

NOMI PROPRI

# L'attore in contropiede

In memoria di Carlo Cecchi.

di *Bruno Roberti* – 2 Febbraio 2026



Un uomo con uno stazonato impermeabile bianco, i capelli spettinati, l'andatura incerta, ebbra e inquieta si aggira per i vicoli di Napoli. Silenzioso, solo, come attanagliato da un rovello oscuro, i suoi passi misurano i giorni che lo accompagnano alla decisione di uscire di scena con un colpo di pistola. L'immagine di Renato Caccioppoli in *Morte di un matematico napoletano* (1992) di Mario Martone coincide, imprimendosi nella memoria, con quella dell'attore che lo incarnava: Carlo Cecchi. Nel film la sua presenza silenziosa e densa, è una geometria obliqua di angoli e curve, così come la sua voce tagliente, i suoi scatti, le sue allusioni sono una spirale che si avvita su se stessa, un vortice di pensieri, di sguardi, di assortite premonizioni.

Cecchi disegnò sullo schermo il suo matematico addossandogli una tensione sottile, un'inquietudine che precipita nei vuoti del non detto, e nel peso specifico di una parola assertiva quanto ferita. **Impossibile scindere quell'immagine e quell'esempio di incarnazione dal suo modo di intendere il lavoro dell'attore; "un gioco bello e terribile" (sono sue parole).** Una notte di gennaio, alla vigilia dei suoi 87 anni (i segni del tempo rendevano il suo volto altrettanto bello e terribile, come fosse un ritratto dipinto da El Greco) Cecchi ha trovato il suo "finale di partita". Quel testo di Beckett lo aveva preso di

petto nel 1997 in un allestimento memorabile (con lui in scena c'erano Valerio Binasco e Arturo Cirillo, poi diventati gli attori-registi che forse meglio hanno raccolto la sua eredità, e Mario Martone aveva filmato quello spettacolo con dei tagli di montaggio che dislocavano lo sguardo dietro le intercapedini delle quinte).

Seduto, immobile, inforcando gli occhiali opachi del vecchio e cieco Hamm, lo si ricorda in quel lentissimo e preciso, straziante gesto di dispiegare un fazzoletto bianco e coprirsi il volto, come un sudario: **"Sarà la fine e io mi domanderò che cos'è che l'ha fatta arrivare. E io mi domanderò perché ha tardato così tanto. Sarò là nel vecchio rifugio, solo contro il silenzio e l'inerzia. [...] E tutta la vita si aspetta che questo diventi la vita. Esserci. Esserci"**. Ripensandoci ora, quella immagine diventa l'epitome di ciò che sapeva enucleare in scena Cecchi: l'esserci dell'attore.

A quella immagine beckettiana di attore-veggente si aggiungono nella memoria altre sembianze, dove la fisicità di Cecchi si comprime in presenza lancinante: il cieco Tiresia implacabile e astratto, in abito scuro anni 50 nell'*Edipo Re* messo in scena da Martone al Teatro Argentina nel 2000, oppure l'accecato Edipo che delira come un vecchio accattone con gli occhi serrati da una benda insanguinata immobilizzato su una barella di ospedale in *La serata a Colono* che lo stesso Martone nel 2013 trasportò in teatro traendolo da *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante. Cecchi aveva vissuto accanto alla scrittrice la gestazione di quel testo. Tra i due intercorreva un rapporto intenso, totalizzante, fatto di affinità elettiva profonda e intimità emotiva fortissima: da quando l'aveva incontrata a 26 anni nel 1965 non avrebbe smesso di frequentarla e di starle accanto fino alla fine, di farsi custode della sua lezione poetica.

Elsa aveva in un certo modo spinto Carlo a formare una sua compagnia, *Il Granteatro* con la quale mise in scena negli anni '70 diverse versioni del *Woyzeck* di Buchner, testi di Brecht e Majakovskij, ma anche una farsa ottocentesca di Petitot, praticando sin da allora un vertiginoso e stralunato equilibrio tra avanguardia e tradizione, lavorando su una cifra stilistica che contaminava i registri del grottesco con una deformazione espressionistica. Fino ad arrivare a una icastica e visionaria messinscena del Pirandello di *L'uomo, la bestia e la virtù*, in cui si accentuava l'uso di mezze maschere (ideate da Sergio Tramonti, suo fedele scenografo per molti spettacoli, come lo fu pure Titina Maselli) che distorcevano le fisionomie degli attori, avvicinando quasi gli intrichi pirandelliani ai ritmi farseschi di Scarpetta (che poi nel 1984 orchestrò in un forsennato allestimento di *Lu curaggio de nu pompiere napulitano*).

Del resto lo stesso Cecchi dichiarava che la vera lezione degli anni del suo apprendistato teatrale dovevano molto poco alla frequentazione dell'Accademia d'Arte

Drammatica Silvio D'Amico (dove era stato compagno di un altro straordinario 'irregolare' come Gian Maria Volontè) e moltissimo agli anni contemporanei trascorsi a Napoli (da studente di Lingue e Letterature Straniere all'università) dove avidamente si abbeverava al mestiere teatrale degli attori di sceneggiata e di varietà, dai fratelli Maggio ad Angela Luce, a quella tradizione della maschera che proveniva dalla Commedia dell'Arte e cui più volte diceva di sentirsi apparentato (**"I grandi attori sono quelli che ammiravo nei teatri popolari di Napoli, quando andavo a vedere l'avanspettacolo...io vengo da lì, sono un attore di varietà!"** disse a un incontro pubblico).

In questo senso l'affinità, in certo modo per lui cruciale (ma anche burrascosa), era stata quella con Eduardo De Filippo, accanto al quale fu in compagnia in un tempo breve ma sufficiente per assimilarne e metabolizzarne le sottigliezze attoriche che poi tradurrà nel suo peculiare ed equilibristico modo di "esserci" sulla scena: gli scarti, gli slittamenti gestuali, i silenzi improvvisi, le modulazioni e gli stiramenti vocali, quella straordinaria sensazione che tutto ciò che c'è in teatro è *reale*, ma mai naturalistico, per cui "a teatro la suprema verità è stata e sarà sempre la suprema finzione" come pronuncia il capocomico Campese in *L'arte della commedia* di Eduardo. **Cecchi era in tal senso un "capocomico", al di là di ogni teatro di regia il suo era tanto un 'teatro d'attore' quanto un teatro di poesia (anche in senso pasoliniano).**

Per Cecchi tutto ciò che si finge a teatro ha la statura, la concretezza, la fisicità, il sentimento, lo splendore del *vero*. Per lui il teatro è *qui e ora*, e non ha senso provare "in vista" della prima, quanto mettere alla prova l'attimo stesso in cui si accende l'accadimento del teatro, **per cui anche le cosiddette "repliche" non sono tali: ogni sera è diverso**. Eppure il suo lavoro era inflessibilmente centrato: quello che sembrava avvenire al momento, quasi improvvisando, nel suo stile "antistile", non era mai frutto del caso ma di una formidabile e precisa arte di *mise en scène*. Un'arte che si fondava su un criterio preciso: non lasciare in camerino il proprio *esserci*, quello che si è, le proprie malinconie e le proprie emozioni, i propri dubbi e le proprie idiosincrasie ma *fonderle* insieme al testo, alla parola, al personaggio.

Il suo modo di stare in scena aveva a che fare con una sorta di arte della *sprezzatura*, nel senso rinascimentale. Non come posa, non come disinvoltura ornamentale, ma come forma *morale* dell'attore, come etica del gesto e del pensiero scenico. Per Cecchi la sprezzatura diventava l'arte di esporre il pensiero mentre accade, sempre in bilico tra controllo e noncuranza, tra precisione e sabotaggio, ciò che è stato definito giustamente come una pratica "funambolica", sul filo invisibile che corre tra fisicità e sparizione. «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"**» (Garboli 1990, pp.140-141).

Diceva, per ossimoro, che i due archetipi cui guardava erano Amleto e Sik Sik (due "folli" uguali e contrari). Quando incarnò l'"artefice magico" eduardiano quel paradosso risultò evidente: da un lato la disperazione e dall'altro il ridicolo come fusi in un *unicum*, piuttosto una trasfigurazione del personaggio stesso, nella sua essenza più profonda. Ogni gesto, ogni sguardo, ogni parola "storpiata" del suo Sik Sik sembrava appartenere alla stessa ineluttabile trama di fatalismo che caratterizza il destino dello scalcinato illusionista. Si comprende come le sue predilezioni andassero verso i grandi capocomici/drammaturghi: **Shakespeare e Molière soprattutto, interrogati e scavati dall'interno, al di là di ogni attualizzazione, resi presenti con una vitalità immediata, ruvida, sempre profondamente teatrale, orchestrati su ritmo, ironia e fisicità, attraversati da una lucidità crudele ma anche da un'ironia corrosiva.**

**Esigeva dai suoi attori una sintonia e una tensione continua con questa dimensione della scena.** Esempio e indimenticabile in tal senso fu la trilogia shakespeariana (*Amleto, Sogno di una notte di estate, Misura per misura*) che, tra il 1996 e il 1998, Cecchi allestì alla Kalsa di Palermo, nelle viscere sventrate di un vecchio teatro ottocentesco, il Garibaldi (con la complicità di Matteo Bavera e Mela Dell'Erba), in cui la disseminazione nello spazio in rovina, gli echi spettrali, sospesi, incantati nella "nuda verità" del luogo aderivano potentemente e matericamente al dettato shakespeariano restituito dalle traduzioni di Cesare Garboli che trovava per *Amleto* e *Misura per misura* una lingua teatrale nervosa, spezzata, piena di tentennamenti e risonanze interiori, o un lessico denso, venato di ironia e ambiguità, e di Patrizia Cavalli che trasformava i versi del *Sogno* in un paesaggio linguistico fatto di naturalità e incanto onirico e sensuale.

Cecchi lavorava sui classici come sulla drammaturgia moderna in quanto materia viva, con un atteggiamento insieme rigoroso e irriverente, montando e smontando, ne portava in luce il dispositivo teatrale, spesso con un uso dichiarato della convenzione e del metateatro. Con il prediletto Molière traeva il patologico dal ridicolo come una radiografia morale; con Čechov asciugava il sentimentalismo fino a far emergere il vuoto operoso dei personaggi; con Pirandello azzerava spietatamente ogni psicologismo fino allo sberleffo; con Pinter scavava nei silenzi come se fossero battute dette a bassa frequenza, minacciose e comiche insieme; con Bernhard portava l'invettiva al grado zero dell'isteria, trasformandola in una macchina musicale

lucidissima, dove la ripetizione non sfoga ma incalza. **Viveva la scena come un campo di forze: gli attori non interpretano ma stanno, resistono, si espongono.** Ne risultava un teatro antiretorico, ferocemente artigianale, in cui il testo si fa avversario: qualcosa contro cui misurare, sera dopo sera, l'intelligenza del dire e l'etica del recitare.

I tratti caratteriali di Cecchi, il suo essere riottoso e "spleenatico", la sua ombrosità scontrosa che si mescolava a una sorta di leggerezza distaccata, di dolce amarezza o di feroce ironia, di fascino indolente e di insofferenza ribelle, di irriducibilità caparbia, ne hanno concretato nel tempo una sorta di "immagine fisiognomica" che aderiva al **suo modo inconfondibile di vivere il mestiere dell'attore e capace di trasferirsi senza soluzione di continuità dalla scena allo schermo.** Le sue irruzioni cinematografiche degli anni giovanili (tra il 1966 e il 1969) sono sotto il segno della radicalità e dello sperimentalismo poetico-politico: da *A mosca cieca* e *La prova generale* di Romano Scavolini a *I dannati della terra* di Valentino Orsini e *Il gatto selvaggio* di Andrea Frezza, fino a *La sua giornata di gloria* di Edoardo Bruno (in cui è il rivoluzionario Claude ucciso dalla polizia antisommossa sotto gli occhi della sua ragazza).

Le sue interpretazioni cinematografiche della maturità, a partire dagli anni '90, hanno mantenuto una tensione costante tra presenza e distanza, tra incarnazione del personaggio e consapevolezza dell'atto interpretativo: dal sinistro prelado occultista di *L'arcano incantatore* (1996) di Pupi Avati al puntiglioso procuratore di *Un delitto impossibile* (2000) di Antonello Grimaldi, dalla tenerezza disperata dell'ingegnere tentato dal suicidio di *Miele* (2013) di Valeria Golino fino all'intellettuale e poeta anarchico Russ Brissenden in *Martin Eden* (2019) di Pietro Marcello.

**Carlo Cecchi amava il calcio e per lui la "partita della scena" nasceva sempre dalla capacità, con il gioco "bello e terribile" del teatro, di sorprendere e scartare nell'imprevisto, di giocare la scena ogni volta come se fosse nuova, dribblando fulmineamente.** L'arte di Carlo Cecchi è assimilabile a un costante gioco in contropiede. Quando pensavamo di averlo capito, cambiava campo, ritmo, direzione, e lì, in quello scarto improvviso, accadeva il teatro. Se n'è andato come sanno fare i grandi attori: sorprendendo. Ancora una volta in contropiede.

### Riferimenti bibliografici

A. Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, in *L'Asino di B.*, Anno 3, n. 3, Traube, Torino 1999.

C. Schepis, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana. L'apprendistato e il magistero.* Firenze University Press, Firenze 2016.

C. Garboli, *Falbalas. Immagini del Novecento*, Garzanti, Milano 1995.