

teatro >>> **Cecchi: Peyman e Sik-Sik**

Il 16 novembre 2008, al teatro Gobetti di Torino, Carlo Cecchi recita, con la sua compagnia, Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me di Thomas Bernhard e Sik-Sik, l'artefice magico di Eduardo De Filippo. Mettendo in relazione ciò che Cecchi disse sul "primo periodo" dell'attività di Carmelo Bene in un convegno del 1994 e ciò che realizza sul palcoscenico, si traggono delle ipotesi di lavoro critico sul suo Teatro.

Di Gigi Livio

Nel '94 Cecchi tenne una relazione – se si può usare questo termine accademico per un'artista del suo calibro tipico esemplare dei pochi eccezionali accademici di nessuna accademia – durante un convegno su Carmelo Bene e il suo dire fu poi registrato nella pubblicazione degli atti di quell'incontro l'anno dopo (AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995). Capita spesso, quando un artista sia veramente tale, che parlando di altri questi parli di sé inverando ancora una volta ciò che scrisse Oscar Wilde nel 1891 e cioè che ogni forma di critica è un'autobiografia. Ma – sia detto a perenne confusione di criticonzoli da quattro centesimi (che si vendono per quattro centesimi) che pensano che l'aforisma wildiano valga anche (ma sono più presuntuosi: solo) per loro- Wilde nel titolo di quel saggio, *Il critico come artista*, giunge a uno dei suoi più fini paradossi che possono ingannare soltanto i gonzi: infatti quel titolo esemplare, alla lettura del saggio, viene rovesciato nel suo parallelo e contrario "l'artista come critico" dal momento che Wilde iscrive la sua grandezza proprio nell'essere un perfetto pensatore della modernità per cui, nel pieno dell'epoca che soliamo definire decadentistica, tutta tesa a valorizzare l'intuito, l'ispirazione, l'illuminazione e simili bagattelle, propone, al contrario e in opposizione a questo modo di vedere l'arte, l'idea dell'artista come critico e affermando in modo reciso che l'arte dei nostri tempi o è critica o, semplicemente, non è. E, dunque, in quanto artista e artista critico Carlo Cecchi può proporre una lettura dell'operare artistico di Carmelo Bene che comprenda, e anzi parta, da sé e dalla propria esperienza di palcoscenico.

Ecco ciò che scrive, ricordando gli esordi di Carmelo Bene nel *Caligola* di Camus:

Era una recitazione violenta, tutta sull'eccesso, tutta protesa verso la sala: uno strano espressionismo "dionisiaco", dove l'ebbrezza ea tenuta a bada molto bene come da una specie di parodia, di auto-parodia!

E ancora:

Era come se l'aura perduta dell'Attore non la si potesse ritrovare se non attraverso il suo doppio; un doppio derisorio e celebrativo allo stesso tempo.

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

E infine:

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

Ma questa impossibilità, diciamo così, oggettiva, è anche la sua condanna. Da qui, quella tensione "cruce" che c'era negli spettacoli in [sic] Carmelo Bene negli anni '60.

I termini in conflitto creavano uno spazio feroce. (C. Cecchi, *Contro la rappresentazione*, in *Per Carmelo Bene*, cit., pp.68-69).

Si potrebbe dire meglio? No; e, infatti, né prima né dopo si seppe dire meglio. Noi poveri critici che suggiamo la nostra stentata linfa da quella che cola abbondante dalle opere degli artisti, di quelli grandi, restiamo esterrefatti di fronte a tanta sapienza "critica". E – lasciando stare qui il rimando al Carmelo Bene degli anni sessanta che sarà, potendolo, da riprendere in altra sede a confutazione di tutte le inutili fumisterie profuse a piene mani sul "secondo Carmelo", quello in cui l'(un tempo) inarrivabile CB stempera il suo formare allegorico nell'adesione al simbolico – questa sapienza critica deriva proprio dal fatto che un artista critico si cimenta con un altro artista critico, più vecchio di lui di cinque anni, che, nel

suo operare di quegli anni, coincide con ciò che realizzò e realizza lui nel '94 come ora; e ora più che mai, ora che il teatro di rappresentazione ha definitivamente trionfato, che la società dello spettacolo è ormai totalmente egemone e che a opporlesi sono rimasti proprio pochi e, diciamolo pure in modo enfatico, coraggiosissimi corsari all'inseguimento di un ideale artistico.



Tutto ciò viene in mente allo spettatore critico nell'assistere, e non per la prima volta, al "teatro" di Carlo Cecchi che recita, e non rappresenta né mette in scena, *Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me* di Thomas Bernhard e *Sik-Sik, l'artefice magico* di Eduardo De Filippo. E questo spettatore non può non pensare anche ad Adorno che indaga, *tenta* di indagare (i geni sono sempre umili; è la prova del nove della loro genialità), *Finale di partita* di Beckett (T.W. Adorno, *Tentativo di capire il "Finale di partita"*, in Id., *Note per la letteratura (1943-1961)*, Torino, Einaudi, 1979).

Ecco la sua splendida definizione di parodia lì applicata al testo beckettiano ma decisamente estensibile al nostro discorso: Le categorie drammatiche nel loro complesso [...] vengono parodiate. Ma non derise. [Infatti] parodia significa impiego delle forme nell'epoca della loro impossibilità. La parodia dimostra tale impossibilità e modifica così le forme (p.288).

Assistendo a ciò che sta "formando" Cecchi in palcoscenico tutto ciò viene in mente perché è proprio lì, davanti ai nostri occhi, che si concretizza il senso profondo di queste posizioni critiche. Il suo talento d'attore è eccezionale ma di gran lunga più eccezionale risulta il suo saper operare nell'usare quel talento a fini espressivi, se così si può dire, che lo comprimono, lo coartano e lo indirizzano non a un'esibizione di se stesso ma proprio, anch'egli, all'autoparodia, alla dimostrazione dell'impossibilità rendendo possibile esprimere questa impossibilità attraverso il rovesciamento di tutti gli stilemi teatrali frequentati dagli altri sé dicenti "attori" e registi (tutti "stronzi", questi ultimi, come sono definiti nella prima parte di ciò che avviene in scena). È il più feroce critico del suo "fare" che si potesse immaginare per ottenere ciò che, ancora una volta, egli attribuisce a Carmelo Bene:

Quel conflitto è agito sotto i nostri occhi, fra il corpo di un attore e le macerie derisorie della rappresentazione, dell'interpretazione, del personaggio, si allarga, da una parte, al rapporto con gli altri attori (i quali si trovano come in una terra di nessuno fra essere e non essere, fra rappresentare e non rappresentare); dall'altra, al rapporto con il pubblico, le cui idee e abitudini teatrali vengono violentemente messe in crisi, spiazzate, da ciò che sta accadendo, e verso cui non può tuttavia rimanere indifferente, essendo chiamato continuamente a una parte attiva (*Contro la rappresentazione*, cit., p.69).

Perché sarebbe facile credere, e parte del pubblico sembra reagire in questa direzione, che i copioni già di per sé "umoristici" di Bernhard e di Eduardo non vengano da lui lavorati in un'altra direzione: e, infatti, proprio questo avviene che Cecchi, tipico "primo attore", se vogliamo seguire la distinzione in ruoli del teatro all'antica italiano, e non "brillante" né tanto meno "comico", rivolta l'"umorismo" in parodia, partendo da sé, dal suo essere attore e attore in questo mondo e in questo teatro che non è più giusto definire tale, e così costringendo il suo talento a questa feroce e "crudele" auto-parodia, adornianamente "modifica le forme" mettendo sotto gli occhi degli spettatori una nuova e diversa "forma" teatrale, questa sì *teatrale*, che è poi uno stile che *solum* è suo ed è il destino di tutti i grandi artisti della modernità e cioè quello di essere "inimitabili" non perché lo vogliano, chi si definisce tale è soltanto un cialtrone che rivolta la crisi dell'arte nella nostra epoca in autoesaltazione, ma perché per "fare scuola" è necessario si possano trasmettere regole e comportamenti previsti, prevedibili e non facilmente mutabili e non dover, al contrario, procedere mettendo in crisi, attraverso la parodia, appunto ciò che di volta in volta si presenta sotto la loro specola critica, di artisti critici.

E, infatti, la crudeltà parodica è accentuata di volta in volta. Chi ha avuto la fortuna di vedere più volte questo lavoro, sempre se così si può dire, nel corso degli anni non può non accorgersi dell'accentuarsi

della crudeltà. Le “repliche” sono tali solo per gli spettacoli di regia dove gli attori sono chiamati a ripetere sempre, passivamente, l'impostazione imposta a loro e alla rappresentazione, questa sì è “rappresentazione”, una volta per tutte durante le prove.



L'attore critico quale è Carlo Cecchi proprio al contrario lavora durante le repliche: scava e scava ancora e scava sempre e ciò che si vede in scena è il risultato di tutto questo lungo processo. E il risultato qui è proprio quello di incrudelire sempre più su quei personaggi con un'apparente leggerezza “brillante” espressa nella straordinaria capacità di Cecchi di usare il suo corpo, la sua voce, la sua gestualità, la sua sapienza nello stabilire determinati rapporti spaziali. La sua notevole bravura di regista/non-regista è anch'essa tutta evidente nel concertato che risulta subito altrettanto critico quanto la sua recitazione, un concertato assai bene giocato da attori che sanno

assecondare il proprio capocomico, che risultano sapienti nel difficile compito di affacciarsi a quella “terra di nessuno” cui il maestro li costringe là dove realizzano la loro recitazione “fra essere e non essere, fra rappresentare e non rappresentare.

Lo spettatore si trova così di fronte a uno stile particolarissimo di fare teatro che è ciò che noi definiamo, appunto, il “Teatro di Carlo Cecchi” un teatro che contraddice, facendosi, lo spettacolo di rappresentazione così com'è oggi concepito e realizzato da queste ultime, stanche, propaggini dello spettacolo del regista, una storia che ha ormai quasi cent'anni e che non finisce mai addormentando lo spettatore e il suo potenziale spirito critico in un tran-tran miserabile di mediocrità, di impotenza artistica e di resa all'esistente là dove si spegne oggi il vero “piacere” del teatro fatto di stimoli continui per lo spettatore, stimoli critici ed estetici che ci vengono ormai solo più da Carlo Cecchi e da quelli come lui; che sono rimasti pochi; anzi, pochissimi.