Alessio Paiano

Armando Petrini
Carmelo Bene
Roma
Carocci editore
2021
ISBN 978-88-290-1164-3

Tra le pubblicazioni sorte in occasione del ventennale dalla scomparsa di Carmelo Bene (16 marzo 2002) il volume di Armando Petrini, docente di Storia del teatro presso l'Università degli Studi di Torino, si distingue per gli intenti didattico-divulgativi e la trattazione al contempo specialistica dell'esperienza teatrale dell'artista, di cui costituisce, a oggi, la più completa e convincente esposizione. Sebbene sia stato lo stesso Bene a ripercorrere per iscritto la sua produzione, con *Sono apparso alla Madonna* (1983) prima e con *Vita di Carmelo Bene* (1998) poi, questi testi richiedono un considerevole impegno del lettore, il quale deve districarsi tra aneddoti, divagazioni narrative e mitologie spesso impossibili da verificare e che fanno parte di una meticolosa narrazione di sé. Quest'ultima scaturisce, nei primi anni, dalla necessità di salvaguardare la propria opera dai giudizi spesso ostili dei critici, in un contesto storico-artistico (ottimamente ricostruito da Petrini) in cui il lavoro di Bene appare ancora irricevibile. Negli anni l'artista, una volta acquisiti maggiori consensi, sottoporrà la sua ricerca a una sorta di costante ricapitolazione attraverso saggi e interviste, rendendo così esplicite le ragioni profonde delle numerose opere proposte al pubblico. Proprio questa densità ha forse scoraggiato gli studiosi nel tentare un riordino organico di quello che, in effetti, costituisce il campo privilegiato dell'arte beniana, cioè il teatro: dunque il *Carmelo Bene* di Petrini colma una mancanza paradossale, anche considerando l'esistenza di studi che hanno vagliato *in toto* la sua produzione letteraria e cinematografica, cioè quelli di Simone Giorgino (*L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Lecce, Milella, 2014) e Giulia Raciti (*Il ritornello crudele dell'immagine. Critica e poetica del cinema di Carmelo Bene*, Milano-Udine, Mimesis, 2018). Un illustre antecedente al volume da noi recensito, è doveroso sottolinearlo, è dato dall'imprescindibile *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* (1997) di Piergiorgio Giacchè, che si caratterizza per un confronto diretto e 'vivo' con il suo oggetto di ricerca, di cui si considerano soprattutto gli aspetti tecnici ed estetici. Petrini ne dà invece una lettura dai toni più distaccati e attinente alle sue alte competenze nell'ambito della storiografia teatrale; si tratta così di due opere che testimoniano due fasi differenti degli studi su Bene, ossia 'pre' e 'post' 2002.
L'autore del saggio indaga la carriera di Bene dagli esordi, ricostruendo innanzitutto l'ambiente culturale degli anni Sessanta. Ciò permette di riconoscere l'azione contestataria dell'artista ma anche le divergenze con il fenomeno delle neoavanguardie, destinate (chiosa Petrini) a farsi «*modo*, un percorso tutto sommato preciso» (p. 19). Difatti Bene rifiuta una precisa tradizione, cioè quella afferente al teatro di regia novecentesco che relega il ruolo dell'attore a un dicitore del testo tramandato. Per sondare i limiti di questa impostazione, cioè della drammaturgia concepita come mero «esercizio culturale» (Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, citato da Petrini, p. 16), l'agire scenico di Bene mette in moto una feroce «critica» del proprio presente e, parallelamente, la continua «autocritica» delle proprie possibilità 'dentro e fuori' il teatro stesso. Secondo l'autore del saggio la postura assunta fino alla prima metà degli anni Settanta, infatti, va ricondotta a due componenti: «l'attore-artifex, protagonista e signore assoluto dell'accadimento teatrale e il non-attore, il cui ruolo è negare la possibilità stessa di consistere artisticamente in scena» (p. 26).

Uno sguardo d'insieme sul lavoro di Bene nei primi anni ne evidenzia l'afflato dirompente e scandalistico. Dall'esordio in *Caligola* (1959) si assiste a quella «spettacolarizzazione del dissenso» (p. 35) con cui l'artista stimola la curiosità e il dissenso del pubblico borghese. Si tratta di azioni autopromozionali che scaturiscono direttamente dalla scena, elevando il teatro a dimensione privilegiata per il sovvertimento della norma. Alla staticità del teatro di regia Bene contrappone l'imprevedibilità dell'*happening*, e tutti i testimoni dei primi spettacoli, nota Petrini, ne sottolineano il carattere caotico: da non confondersi con l'improvvisazione, la ricerca di un ritmo sempre convulso e asfissiante (sull'esempio di Benassi e Petrolini), opera infatti da «grimaldello per sovvertire alle radici la rappresentazione» (p. 40), giungendo talvolta a esiti talmente estremi (è il caso di *Cristo '63*) da causare l'arresto immediato del processo scenico. Più convincenti sono dunque le varie stesure, nello stesso periodo considerato, di soggetti quali *Amleto*, *Majakovskij* e *Nostra Signora dei Turchi*; a questi si aggiungono le prime edizioni di *Pinocchio*, a cui Petrini dedica ampio spazio nell'ultimo capitolo, già apparso nel volume *Scritti per Carmelo Bene. Uno straniero nella propria lingua* (Oèdipus, 2019) da noi già trattato (vd. «Oblio», X, 2020). Le riscritture del soggetto scespiriano (la prima, del 1962, è seguita da varie edizioni fino all'ultimo *Hamlet Suite* del 1994), a cui si sommano le versioni cinematografiche, radiofoniche e televisive, dimostrano la sua assoluta centralità nella poetica di Carmelo Bene. Attraverso una disamina accurata degli aspetti tecnici e stilistici, Petrini ne individua le costanti e le ragioni profonde: innanzitutto esibendo, mediante la manomissione dell'opera tramandata, l'«impossibilità di recitare oggi Shakespeare così com'è scritto, mettendone semplicemente in scena il testo a centinaia di anni di distanza dal concepimento» (p. 45); infine scavalcando la funzione 'ministeriale' (direbbe Bene) del regista novecentesco, per «diventare *artefici* del proprio teatro, non semplici *interpreti*» (*ibidem*). L'occasione è data dall'innesto, dallo spettacolo del 1965 in poi, del racconto di Jules Laforgue *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, di cui l'artista salentino amplifica i caratteri metateatrali fino alla versione del 1975, dove la 'messa in scena dell'inconscio' è esplicitata da precise suggestioni freudiane (in particolare dall'*Interpretazione dei sogni*, citato dal personaggio di Polonio). Un progressivo avvicinamento alla stagione della *phoné* è segnato dalla prima versione di *Majakovskij* (1960), che anticipa la consacrazione del poeta russo in Italia attestata solo verso la fine del decennio. Le differenti edizioni che si susseguono fino agli anni Ottanta, intervallate dalla nota trasposizione televisiva *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi* (1974), dimostrano la vocazione poetica del teatro beniano: il connubio tra parola e musicalità è qui fondamentale, per cui Petrini ricostruisce le collaborazioni dell'artista con personalità eccellenti quali Sylvano Bussotti, Amelia Rosselli (nel ruolo di percussionista fino alla seconda edizione del 1962), Vittorio Gelmetti (1968 e 1974) e Gaetano Giani Luporini (1980-82). Chiude il capitolo *Nostra Signora dei Turchi*, soggetto che attraversa gli anni Sessanta nelle vesti di romanzo, spettacolo teatrale e film (sicuramente il più fortunato della breve parentesi cinematografica). «Divertita e spietata parodia della "vita interiore"», come la definì l'autore nell'*opera omnia* del 1995, la storia grottesca del protagonista è l'occasione per far emergere la portata 'comica' del suo teatro, come evidenziato da Sandro De Feo in una preziosa recensione del 1966 qui riportata («un attore comico da giudicare alla stregua dei nostri migliori comici meridionali», p. 68).

Un decisivo cambio di rotta si attesta dalla metà degli anni Settanta. A mutare è soprattutto l'immagine pubblica dell'artista, grazie a uno sfruttamento mirato del mezzo televisivo: nelle apparizioni sempre più frequenti, mediante una formula originalissima che alterna memorabili *boutade* a profonde riflessioni, Bene propone sé stesso come «la metà oscura, indicibile ma autentica, di una società anestetizzata, disfatta, giudicata ormai irrecuperabile» (p. 70). Ne risulta soprattutto smussata la postura conflittuale degli esordi, dando avvio a una nuova fase decisamente più lirica e intimista. In *Romeo e Giulietta* (1976) e *Manfred* (1979) il punto nevralgico diventa il lavoro sulla voce, marchio di fabbrica del teatro beniano di qui in avanti. Così avviene proprio in occasione della nuova riscrittura di Shakespeare, attraverso un espediente già riscontrabile

nell'edizione del 1972 di *Nostra Signora dei Turchi*, ossia la dissociazione tra attore e voce mediante il ricorso al *playback*. Il *Manfred* tratto da Byron, impreziosito dalle musiche di Schumann, è il primo della cosiddetta 'svolta concertistica': l'orchestra magistralmente diretta da Piero Bellugi e la voce di Bene costituiscono un connubio che fa dello spettacolo una delle più alte vette della sua intera opera. Il processo di 'totale sparizione' avviato in questo periodo è siglato dalla celebre *Lectura Dantis* del 1981: proferendo direttamente dalla Torre degli Asinelli e privato di un adeguato supporto visivo, a causa di contrasti politici che ne vieteranno la diretta in eurovisione, Bene punterà tutto sulla potenza dell'amplificazione, «così da restituire l'*immagine della voce* e allo stesso tempo ricordare la *sostanza sonora della visione*» (p. 83). Nei decenni Ottanta e Novanta la ricerca sulla *phoné* è riversata nello studio del linguaggio *tout court*, e in effetti la sua produzione in questo periodo risente soprattutto dell'influenza di Jacques Lacan (basti pensare al titolo *Hommelette for Hamlet*, una citazione diretta dello psicanalista francese). La scissione tra corpo e voce detta in precedenza giunge agli esiti più estremi: secondo Petrini, «all'attore viene sottratto il corpo (inteso come strumento di significazione) irrigidito, spesso immobilizzato (la sedia a rotelle nella *Cena delle beffe*, l'esasperata staticità nell'ultimo *Pinocchio*), […] una particolarissima forma di straniamento, non *del* personaggio o *dal* personaggio ma *dell'attore* da sé stesso» (p. 86). Oltre ai due titoli appena citati, va assolutamente menzionato anche *Lorenzaccio* (1986), che l'autore definì un «ultimatum al teatro». Il capitolo sulla "macchina attoriale" è chiuso da una ricostruzione dell'esperienza di Bene come direttore della Biennale di Venezia fra il 1988 e il 1990. Il progetto include la realizzazione di due fasi: un primo momento, tratto da *Tamerlano* di Marlowe, dal titolo *Il linguaggio come sottrazione di senso ovvero la scena restituita al gioco*, prevede sei performance assemblate ed esportate successivamente in varie capitali mondiali. Il secondo, con la partecipazione del suo autore Pierre Klossowski, consta della sola ricerca sul romanzo *Bafometto*, che avrebbe trasformato la città di Venezia in una sorta di laboratorio *en plein air* disponibile al pubblico. Il naufragio della Biennale per ragioni prettamente economiche e gli spettacoli cupi e disillusi degli anni Novanta sono per Petrini il segnale di un'aporia non estinguibile, ossia la «contraddizione fra l'insanabile bisogno di esibirsi nel violentare il senso comune e l'urgenza di sottrarsi alla comunicazione, in ogni sua forma, ostentando un'irriducibile separatezza» (p. 101). Del resto uno stralcio di conversazione avvenuta con Edoardo Torricella (il Geppetto del primo *Pinocchio*) nel 1981 può forse illustrare meglio di ogni chiosa critica la direzione intrapresa dall'ultimo Bene: «andai in camerino e dissi "Ma Carmelo che *Pinocchio* hai fatto? Tutta l'energia del 1962, questa forza... dove è andata a finire?" E lui mi rispose... "Edoardo, non lo vedi che questo è il mio funerale?"» (p. 118).