

Titolo || Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi

Autore || Armando Petriani

Pubblicato || «L'Asino di B.», n. 3, luglio 1999, pp. 67-74

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Cecchi attore e regista: L'uomo, la bestia e la virtù.

di Armando Petriani

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

Luigi Pirandello

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"¹.

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 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 immedesimi) 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 un 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'altra².

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"³.

Nella versione di Cecchi l'ultima battuta di Prysipkin viene tagliata ("Carissimi fratelli, abbiate pietà di me! Per che cosa devo soffrire?! Cittadini!"⁴) e lo spettacolo si conclude con la più fredda e distaccata scena dei "filistei lunari" che mostrano il "filisteo terrestre"⁴, 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 sue⁵) 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[at]o la fondamentale ambiguità pirandelliana fra candore dell'individuo e ipocrisia sociale"⁶ 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 sala⁷.

Nessuna identificazione è possibile con quei personaggi coperti da maschere "acide e fulgiginose, [...] grumi di calce e di cenere, ghigni pietrificati"⁸. Ecco quanto ha scritto Renzo Tian in occasione di una ripresa nell'ottobre del 1980:

¹ L. Coen, *Da vedere*, in "La Repubblica", 30 marzo 1976.

² Citiamo da una nota di Carlo Cecchi conservata fotocopiata nella Busta Brecht-*Tamburi nella notte* del Centro studi del Teatro stabile di Torino.

³ C. Cecchi, *La messinscena della "Cimice"*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., p.401.

⁴ *Ibidem*

⁵ Pirandello in farsa borghese e Cecchi mette la maschera, intervista a cura di L. Carassai, in "La Stampa", 5 giugno 1991.

⁶ R. De Monticelli, *La via italiana a Pirandello*, in "Corriere della sera", 10 dicembre 1976.

⁷ Dal programma di sala citato.

⁸ 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.

Titolo || Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi
Autore || Armando Petrini
Pubblicato || «L'Asino di B.», n. 3, luglio 1999, pp. 67-74
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 2 di 3
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

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 dilanano tra una sghignazzata e un ossequio al benvivere⁹.

Algo 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 tragico¹⁰, eppure inciso in profondità fra le pieghe di quei gesti e nelle rughe di quelle maschere. Evidenziando e amplificando un suggerimento di 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"¹¹ e che, nell'edizione televisiva del 1991, proprio durante la scena in cui Paolino "dipingere" 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, attoriale 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 "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 meta-teatrale, 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"¹²; 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"¹³ e che oltretutto li costringe a cambiarsi e a prepararsi per le 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"¹⁴; 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"¹⁵; 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 Rimondi¹⁶ 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)"¹⁷. Ma è soprattutto la

⁹ R. Tian, *Stirpe di mostri*, in "Il messaggero", 11 ottobre 1980.

¹⁰ "[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).

¹¹ F. Quadri, *Grampirandello*, cit., p.11.

¹² Dal programma di sala citato.

¹³ 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ G. Davico Bonino, *Tragedia e beffa della borghesia degradata in Pirandello con il grande Carlo Cecchi*, in "La stampa", 19 febbraio 1982.

¹⁶ G. Rimondi, *Pirandello minore inscenato a Guastalla dal Granteatro*, in "L'unità", 13 gennaio 1976.

¹⁷ N. Garroni, *Tanti Pulcinella incarogniti*, in "La repubblica", 14 febbraio 1976.

Titolo || Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi

Autore || Armando Petrini

Pubblicato || «L'Asino di B.», n. 3, luglio 1999, pp. 67-74

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

recitazione di Cecchi a concentrare e amplificare tutti questi elementi portandoli al più alto e compiuto grado di espressione. Intendiamo qui quel “divincolarsi indimenticabile delle mani vanamente protese e macabramente inquiete”¹⁸; 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”¹⁹- 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.

¹⁸ F. Quadri, *Granpirandello*, cit., p. 11.

¹⁹ “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).