

Titolo | I Pinocchio di Carmelo Bene. Una introduzione

Autore | Donatella Orecchia

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 1 di 3

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

I Pinocchio di Carmelo Bene. Una introduzione

di Donatella Orecchia

Nel 1962 Carmelo Bene apre a Roma il teatro Laboratorio e lo inaugura il 5 giugno con il *Pinocchio*. Da quella data, e per tutto l'anno successivo, si succedono nella sala di via Roma Libera 23 (nel cuore di Trastevere) le due versioni di *Spettacolo-Majakovskij*, *Capricci*, *Amleto*, *Addio porco*, *Federico Garcia Lorca*, *Cristo 63*; poi, dopo la chiusura del teatro Laboratorio, Bene porta in scena *Edoardo II*, i *Polacchi*, *Salomé*. Nel luglio del 1964 è a *Spoletto* con *Amleto* e una ripresa (per un giorno soltanto) di *Pinocchio*. Nel 1966, il 19 febbraio a Pisa, presenta la seconda edizione del *Pinocchio*. Una nuova edizione è del 1981, in occasione del centenario della pubblicazione del testo di Collodi, e poi ancora del 1998, in occasione del Festival d'autunno a Roma. Ciò significa che, dagli esordi (il primo spettacolo di Carmelo Bene è del 1959, *Caligola*) alla fine del suo percorso di ricerca (Bene muore nel marzo 2002), *Pinocchio* e le sue riscritture accompagnano il suo percorso di ricerca. L'insieme delle riscritture può essere indicato come un macrotesto e indica l'esistenza di un mondo poetico e linguistico a cui Bene fa ciclicamente ritorno, anche per confrontarsi con una parte di sé e della propria storia, pur nelle discontinuità per alcuni aspetti profonde.

La vera cesura si colloca fra le versioni del 1962 e 1966 e quella del 1981 (e poi 1998): in estrema sintesi, nel passaggio da un impianto epico grottesco a uno decisamente simbolico e lirico; da un *Pinocchio* realizzato con una compagnia di attori, a un *Pinocchio* per voce sola (tutte le parti sono varianti d'una sola voce, quella di Bene, eccetto quella della Bambina Provvidenza, interpretata da Lydia Mancinelli), che è il passaggio da un teatro del conflitto agito in scena anche attraverso il pluriprospektivismo delle presenze attoriali, all'esplosione plurivocale e polifonica dell'io.

1. La partitura testuale

In tutte le edizioni, il *Pinocchio* di Bene rispetta in gran parte l'originale di Collodi.

Gli unici interventi vanno nella direzione di uno snellimento per sottrazione delle parti descrittive e di alcuni episodi: sono tagli, anche consistenti, che mirano alla sinteticità, alla crudezza e alla geometria della struttura drammaturgica, scarnificata e resa essenziale, mentre i dialoghi restano intatti.

Perché *Pinocchio* è per Bene un testo rivoluzionario, «una straordinaria avventura del linguaggio», quasi paragonabile a quella di Joyce¹. Di qui uno spettacolo che è forse il suo primo grande esempio di distorsione linguistica vocale, lo spettacolo, com'egli scrive, «dell'infortunio sintattico»² e, insieme, della parola teatrale in divenire.

Eliminati, fin dal 1962, i capitoli XX, XXI, XXII, eliminato l'episodio finale del tonno e le ultime pagine, il *Pinocchio* di Bene chiude con «Addio mascherine», rivolto al gatto e alla volpe, mentre il burattino si toglie il naso diviene uomo. Rilevante l'inserimento dell'episodio della «Piccola vedetta lombarda» (da *Cuore* di De Amicis) durante la recita nel teatro di Mangiafuoco, a segnalare, in contrapposizione all'avventura di *Pinocchio*, la falsa retorica di pedagogismo moralistico deamicisiano. Nella prima versione, a quel punto, c'era anche un riferimento a Sante Caserio, l'anarchico che nel 1894 uccise il Presidente della Repubblica francese. Riferimento che nelle recite successive sarà espunto.

2. Le prime edizioni: 1962 (1964) e 1966.

Aprire il Teatro Laboratorio con *Pinocchio* deve avere avuto un significato non casuale; e se questo non fu immediatamente chiaro nelle intenzioni di Bene, certo lo divenne nei fatti. Nelle sue dichiarazioni successive, nelle testimonianze della critica di allora e nelle memorie dei suoi compagni, quel *Pinocchio*, e poi l'edizione del 1966, furono segni chiari: dell'amore di Bene per una tradizione antinaturalistica del teatro (*Pinocchio* sarebbe l'ultima e unica maschera della Commedia dell'Arte a noi rimasta); della polemica feroce che caratterizza questi suoi primi anni nei confronti della cultura del tempo e, qui nello specifico, della storia d'Italia dell'ultimo secolo (*Pinocchio* sarebbe la parabola dell'italiano medio, «che a poco a poco si ammorbida contro gli ostacoli che via via incontra fino a diventare un essere incapace di mentire - privo cioè della parte preponderante della sua personalità-, fatto di carne putrescente come tutti gli altri, lui che aveva cominciato duro come un legno dei più resistenti»); della ricerca di una lingua efficace in palcoscenico che elimini «la frattura che esiste tra lingua scritta e lingua parlata» (il toscano di Collodi); del collasso sintattico della recitazione che trova nei dialoghi di Collodi una partitura verbale di straordinaria efficacia.

Parabola sociale e storica e parabola metalinguistica si intrecciarono allora in modo indissolubile, cosa che, a partire dall'edizione del 1981, non avverrà più, spostandosi l'interesse di Bene totalmente sul secondo aspetto.

Per questo è importante ricordare almeno il finale di queste prime versioni. Quando *Pinocchio* si toglie il naso, al Teatro Laboratorio, nel 1962, le bandiere tricolori vengono fatte srotolare da ogni attore per tutto il locale, mentre la musica dei

¹ «In certi punti sembra di sentire Joyce in anteprima»: F. Pisa, *Per me Pinocchio è un rivoluzionario*, in «Momento Sera», 14/15 marzo 1966.

² C. Bene, *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, p. 537.



Titolo | I Pinocchio di Carmelo Bene. Una introduzione

Autore | Donatella Orecchia

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 2 di 3

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Pagliacci di Leoncavallo rompe i timpani; più tardi, nella ripresa del '66 al Beat 72, dall'alto «le bandiere tricolori calano mentre irrompe un fragoroso Can-Can», in un clima di «esasperazione grottesca»³. È la fine della possibilità di mentire subissata dal falso nazionalismo di un'Italietta che fatica ad avere un'identità. A Spoleto, nella ripresa del 1964, alcuni proiettori verdi rossi e bianchi indirizzati contro il pubblico sortiscono un effetto ancora più dirompente.

D'altro lato, sul piano metalinguistico, Pinocchio è soprattutto per il giovane Bene l'ultima maschera, l'ultimo erede della tradizione della Commedia dell'Arte, il teatro della finzione per eccellenza; la sua, è la parabola tragica della decadenza della menzogna nella modernità, quella menzogna che non si occulta ma che mostra il naso.

Attore radicalmente antinaturalistico fin dai suoi esordi, Bene trova nel burattino l'occasione per approfondire la propria ricerca poetica e stilistica: la scissione fra corpo e voce, l'espropriazione di ogni umore sentimentale e psicologico dal proprio recitare, la frantumazione per segmenti irrigiditi del corpo e poi quel lato capriccioso, canagliesco e infantile, che da Petrolini via Benassi arriva fino a lui a indicare quel misto di rabbia indispettita e insofferente e di paura che, insieme a una certa crudeltà nel distorcere corpo, voce e complessivamente 'linguaggio', resta quale segno peculiare del suo stile. Ed eccolo «nervoso e smanioso», «combattuto, soffre e si contorce nella sua irresistibile vocazione di scavezzacollo» nel 1962; «naso lungo» evidentemente posticcio, «gesti legnosi, spesso inutili, una specie di anchilosi alle giunture», ha «qualcosa di canagliesco», «lamentoso, nevrotico, disperato e vindice all'estremo»⁴ nel 1966, mentre «un tono di voce inusitato, un falsetto aguzzo e toscaneggiante»⁵, fa «vendetta di un secolo di manierismo teatrale»⁶.

Di fronte a lui, gli altri attori, attraverso l'uso delle maschere (di Salvator Vendittelli) e una «una recitazione apertamente e pesantemente retorica»⁷, esprimono tutta la falsità e ambiguità delle altre figure; in particolare dei personaggi che una lettura edulcorata di Pinocchio riconosce tradizionalmente come positivi (la Fata e Geppetto) e che risultano qui, al contrario, espressione della retorica del mondo adulto, del moralismo falso e crudele (Geppetto), della vessazione soffocante di una femminilità/maternità che violenta continuamente Pinocchio (Fata).

Ancor più netto diviene il discorso quando, nel 1966, gli attori rivestono il doppio ruolo: Geppetto (Edoardo Florio), lagnoso e imbecille, è anche il Grillo parlante e il Pappagallo, mentre la Bambina dai capelli turchini (Lydia Mancinelli), lasciva, sguaiata e aggressiva, «bellezza classica e linfomane»⁸, che un po' tortura e un po' bacia Pinocchio, è anche la volpe «in una specie di identificazione critica dei due personaggi, risolta con l'impiego di una maschera tolta ed indossata a vista del pubblico»⁹.

3. *Pinocchio (Storia di un burattino) 1981*

Il 19 febbraio del 1981, al Teatro Verdi di Pisa, Carmelo Bene porta in scena *Pinocchio (Storia di un burattino)*. E se l'edizione per radio del 1975 non aveva di fatto alterato in modo significativo il lavoro teatrale del 1966, al contrario, questo spettacolo segna una profonda cesura, non solo all'interno del macrotesto Pinocchio/Bene, ma anche dell'intero percorso dell'artista. Innanzitutto, giunge qui a maturazione la ricerca, già avviata da tempo, sulla *phonè* e, in particolare, sui rapporti tra la voce umana e strumentazione fonetica. La scena, poi, costituita da grandi velari di sfondo e chiusa ai lati da due colonne che si accendono in rapidi flash, è un alternarsi di momenti di tenebra e abbaglianti assolvenze di luce con un ritmo frammentato¹⁰. Al centro, una pedana di legno dove compaiono i pochi grandi oggetti di scena: gli enormi gomitoli di lana della stanza giochi della Bambina, la scrivania di Geppetto, che diviene poi il letto in cui giacerà malato il burattino, i carretti giocattolo dove il protagonista sta seduto per quasi tutta la recita. Domina il legno, quello duro con cui è costruito Pinocchio, quello del suo mondo. Domina il buio, quello «di una veglia funebre»¹¹: del teatro, dell'attore, del burattino condannato a crescere e diventare uomo.

Quanto al testo, è quello di Collodi, ancora più prosciugato, ma con l'inserimento di immagini che evocano il mondo di Alice di Lewis Carrol: è la stessa Alice che «vediamo in intermittenza, nella propria stanza di giochi con la maschera bamboleggiante» a chiamare in scena Pinocchio, a «far ruotare come una umana provvidenza la sua forma burattinesca». Perché la parabola di *Pinocchio* nel 1981 «è la parabola di chi viene sbozzato, nasce perché in realtà è sognato, immaginato proprio da questa Divina Provvidenza-Bambina, che non è nient'altro che una bambina in una camera dei giochi [...] Questo era l'*arké* dello spettacolo: il quadro di una bambina che è perfettamente a suo agio in una stanza, in una sorta di soffitta dell'infanzia e dei giochi. Ed è da questo momento che nella sequenza di quadri nasce il burattino, non l'essere umano in

³ Vice, *Torturato da un'ambigua Fatina il Pinocchio di Carmelo Bene*, cit.

⁴ S. De Feo, *Si salva solo Pinocchio*, in «L'Espresso», 27 marzo 1966.

⁵ Vice, *Torturato da un'ambigua Fatina il Pinocchio di Carmelo Bene*, in «Gazzetta del Popolo», 18 maggio 1966.

⁶ A. bl., *Uno spettacolo d'avanguardia: il rivoluzionario "Pinocchio" di Carmelo Bene all'Alfieri*, in «La Stampa», 18 maggio 1966.

⁷ G. Pros. [G. Prosperi], *Carmelo Bene all'assalto del mito di Pinocchio*, in «Il Tempo», 18 marzo 1966.

⁸ S. De Feo, *Si salva solo Pinocchio*, cit.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. l'intervento di Roberto Tessari, in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)*. Parte seconda, a cura di Donatella Orecchia, in «Asino di B.», n. 13, p. 52.

¹¹ F. Quadri, *Teatro*, in «Panorama», 4 gennaio 1981, p. 16.



Titolo || I Pinocchio di Carmelo Bene. Una introduzione

Autore || Donatella Orecchia

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

quanto Io, ma la super marionetta di Craig, se vogliamo, oppure la marionetta di cui parlava Von Kleist, o semplicemente il burattino di Pinocchio che forse ha espresso anche in termini più limpidi e più penetranti tutte queste essenze e tutte queste realtà»¹².

In scena, oltre a Carmelo Bene, Lydia Mancinelli (nei panni della Bambina-Fata dai capelli turchini-Divina Provvidenza) e i fratelli Maschera (nei panni di tutte le figure fantastiche dell'immaginario infantile della favola: il Gatto, la Volpe, il Grillo parlante, l'Omino di burro, i ciuchini...): tutti con maschere e tutti che recitano in play-back, eccetto Bene-Pinocchio, finché è burattino, perché nell'ultima scena, entrato nel mondo degli adulti/uomini, condannato a parlare per proverbi, toltosi il naso, anche lui si esprimerà attraverso il diaframma del playback.

Le voci registrate sono tutte di Bene eccetto, per la parte della Bambina, della Mancinelli. Questa stessa registrazione sarà utilizzata anche nell'edizione del 1998.

¹² Intervento di Roberto Tessari, in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981)*, cit., p. 53.