

Titolo | 1964: Teatro della contraddizione, poetica d'attore e rapporto col testo in uno scritto di Carmelo Bene

Autore | Gigi Livio

Pubblicato | Gigi Livio, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Mursia, Milano 1992

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

1964: Teatro della contraddizione, poetica d'attore e rapporto col testo in uno scritto di Carmelo Bene

di Gigi Livio

Nel 1964 Carmelo Bene pubblica, nella collana *Teatro* dell'editore Lerici, i copioni di *Pinocchio* e *Manon*. Il libro contiene, inoltre, due scritti di poetica (*Amleto di W. Shakespeare* e *Se non vengo scrivo - disse lo zio togliendosi la penna dal...*¹) unificati dal titolo, dal tono certamente non neutro, di *Proposte per il teatro*. Questo libro risulta essere il primo pubblicato da Bene².

Va subito detto che si tratta di un testo estremamente ricco e prezioso almeno da due punti di vista: il primo è dato dal fatto che contiene due copioni di grande interesse, anche letterario³, e il secondo dagli scritti di poetica. Inoltre la poetica teatrale di Carmelo Bene non risulta esclusivamente dai due brevi saggi che si propongono proprio come tali ma anche da tutto il libretto così com'è concepito nella sua unità, con tanto di esergo kierkegaardiano, quarta di copertina (con qualche dubbio sull'autore della stessa), e, soprattutto, didascalie e note ai copioni, il luogo riposato in cui Bene fa confluire, per la prima volta, le sue considerazioni non solo su quel testo spettacolare di cui il copione è la traccia residuale scritta ma sul teatro tutto.

1. *Il Non-Attore*

Ciò che colpisce a prima vista è non solo la lucidità teorica di questi scritti ma anche la loro decisa chiarezza di impostazione e la loro "stravaganza" nel panorama culturale e artistico di quegli anni in Italia. Senza alcun dubbio la cultura di Bene è "eccentrica" e la sua sensibilità ha un respiro ampio e ricco, tutto intriso di echi, letture e intuizioni che non è certo facile trovare altrove. Nella cultura un po' stantia dell'ormai vecchio dibattito sul realismo e in quella un po' troppo saccente della neo-avanguardia appena istituitasi in "movimento" (il «gruppo '63», appunto), questi scritti si presentano come esemplari. Ancora una volta viene qui affermata – il pensiero corre ineluttabilmente a Gustavo Modena – la posizione centrale del teatro come arte della molteplicità e della complessità. Molti testi culturali e artistici si intersecano e vivono nel testo spettacolare: e questo porta o a un'insopportabile arretratezza confronto alle altre arti e alla meditazione culturale in genere di un certo periodo o, al contrario, a un deciso avanzamento; nel secondo caso, comunque e sempre, a una forma di "spiazzamento".

L'esergo tratto da *Timore e tremore* di Kierkegaard intende chiarire immediatamente un elemento di base dell'arte di Bene: l'autore non vuole essere considerato un "dissacratore". Al contrario, la sua tensione verso il sacro, il sacro dell'arte, deve essere ben chiara e altrettanto chiaramente correlata alla sua violenta critica al teatro (e all'arte) cui si trova di fronte. Ma è curioso come, sempre a partire da quella significativa citazione posta in apertura di libro, l'affermazione del sacro proceda parallela a una svalutazione - almeno fino a un certo punto - della ragione: "L'Assurdo non fa parte delle differenze comprese nel quadro della ragione» anche se la ragione è « sovrana » del « mondo finito »; ma l'Assurdo lo si concepisce « per fede » cui si giunge attraverso l'« infinita rassegnazione » sulla « impossibilità secondo i criteri umani ». Ecco allora che ai primi due temi enunciati si potrà ora aggiungere anche quello della "infinita rassegnazione" unico "stato" che permette di raggiungere la fede che " non è l'istinto immediato del cuore, ma il paradosso della vita » (p. 7).

Ed ecco che ci troviamo qui subito, in apertura di libro, di fronte a un problema cardinale della poetica di Bene che è poi quello di voler coniugare una forte spinta oppositiva nei confronti di un teatro e di un'arte che si vuole eliminare con la sacralità dell'arte. Il rimando al grottesco e a tutta la ricca elaborazione che di questo concetto-poetica è stata fatta a partire dalla sua prima teorizzazione da parte di Hugo è qui piuttosto evidente. D'altro canto, almeno in Italia ma non solo per l'Italia, sarà proprio Pirandello il teorizzatore sommo di questo concetto nel novecento, anche se egli lo rubricerà - il famoso saggio è del 1908 - come «umorismo»: e tutti sappiamo benissimo che in questa importantissima opera, vero concentrato della poetica di tutta una temperie storica, Pirandello distingue tra l'« avvertimento del contrario » e il «sentimento del contrario» e cioè tra comico e grottesco, ben evidenziando che in quel sentimento del contrario su cui si basa la poetica grottesca siamo tutti coinvolti almeno quanto nell'avvertimento del contrario siamo estranei spettatori e giudici di qualcosa che ci fa ridere e che, freudianamente, provoca una scarica di tensione. E ancora non bisogna dimenticare che colui che applicherà nel modo più corretto – e feroce - questa poetica sarà Petrolini, sempre per rimanere in Italia ma con la profonda convinzione che ciò che succede qui, in quegli anni, abbia un respiro ben più ampio e valenze comunque non provinciali. E tutto ciò avviene perché sia Pirandello che Petrolini hanno ben presente - e, ciascuno a suo modo, lo praticano - il concetto di "Parodia". Per parodia s'intende, a dirla in una parola⁴, il luogo dove si realizza proprio il sentimento del contrario, dove si strazia essendo straziati

¹ D'ora innanzi, rispettivamente: A. e SNVS.

² Così nelle bibliografie di Quadri: v. F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, II, p. 761 e Id., *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, ivi, 1982, p. 359.

³ Sia detto, per ora, in nota: ma noi siamo convinti che ci sono almeno tre grandi scrittori a non cora tutti, in quanto scrittori proprio, da scoprire e cioè Modena, Petrolini e Bene.

⁴ Per un approfondimento del concetto di parodia si veda: G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo*

Titolo | 1964: Teatro della contraddizione, poetica d'attore e rapporto col testo in uno scritto di Carmelo Bene

Autore | Gigi Livio

Pubblicato | Gigi Livio, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Mursia, Milano 1992

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 2 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

per nulla estranei a quella crisi dei valori che sta alla base proprio dello strazio: la perdita d'aura è certamente anche qualcosa che fa ridere - Baudelaire insegna - ma per cui si può morire; e, di fatto, almeno artisticamente si muore proprio in quanto artisti. Ma la morte dell'artista - non si tratta qui di morte dell'arte - è, appunto, sacra: e quando è mostrata in scena sacralizza quella scena che viene dissacrata da chi, invece, astuto e cinico, ne propone una "messa in mostra" *ironica* piena di ammicchi al pubblico e a i suoi gusti o da chi, cinico e astuto, finge scambiare per sacralità dell'arte la ripetizione insistita, ossessiva e interminabile di una « tradizione » che vorrebbe farsi passare per antichissima ma che è affatto recente ed è divenuta tale soltanto perché si è immediatamente incontrata con le idee (artistiche) dominanti.

Il Non-Attore, al contrario, è l'attore che muore, attimo per attimo, in scena:

E venne al Non-attore come condizione generale. Perché avete paura di avvicinare i Santi? [...] I Santi vi scandalizzano, vi disarmano la loro idiozia sistematica. Che ha da spartire l'insipienza con la matematica dell'impiegato? - sono consapevole del tono - peggio per voi - so bene che pur di evadere si sobbarchereste a un cavillo - se discuto è perché me ne fotto. - Vuoi santificare un linguaggio teatrale? - Ecco, non ho fiducia nella politica dei Beati, ma nella pace dei santi, sì (SNVS., p. 107).

E ancora:

Parlavam del Non-Attore.

la carriera è questa:

Non è un attore.

È un attore

finalmente è un Non-Attore.

Pedante: non ci interessa il sogno, ma il racconto del sogno stesso.

Allora, il suo atteggiamento critico.

Ciò che resta di lui è la sua maniera (SNVS., p. 109).

E in fine:

Insomma veniamoci incontro: mi cito da una didascalia fondamentale del « Cristo '63 » che raccomando agli attori, ai devoti e ai sacerdoti: GLI ATTORI SI MUOVERANNO COME IL FIORE GIÀ RIGOGLIOSO IN SU LO STELO MUORE INSIEME COL FIORELLINO ANCORA IN BOCCIO AL PASSAR DE LA FALCE CHE PAREGGIA TUTTE L'ERBE DEL PRATO.

- allora è cretino.

« Oh Margherita non sei più tu » (" lirica » di Ettore Petrolini) (*ibidem*).

La citazione petroliniana, l'unica del libro anche se la presenza di Petrolini è ben più massiccia, rende conto, e con precisione tanto esatta quanto appena accennata, del richiamarsi di Bene alla tradizione; ovviamente alla *sua* tradizione (che è poi la *vera* tradizione). Il Non-Attore come santo, il santo come idiota («Brutti matti, che non capiscono la grandezza di quell'idiota di San Giuseppe da Copertino, come se la ricerca di Dio non fosse più impegnata della scelleratezza patriottica e dell'economia familiare. Che poi, maledetti, avessero un passato profondo: ci hanno soltanto da bagnarci i piedi») [SNVS., p. 105]), la tradizione come storia di questa idiozia, l'idiozia come sacro; e tutto questo contro l'altra tradizione, quella in cui c'è « soltanto da bagnarci i piedi », la tradizione di tutto ciò che è già stato detto e che si risolve nella ragione piccina della « matematica dell'impiegato » dove non c'è posto per « l'idiozia sistematica » e quindi, ancora una volta, per la santità.

Ma, attenzione al tono (e, anche in questo, il teatro è arte della complessità): basterebbe un nulla per spostare il centro del discorso (il centro del discorso sta nell'angoscia che non esiste più un centro, tra l'altro) e per innescare il facile processo della liquidazione di una simile argomentazione che viaggia sul filo del rasoio del facile fraintendimento dal momento che « pur di evadere », e cioè pur di sottrarsi alla sofferenza che un simile discorso ineluttabilmente comporta non solo per chi lo fa, «vi sobbarchereste [sic] a un cavillo»: per questo «sono consapevole del tono», proprio nel senso di: so bene che tono usare per dire certe cose. Ma non basta: certe cose le si possono dire solo con quella forma di distacco che è data dallo scetticismo che è quel tale atteggiamento dello spirito che potremmo definire straniato, se il termine non fosse così logorato da un cattivo uso. E, allora, forse meglio sarebbe parlare della presa di distanza, ineluttabile, di chi sa che la sua lotta è disperata, proprio nel senso di senza speranza, ma che un forte imperativo etico o spinge a combatterla perché la vita è così o non è. Dunque « se discuto è perché me ne fotto ». (Nulla a che fare, detto tra parentesi, col cinismo ovviamente, che è l'opposto dello scetticismo: infatti quanto il secondo è partecipato e sofferto tanto il primo è, al contrario, frutto della mente calcolante, e calcolante il proprio "utile"; dunque: « tutta l'arte è assolutamente inutile »; o non è.)

Il Non-Attore, quindi, è la sintesi tra una tesi («non è un attore») e un'antitesi («è un attore »): e questo è il sogno; ed ecco il racconto del sogno: « il suo atteggiamento critico »; ma perché questo atteggiamento critico - il linguaggio della scena come metalinguaggio - possa essere arte bisogna che qualcosa di quell' « è un attore » permanga, ineluttabilmente, e si consumi li

Titolo | 1964: Teatro della contraddizione, poetica d'attore e rapporto col testo in uno scritto di Carmelo Bene

Autore | Gigi Livio

Pubblicato | Gigi Livio, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Mursia, Milano 1992

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 3 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

sulle tavole del palcoscenico: « la sua maniera», appunto; il suo residuo umano. Ma nella maniera della maniera sta l'arte: l'arte critica, ovviamente, come si addice a un artista della modernità. E qui non si tratterà ormai più di parlare, come si deve fare per il grottesco ottocentesco, di una "estetica del brutto" ma di una estetica della contraddizione, appunto: l'artista neogrottesco è cretino perché sa di esserlo in un mondo (un'arte) che non ha neppure il sogno del candore, ma è anche cretino perché sa che Margherita non è più lei e solo un cuore puro (un cretino, appunto) può riconoscere la crisi dei valori (e dei mitologemi artistici che li veicolano) e scriverci, cantarci, recitarci su una lirica, tra virgolette, cioè il sogno di una lirica ormai scrivibile, cantabile e recitabile solo nella sua dimensione parodica:

Salamini: la mia creazione
più antica e più fresca,
più spontanea e più elaborata,
più sciocca e più geniale,
più solida e più vuota,
più buffa e più tragica,
più inconcludente e più conclusiva.⁵

Ma questa consapevolezza vuole appunto dire morire all'arte; o, meglio, fare arte con il continuo accompagnamento del pensiero della morte, con la morte in scena: « La falce che pareggia tutte l'erbe del prato»: questa è l'unica via percorribile dal Non-Attore: « [Amleto] muore non già nel ruolo di figlio, muore in quello di artista» (A., p. 102).

2. Amleto

Dei due saggi che costituiscono le *Proposte per il teatro*, quello dal titolo *Amleto di W. Shakespeare* sembra essere il più antico. Carmelo Bene aveva rappresentato *l'Amleto* (di Shakespeare) due anni prima, nel 1962 e, probabilmente, lo scritto si può far risalire a quell'anno. E questo si dice non tanto per astratto bisogno filologico quanto per mettere in evidenza il fatto che il Non-Attore non è qui ancora enunciato esplicitamente ma è già chiaramente implicito nel discorso beniano. La lettura di Laforgue - che è citato - si è già, fin da allora, ben inserita all'interno del linguaggio della scena che Bene sta elaborando e che è già giunto a livelli molti alti sia di espressione artistica che di consapevolezza critica.

La frequentazione del metalinguaggio teatrale va di pari passo con un'invenzione costante di un'espressione che non si accontenta certo, né tantomeno si ferma, alla critica: è appunto l'estetica della contraddizione e dell'opposizione quella che in questi scritti acutissimi viene teorizzata.

Amleto di W. Shakespeare è straordinario fin dalla sua apertura:

Se volete vestirlo di nero ve lo concedo a patto che consideriate questa tinta una necessità di rigore, mai certamente un lutto per suo padre. Nero come e perché, allora? Così, com'è nero un abito di gala indossato da un autore-regista fortunato, rappresentato finalmente a corte (A., p. 101).

Ed ecco, appunto fin dall'inizio, impostato il discorso: Amleto come autore-regista, e, certamente, attore non-attore. Il discorso ai comici, il teatro nel teatro, eretto a centro focale di tutta l'operazione scenica:

Il suo discorso agli attori, lungi dalla teoria, vuole essere un discorso particolare per lo spettacolo in questione (*ibidem*).

Certo Bene sa di stravolgere un testo: e, in questo periodo, il primo della sua attività artistica, sente ancora il bisogno di "giustificarsi". Con iattanza e protervia, come si addice a chi non ha alcuna intenzione di frequentare i « buoni sentimenti », ma giustificarsi. Ebbene questa necessità di chiarire il proprio pensiero sul teatro, ben lungi dall'apparire oggi "datata", risulta al contrario ricca e fertile di stimoli propri dal punto di vista della rivendicazione del primato del linguaggio della scena perché, per impostare correttamente il problema, non bisogna poi fingere che il testo non esista: sistemarlo al suo giusto posto, dando all'autore ciò che gli compete e all'attore ciò che solo è suo, questo il compito così del teatrante come del critico. Si tratta, in una parola, di risistemare, come è d'obbligo, in posizione eretta la questione che nella critica corrente viaggia a testa in giù: il primato (proprio anche nel senso che « viene prima ») del linguaggio della scena nei confronti del testo non vuole poi dire che quest'ultimo non esista: come ben dimostra di sapere Bene. Ma, ovviamente, bisogna poi essere così bravi per vedere anche quello che non c'è (o che è talmente ben nascosto da sembrare che non ci sia). La formula «per fare Shakespeare bisogna essere Shakespeare » non compare ancora in questi scritti ma è già tutta lì:

[...] ci conviene addirittura stravedere, pur di capire (rappresentare) *Amleto* (*ibidem*).

E ancora:

[...] ma scoprite sempre quello che c'è! Qui ci interessa – così ho fatto - viziare un procedimento [...] (*ibidem*).

⁵ E. Petrolini, *Abbasso Petrolini*, (1922), in *Opere di Ettore Petrolini*, a c. di A. Calò, Venezia, Edizioni del Ruzante, II, *Memorie*, 1977, p. 79.

Titolo || 1964: Teatro della contraddizione, poetica d'attore e rapporto col testo in uno scritto di Carmelo Bene

Autore || Gigi Livio

Pubblicato || Gigi Livio, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Mursia, Milano 1992

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Quello che qui Bene propone è qualcosa di molto ricco: una fedeltà infedele, una fedeltà allo spirito e non alla lettera del testo, sempre che quando parla di spirito del testo lo si veda dialetticamente correlato allo spirito - del proprio tempo poiché « non si ha ancora una idea del concetto di fedeltà » (SNVS., p. 105). Infatti:

[...] Shakespeare era autore attore regista e capocomico. Nella sua vita fu egli stesso uno spettacolo. Adesso è un testo. È da sporcaccioni negargli l'infedeltà che gli è dovuta (tanto resiste, resiste a me, figuriamoci a voi), per tentarlo con sentimento [...] (*ibidem*);

e non sfugga l'inciso. E Shakespeare, in questi testi di poetica, diventa il teatro stesso, l'essenza del teatro (e anche in questo, Bene si confronta direttamente con lo spirito del suo tempo):

A sgomentare i dottori, sarebbe stato sufficiente che Shakespeare avesse scritto al luogo di «Ordinate ai soldati di sparare» o di «Tamburi battete», avesse scritto «Fesso chi legge». Ma Will per gli amici, era attore di Corte e si è limitato a sottintenderlo. La sola cosa, in fondo, che Stanislawskj [sic], cane da sottotesti, non ha mai scovato (SNVS., p. 109).

Ecco spiazzata del tutto sia la pratica teatrale che la critica di questo nostro tempo, quella critica che «il tradimento come ricerca non se lo [è] mai figurato» (SNVS., p. 108).

Dunque l'Amleto di Bene cancella l'azione spiazzando tutto a favore di una recitazione che esplode contro il teatro che gli è contemporaneo e che, nello stesso momento e non come due atti disgiunti, implode contro se stesso, in quanto attore:

[...] il dramma autentico di Amleto è quello di comunque recitare bene in un teatro che non gli è congeniale [...]. Altro che vendicare il morto: avrebbe, a questo, un testo bello e scritto dove agire equivarrebbe a eseguire (A., p. 102).

Ma cos'è l'attore di quegli anni, di questi nostri anni se non un « esecutore »? E, infatti, « La caratterizzazione è una seggiola per attori paralitici » (SNVS., p. 106); dunque, in questi scritti, c'è già proprio tutto un grande progetto di teatro costruito fin nei minimi particolari. (La seggiola per attori paralitici avrebbe dovuto, di necessità, prima o poi comparire in scena.)

Esergo in cauda

Sarebbe stato facile metterlo all'inizio, non stesse bene, invece, proprio in coda, dove c'è il veleno:

D'accordo, conta il « come ».

Io vò significando « come ».

Dunque « modo ».

Significare un «modo» - MODIFICAR (SNVS., p. 107).

Gigi Livio

La scrittura drammatica

Teoria e pratica esegetica

**Civiltà Letteraria
del Novecento**

Mursia