dall’aspetto grottesco di un personaggio, da una risata stridula, dall’enfasi di una frase” (G. Lombardi, *Dietro le maschere uomo bestia e virtù*, in “Paese sera”, 11 ottobre 1980).

Pirandello, Cecchi permea la virtù di un'aura di sacralità, e porta lo sfregio della prima a coincidere con la bestemmia del secondo; ed è così che nel lavoro di Cecchi la signora Perella si mostra “paradossalmente buffonesca fin quando è acconciata da ‘virtuosa’ e simile a una Madonna quando viene impudicamente esposta e travestita”<sup>88</sup> e che, nell’edizione televisiva del 1991, proprio durante la scena in cui Paolino “dipinge” il viso della signora Perella, quest’ultima assume la postura di un Cristo in croce, a sottolineare ancora in un altro modo, ma con uguale efficacia, quanto il grottesco martirio della virtù coincida qui con la perdita, definitiva e irreparabile, del sacro.

E se tutte le indicazioni, e le suggestioni, sin qui descritte sono presenti nello spettacolo -nei diversi spettacoli costituiti dalle varie edizioni e dalle molte repliche-, la grandezza di Cecchi sta nella sua capacità, attorale e registica a un tempo, di impedire che tali indicazioni si riducano alla funzione di semplice “segno” espressivo. Poiché ogni grande artista parla innanzi tutto di sé, e solo parlando di sé può parlare d’*altro*, Cecchi quando è in scena, ancor prima di *dire*, *si dice* (o meglio: dice dicendosi); non si pone come il segno, “servile” e “strumentale” avrebbe detto Mukarovsky, che rappresenta il personaggio (qui Paolino) ma come un attore-artefice che dice il suo essere attore -conoscendo perciò la forma più autentica di espressione- attraverso l’esplicito e calibratissimo gioco fra la propria sensibilità artistica e la parte da recitare. Nell’*Uomo, la bestia e la virtù* di Cecchi quel

---

<sup>88</sup> F. Quadri, *Granpirandello*, cit., p.11.

“contenuto” di cui abbiamo scritto più sopra non è semplicisticamente organizzato e orchestrato dal regista-Cecchi a tavolino, ma risulta come l’ineluttabile prolungamento del discorso sulla forma svolto da Cecchi attore in scena (e, seppure in grado minore, dagli altri suoi compagni di recitazione). È propriamente nel modo in cui Cecchi dice il proprio dire che si cristallizza ciò che forse impropriamente si potrebbe intendere come “contenuto”: al pari di ogni autentica opera d’arte infatti, forma e contenuto si presentano qui ai nostri occhi perfettamente coincidenti.

L’intera costruzione scenica è così allo stesso tempo la realizzazione del grottesco di cui abbiamo detto e l’esplicitazione di un sottile e raffinatissimo discorso metateatrale, a sua volta ovviamente grottesco. Lo stesso Cecchi scrive che i protagonisti sono qui i “burattini e i martiri della loro classe e della commedia all’italiana”<sup>89</sup>; ed è l’intero spettacolo a sottolineare le componenti metalinguistiche: la scenografia, che raffigura un teatro nel teatro, una “zattera alla deriva” ha scritto Antonio Attisani, all’interno della quale “gli attori non si possono muovere agevolmente, incespicano, si urtano, si impallano tra loro”<sup>90</sup> e che oltretutto li costringe a cambiarsi e a prepararsi per le

---

<sup>89</sup> Dal programma di sala citato.

<sup>90</sup> A. Attisani, *Attraverso Pirandello*, in “Scena”, n.2, marzo-aprile 1976, p.11; per un’analisi semiologica dello spazio scenico di questo spettacolo si veda S. Jansen, *Lo spazio scenico nello spettacolo drammatico e nel testo drammatico: qualche nota sulle letture di Carlo Cecchi e Edmo Fenoglio di L’uomo, la bestia e la virtù di Pirandello*, in G. Ferroni (a cura di), *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, Liguori, 1981, pp.249-270.

entrate in scena a vista; le maschere deformi, che evidenziano la finzione e la spogliano di ogni carattere anche solo velatamente illusionistico; la parete di fondo a specchio che riflette e moltiplica le azioni in scena, restituendole “ai personaggi-attori -ha scritto Franca Angelini- contemporaneamente alla loro recitazione; mentre il pubblico percepisce visivamente una doppia azione, l’attore è sottoposto al controllo dei suoi gesti, in una sorta di autoriflessione”<sup>91</sup>; il pendolo-metronomo, che scandisce e trasporta nel tempo della finzione il tempo della realtà della finzione; gli interni dove si svolge la vicenda che “altro non sono che magazzini di teatro, sottoscala d’un qualche trovarobato”<sup>92</sup>; i diversi riferimenti che a seconda delle repliche e del pubblico vengono immessi nello spettacolo o semplicemente riscontrati da qualche spettatore, come il “finale irridente, giocato sugli ipotetici errori tecnici del fare teatro” notato da Gianfranco Rimondi<sup>93</sup> o i conati della signora Perella che Nicola Garroni ha inteso come “copia caricaturale dei tremiti e dei languori ‘interiori’ del suo modello ‘alto’, la Divina Eleonora (Duse)”<sup>94</sup>. Ma è soprattutto la recitazione di Cecchi a concentrare e amplificare tutti

---

<sup>91</sup> F. Angelini, *Su un teatro “teatrale”*: L’uomo, la bestia e la virtù di Carlo Cecchi, in “Rivista di studi pirandelliani”, n.1, marzo 1984, p.111.

<sup>92</sup> G. Davico Bonino, *Tragedia e beffa della borghesia degradata in Pirandello con il grande Carlo Cecchi*, in “La stampa”, 19 febbraio 1982.

<sup>93</sup> G. Rimondi, *Pirandello minore inscenato a Guastalla dal Granteatro*, in “L’unità”, 13 gennaio 1976.

<sup>94</sup> N. Garroni, *Tanti Pulcinella incarogniti*, in “La repubblica”, 14 febbraio 1976.

questi elementi portandoli al più alto e compiuto grado di espressione. Intendiamo qui quel “divincolarsi indimenticabile delle mani vanamente protese e macabramente inquiete”<sup>95</sup>; quei gesti ricercatamente legnosi, secchi, inesorabilmente scanditi dal ticchettio del pendolo, gesti definitivi e ripetitivi allo stesso tempo; quelle citazioni di Totò, di Eduardo, di Petrolini; quelle parole insinuate, smozzicate, spezzate, dette con stupenda voce monotonale, contrappuntate da un asincrono movimento delle mani e della testa alternativamente oscillanti; quel raffinatissimo modo di essere attore proprio attraverso la sapiente e calibrata resa dissonante di ogni elemento espressivo d’attore, quella tensione -intimamente sacra, e per nulla “dissacrante”<sup>96</sup>- a mostrare in scena il dolore per la sacralità perduta dell’arte. In tutto questo si fonde mirabilmente, e con incredibile efficacia, il grottesco dell’“uomo”, che non è più *uomo*, frantumato e alienato, corrotto e prostituito come la virtù che non può più possedere, se non nella sua forma parodisticamente rovesciata, e il grottesco di Cecchi attore, che si mostra impossibilitato a consistere in quanto artista, sadomasochisticamente costretto a dibattersi su di un palcoscenico nell’agonia di chi, sfolgorando prima di spegnersi (con le parole intensamente dolorose di Genet), esprime propriamente solo più questo, l’impossibilità di esprimere.

---

<sup>95</sup> F. Quadri, *Granpirandello*, cit., p. 11.

<sup>96</sup> “Dissacrazione ? Piuttosto risacrazione. Perché il teatro o ha un rapporto con il sacro o non è” (*Tornando a casa per scoprire il gioco teatrale di Pinter*, intervista a cura di G.L. Favetto, in “Gazzetta del popolo”, 4 marzo 1983).

## VI. La dannazione della forma.

*La grande bellezza esita sempre fra la vita e la morte.*  
Jean Cocteau

Ai nostri occhi di spettatori sembra che Cecchi viva davvero e solo sul palcoscenico; e sembra anche che qui ne muoia, soffochi. Guardandolo recitare -ha scritto finemente Cesare Garboli- si insinua in noi il sospetto di una sua “disappartenenza al teatro” determinata da quella “misteriosa capacità [...] di trascendere il teatro proprio nel momento in cui egli ne è il testimone assoluto”. Prosegue Garboli: “Ciò che gli [altri] attori [...] spiano sul volto del loro capo carismatico, mentre egli sta recitando in mezzo a loro, è il dolore perché si è compiuto qualcosa d’irrimediabile, è qualcosa di simile a una nostalgia”<sup>97</sup>.

Ed è propriamente, questa a cui allude Garboli, la nostalgia per un’arte che ha conosciuto la pienezza di ciò che dà piacere senza riserve ed è oggi sostituita da un’arte che può affermarsi solo negandosi poiché fa i conti, davvero e fino in fondo, con la perdita di “ovvietà” del gesto artistico, con lo sgretolarsi del suo statuto nella società dei consumi. Perché la società dei consumi non è la società dove ‘si consuma ogni cosa’, ma quella società dove ‘ogni cosa non può che presentarsi sotto forma di consumo’ e dove perciò l’arte, che non sembra sfuggire all’ineluttabile processo di reificazione che la domina, stenta a trovare un proprio

---

<sup>97</sup> C. Garboli, *Falbalas*, cit., p.138.

posto e un proprio autentico significato: “È ormai ovvio -scriveva Adorno nella sua incompiuta *Teoria estetica* (pubblicata postuma nel 1970)- che niente più di ciò che concerne l’arte è ovvio né all’arte stessa né al suo rapporto con il tutto; ovvio non è più nemmeno il suo diritto all’esistenza”<sup>98</sup>.

Nell’epoca della forma-merce come forma-del-mondo il gesto artistico può declinarsi esclusivamente come paradossale e contraddittorio. L’unica forma d’arte possibile diventa l’arte che *si vuole impossibile*, che trascina se stessa fino alla soglia della sua effettiva possibilità. Un’arte che al “rifugiarsi nella forma” - proprio di chi, annaspando nella catastrofe del senso, cerca una cinica e illusoria salvezza nell’istituzione artistica- oppone la *dannazione* della forma, il tormento e la sofferenza provocati da quel lavoro all’interno della forma che si pone, contemporaneamente, al limite delle sue stesse possibilità<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p.3.

<sup>99</sup> Recentemente, in un importante e stimolante saggio sull’“arte impura”, Carla Benedetti ha opposto al “rifugio nella forma” e nell’istituzione artistica proprio di Calvino le “finalità pratiche, non estetiche” dei “brutti versi” di Pasolini, suggerendo come l’unica *chance* per l’arte oggi consista nella fuoriuscita dalla forma, nel sottrarsi all’obbligo dello stile, nel superamento delle poetiche. Noi qui abbiamo ritenuto più giusto interpretare il rifiuto del “rifugio nella forma” di Cecchi ancor prima che come un tentativo di “fuoriuscita” dalla forma, alla stregua di una specie di ossessione sadomasochistica per l’arte: arte *formata* dunque, eppure dilaniata dalla dannazione della forma, dal tormento dello stile, dall’impossibilità se non di scegliere il proprio sguardo e perciò la propria poetica. Si veda C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Il destino del sublime e del tragico in epoca moderna -divenuti “impossibili” e perciò “sospesi”- si identifica ora, in anni di tarda modernità, con il destino dell’arte *tout court*: un’arte “sospesa”, “impossibile”.

E Carlo Cecchi, in quanto attore, incarna pienamente questo destino (il solo Rino Sudano percorre una strada, pur nelle apparenti -e anche reali- diversità, del tutto simile). La forma che frequenta Cecchi è, a ben vedere (e da questo punto di vista), una non-forma, insofferente a ogni chiusura nell’autonomia dell’appagamento estetico, implosiva in quel suo rifiuto di soddisfare il falso piacere spettacolare richiesto dal pubblico, esplosiva nella capacità di disarticolare il linguaggio lasciando che la “vita” e l’“arte” si mescolino per sopraffarsi a vicenda e testimoniare l’una l’impossibilità dell’altra. Perché di questo si tratta, di una impossibilità: dell’arte a cedere il campo alla vita (come se “vivere” fosse possibile), della vita ad accettare e sostenere la separatezza dell’arte (come se l’“arte” significasse ancora per l’uomo la possibilità di un appagamento davvero compiuto e autonomo).

C’è qui il fortissimo sentire etico di chi rifiuta la falsa e tranquillizzante autonomia formale del “prodotto estetico” e, insieme, l’altrettanto intensa sensibilità artistica di chi sa di non poter percorrere scorciatoie di sorta e anziché infierire sulla forma per abbandonarla, lascia che sia la forma a infierire su di lui, restandone intrappolato e stritolato e lasciando così che il proprio gesto artistico sprigioni un intenso profumo di bellezza, che rimanda ancora, ineluttabilmente, alla sfera dell’*estetica*.

E infatti -malgrado tutto e malgrado quanto detto sin

qui- l'arte di Carlo Cecchi è anche (forse: soprattutto) *bellezza*. L'unica forma di bellezza oggi frequentabile, e cioè la bellezza che, affermandosi, nega se stessa. Quelle parole "avvizzate" di cui scrivevamo in apertura sono dette da un attore raffinatissimo, eccezionalmente auratico, che negandosi in scena, e negando quindi in parte anche il proprio meraviglioso carisma, sprigiona ineluttabilmente quella particolarissima forma di bellezza che coincide con la *tensione* alla bellezza. Tensione sempre franta e infine impossibile, eppure autentica, reale. Tensione verso una bellezza che non è appagante, che non può essere garanzia di alcunché, che non è sufficiente a se stessa. Eppure, come quei delfini che Artaud ha indicato come immagini del doppio che lo ossessionava, compare e scompare fra le pieghe dell'ope-ra. Lo "*shock*", il brivido fulmineo, l'istante di compenetrazione *sacra* fra l'artista e chi è ancora in grado di comprenderlo continuano a esserci. Per venire immediatamente spiazzati, ovviamente, per dare un piacere amaro e non appagante, eppure quella bellezza rabbiosa e lacerata, sanguinante e disarmonica resta. Resta per pungere, come uno spillo, con la stessa fastidiosa ma precisa intensità, con la stessa singolare inutilità.

La bellezza è, forse, il residuo ultimo dell'arte, ciò che l'arte non può perdere mai del tutto; ma è anche, contemporaneamente, la prima cosa di cui l'arte -qui e ora- smarrisce l'esperienza e il senso più profondi. L'autenticità del gesto artistico sta nella sua capacità di vivere fino in fondo, e senza infingimenti di sorta, questa terribile, e terribilmente angosciante, contraddizione.

