

[Titolo](#) || Per una lettura di Carmelo Bene dal sessanta al settanta
[Autore](#) || Giuseppe Bartolucci
[Pubblicato](#) || Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Milano 1968
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.
[Numero pagine](#) || pag. 1 di 5
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

Per una lettura di Carmelo Bene dal sessanta al settanta

di *Giuseppe Bartolucci*

Carmelo Bene comincia dove c'è il vuoto, o meglio anticipa la coscienza del vuoto sulle soglie degli anni sessanta, nel momento in cui troppi continuavano ad esaltare il proprio lavoro, in una direzione storicistica che a poco a poco aveva ristretto il margine di esperienza e di ricerca per eccessiva fiducia nel rapporto storia-uomo, società-individuo. Tale fiducia, lecita in anni di rivendicazione sociale e di sollecitazione morale, anche all'interno dell'operazione teatrale negli anni sessanta, era diventata un'illusione, nel senso che era già più un enunciato e meno una virtualità, anche nella vita; e all'interno del teatro poi, era più una occasione per non affrontare l'immortalità di quell'illusione e meno un riscontro lacerante dell'impossibilità di continuare ad operare avendo alle spalle quella fiducia. Sul piano del "prodotto" pertanto si assisteva ad una corsa verso il "perfezionismo" che soltanto in rarissimi casi si trasformava in un'operazione estetica; e peraltro questa stessa operazione estetica diventava asettica e si mordeva la coda, nel momento in cui si esauriva in un'offerta tecnico-formale su quello sfondo di fiducia, minata al tempo stesso, su un altro versante, da un intento storicizzante moralistico come sopra si è detto; quando non accadeva poi, che come "confezione", in mancanza di un qualsiasi artificio che giustificasse l'operatività teatrale, al di là dell'offerta formale fine a se stessa il risultato fosse quello di un adeguamento al consumo nel senso di una rispondenza sempre più pressante alle leggi del mercato e meno a quelle di una imposizione del "prodotto".

Così il vuoto era presente e si allargava, negli anni sessanta, a dispetto di coloro che onestamente pensavano di agire sulla "vecchia" fede in nome di un teatro per parecchi e "civile" anche se traditi e contrastati dalla "realtà", e a dispetto di quegli altri che meno onestamente, consapevoli dell'immobilità sostanziale della società, ne traevano spunto o per una riduzione della crisi in termini di decoratività estetica o per un allontanamento della crisi stessa in termini di sfacciato commercialismo, il teatro per "molti" essendo per gli uni e per gli altri diventato un "falso ideologico", tradito e contrastato dalla vita e dall'arte al tempo stesso.

Combattere contro un vuoto di tal fatta, così ambivalente, in quanto fondato sull'illusione storicistica e sull'illusione formalistica, in un contesto che sfuggiva all'una e all'altra poiché la realtà si frantumava e non era più possibile ricomporla, ed altresì l'esperienza tecnicamente veniva rovesciandosi in maniera antitradizionale, non era facile, ed anzi sembrava soltanto "scandaloso" proporselo; tanto è vero che Carmelo Bene è stato uno "scandalo" per parecchi anni, cioè per tutti quegli anni necessari affinché la coscienza del vuoto operativo non rimanesse il privilegio di pochissimi ma assumesse il volto di una normale constatazione via via incidendo sino ai nostri giorni.

E lo "scandalo" è stato tanto più traumatico, lungo ed espanso quanto meno è stata avvertita a livello "ufficiale" l'importanza della presenza sua; e non è da riferirsi ciò tanto alla ironia o alla sprovvedutezza di tale non riscontro di importanza, quanto alla sventatezza e all'insensatezza del chiudersi in se stessi, nei propri errori, nelle proprie "illusioni", con quel duplice vuoto che ha impedito ogni rapporto, ogni confronto, ogni relazione, non dico sul piano stretto del lavoro ma anche sul piano puramente intellettuale, su almeno un paio di generazioni teatrali tra il sessanta e il settanta.

In effetti l'unica bassa polemica innestata nei confronti di Carmelo Bene è stata quella di fare un "teatro per pochi", oltre il dilleggio incredibile e la volgarità a tutto tondo del commercio quotidiano, come se l'analisi attenta della "frantumazione" della società potesse permettere allora altra indicazione, a non voler seguire più quella duplice illusione di cui si è parlato, e a non voler programmaticamente fare più spettacoli o di "confezione" di prodotto commercializzato o di "confezione" di prodotto formalizzante in senso ornativo.

L'aspirazione contestatrice di Carmelo Bene, sin dagli inizi, è proprio di restare fuori dall'illusione storicizzante, nel suo duplice volto di moralità e di pedagogismo del comportamento essendo estranei alla sua operatività teatrale; e anche di restare fuori dall'illusione formalizzante, nel suo duplice volto di ornamento scenografico e di sovrapposizione registica, l'ornamento ambientale e la sovrapposizione rappresentativa non rientrando nel suo intendimento di progettazione di lavoro scenico. E allora, da questo punto di vista, la sua accezione contestativa di "teatro per pochi" acquista un senso ben preciso e di scandalo, non perché il "prodotto" di Carmelo Bene venga concepito e organizzato per privilegiati, che non è nemmeno ipoteticamente vero, ma perché il procedimento immesso dentro tale prodotto è così diverso strutturalmente da quello comunemente accettato e perseguito a livello ufficiale, da essere catalogato come "scandalo" e "eresia" al di là del luogo e dell'occasione della rappresentazione, e quindi contestato globalmente dalla "norma" e dalla "convenienza" sotto lo stimolo delle due illusioni anzidette; un teatro per pochi non esistendo nemmeno per Carmelo Bene, quanto semmai un teatro "nuovo" la cui destinazione apparentemente è per "pochi", qualitativamente per motivi di spazio, di disposizione e di pubblico in grado di addentrarsi ma in nessun caso quantitativamente.

Un teatro "nuovo" come "scandalo", per gli anni sessanta: con un Carmelo Bene che, misteriosamente chi sa per quali vie, parte da zone contestative del linguaggio drammaturgico tradizionale, e che sul piano interpretativo si muove su filoni non immedesimativi; il linguaggio drammaturgico, sradicandolo egli dal testo letterario o da un materiale di prestito, senza alcun rispetto della qualità e della quantità, con una dolce irriducibile violenza e con una persuasiva radicale manipolazione, per un segreto efficace istinto di rinnovata teatralità, in modo da non farne un pretesto di restauro o di modernizzazione, e cioè soltanto allo scopo di stenderlo come materiale di scena in vista di una scrittura scenica diversa; altresì seguendo un metodo

Titolo || Per una lettura di Carmelo Bene dal sessanta al settanta
Autore || Giuseppe Bartolucci
Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Milano 1968
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag. 2 di 5
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

interpretativo che non è quello patetico-drammatico dell'esasperazione, su un'unica natura immedesimativa e su un unico intento comunicativo, con un'esaltazione questa volta della parola in termini di frantumazione e con una deformazione del gesto in termini di astrazione, quali invano l'operatività all'insegna dell'illusione storica o a quella dell'illusione formale mai si sarebbe permessa di perseguire e di realizzare (ciò non per una provocazione fine a se stessa ma per un'opposizione di fondo alla tradizione della scrittura scenica nei suoi aspetti di "vitalità" deteriore e di ripetizione "volgare").

Bisogna dire che dal punto di vista della scrittura scenica l'operazione compiuta da Carmelo Bene dapprima è sostanzialmente indistinta, nel senso che essa agisce da un sommovimento di fondo, nel quale ciò che conta è l'aver capito come non bisogna fare, come non bisogna parlare, come non bisogna comportarsi sulla scena; e però parallelamente ecco che da questa indistinzione in sommovimento egli a poco a poco trae una nozione di artificio, di modo che per lo spettatore, e per l'interprete altresì, è come se da un lato gli si offrisse un reagente indifferenziato di rivolta e dall'altro lato gli si proponesse un metodo di lavoro, e dapprima bisogna abituarsi a vederli e poi cominciare a far distinzioni, l'abitudine in questo caso agendo da choc e la distinzione essendo chiaramente di ordine critico, sia per lo spettatore che per l'interprete.

Allora lo "scandalo", all'inizio degli anni sessanta, per Carmelo Bene è di progettare una scrittura scenica "indistinta" nel duplice senso ora descritto; con un distacco consapevole dallo svolgimento del "vuoto" delle stagioni teatrali in corso, al di là delle celebrazioni di rinnovamento e delle intenzioni di antitradizione che pullulavano allora a tutti i livelli; e con una "provocazione" della ufficialità del teatro che lascia per il momento soltanto intravedere il tipo di procedimento adottato e la qualità della scrittura scenica intrapresa. Ciò che sorprende peraltro è l'assoluta "contemporaneità" e l'assoluta "tendenziosità" di tale scrittura scenica, quali, anche al grado di indistinzione anzidetta, non si erano manifestate in Italia dal dopoguerra, salvo in rari ed estemporanei e diversi episodi. Ciò che importa sottolineare a questo punto è la natura squisitamente critica dello "scandalo" come operazione teatrale innovatrice, su un terreno disperatamente "vuoto" anche di recuperi, e su una prospettiva drammaturgica di cui non si erano avuti esempi a casa nostra; e l'efficacia è tutta di sperimentazione di scrittura in costruzione, dalla dizione al gesto all'atteggiamento, su base individualistica. L'individualismo di Carmelo Bene dobbiamo intenderlo sia come accentrato di una vitalità esuberante e prorompente in grado comunque di relazionarsi ognora o di assumere forme di comportamento, sia come metodo di lavoro interpretativo che accumula attorno ad un centro, ad una guida, i vari materiali scenici, allo scopo di proiettarli e di espanderli via via lungo una scrittura scenica dimostrativa di se stessa.

In tal modo accade infatti che già su Carmelo Bene è possibile sperimentare un tipo appunto di scrittura scenica che si rifletta nel momento stesso del suo esprimersi e che si sperimenti nel momento stesso del suo oggettivarsi, come dato di procedimento innovatore. E ciò accade a livello di negazione della scrittura drammaturgica letteraria o dell'interpretazione immedesimativa riduttiva o della stesura scenografica ornativa, e via dicendo, con una costante raffigurazione del confronto tra sé e la scrittura in se stessa, che non è sovrapposizione quanto immaginazione, che non è alterazione quanto deformazione di comportamento e di relazione.

Allora l'individualismo di Carmelo Bene diventa un segno-base della scrittura scenica, sia che esso sia riferito alla sua personalità interpretativa in genere sia che esso possa estendersi alla qualità della scrittura, l'una e l'altra del resto coincidenti nei momenti di maggiore incisività, e di volta in volta estendendosi alla varietà diramante di altri segni, su quel segno-base che è la sua persona-corpo e il suo essere scrittura-azione.

In effetti è la coincidenza di corpo-azione a permetterci di esplorare il materiale espressivo della scrittura di Carmelo Bene, e cioè la sottolineatura del suo individualismo in termini anzitutto di corpo-azione, come si è detto. Quando infatti il corpo di Carmelo Bene assume su di sé la responsabilità della tradizione della scrittura scenica e poi perché soltanto attraverso questo suo corpo la costruzione, o meglio la progettazione, della scrittura scenica gli si delinea e gli si apre; ma più ancora ciò accade per una precisa rivendicazione dell'animalità interpretativa, contro ogni perbenismo acquiescente e contro ogni falso professionalismo, in ciò entrando nel vivo della polemica contro la tradizione interpretativa italiana.

Una scrittura scenica pertanto che parta dalla messinscena contestatrice della tradizione dell'interprete ha la possibilità di presentarsi non soltanto in veste di opposizione ma anche di mostrare il passaggio verso questa opposizione; e così lo svolgimento dell'esercizio contestatore diventa la traiettoria del movimento del corpo-azione, suddivisa in tanti momenti concertatori della tendenza alla riduzione comunicativa in nome di una astratta precisione e di una approssimativa incisività.

È chiaro che tutte le volte in cui Carmelo Bene si affida a questi momenti, nell'ambito del movimento corpo-azione che abbiamo poco sopra descritto, non c'è più individualismo se non nei termini di una progettazione di lavoro che è valido per sé, come artificio, prima di esserlo per tutti i suoi istanti; e quando si esaminano questi istanti ecco che essi ci vengono incontro con la provocazione e con la conformazione di un intendimento, con la sollecitazione e la violenza di una effettualità, dalla sollevazione della parola in se stessa al ribaltamento dell'atteggiamento dell'interprete, dalla irrisione della vicenda del testo alla strategia del comportamento dei personaggi tutt'assieme.

Tutto questo è estremamente significativo soprattutto se lo si considera nell'arco di tempo che va dal sessanta ai nostri giorni, anzitutto come tenacia di approfondimento contestatore nei confronti di una scrittura scenica, e prima ancora nei confronti del rapporto attore-società, una volta che l'attore viene messo in un circuito di scandalo sia per opporsi alla

Titolo || Per una lettura di Carmelo Bene dal sessanta al settanta
Autore || Giuseppe Bartolucci
Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Milano 1968
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag. 3 di 5
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

tradizione, sia per provare il proprio isolamento; allora lo spettatore rimane irritato o sconvolto nella misura in cui si sente defraudato della propria qualità rassicuratrice e del proprio bisogno di soddisfazione.

Intanto Carmelo Bene non gli dà pace, lo fa passare alla versione ironica, in controluce, dell'atteggiamento del grande attore, di cui adopera i mezzi magnificamente, a testimonianza quasi di essere tecnicamente della loro "razza"; alla versione squallida dell'imitazione di questo grande attore, di cui rovescia la vanità e la magniloquenza, l'incostanza e la retorica, e via dicendo, con un bisogno estremo di rifiuto che scaturisca dal "vivo" dell'esposizione "funerea" in questione, in una versione scandalizzante della comunicazione in termini antitradizionali drammaturgicamente, con in più una vilissima introduzione di "altro".

Tutto ciò viene agito allo scopo di arricchire immediatamente la negazione di un certo numero di elementi "costruttivi" e però radicalmente oppositori anch'essi alla verosimiglianza, su una "volgarità" di base, in grado di costituire una specie di difesa, di privilegio, da qualsiasi possibile ritorno romanticheggiante o psicologizzante, e con una coscienza della lacerazione del linguaggio e del comportamento tutt'assieme. L'attore in questo caso paga di persona e cioè assorbe sia il risentimento inevitabile dell'interprete tradizionale, sia la non accettazione dell'interprete di opposizione. In tal modo vengono ricondotti tutti quanti a una constatazione dell'angosciosa impossibilità di operare, a livello tecnico e a livello di comportamento, in una società che non permette altro che un suo "consumo" e una sua "negazione", e di fronte alla quale già lo sberleffo e la sperimentazione sono indizio di crisi e non però di "rovesciamento" e di "rottura".

Così Carmelo Bene per sei o sette anni si è fatto portatore di un'"impassé" irrecuperabile e irrealizzabile, poiché qualsiasi azione è inefficace a rovesciare un comportamento, se non è corredata da una riflessione sulla organizzazione di questo scontro; ed egli si è spinto allo sberleffo, alla volgarità, per radicalizzazione utopistica del rovesciamento totale, e peraltro dando subito segni concreti di questa organizzazione dello scontro; ferma restando quella crisi dell'attore, cui non ha potuto né saputo dare una veste, se non per successive variazioni di sberleffo e di volgarità, dall'uso della parola e del gesto e dell'atteggiamento rispettivamente in termini di antiletterarietà, di irrazionalità, di relazionalità, via via scenicamente [...]. Il massacro dei "classici" e la loro manipolazione integrale: questo è un altro elemento da annoverare a favore di Carmelo Bene, come condizionamento di una scrittura drammaturgica ad una scrittura scenica.

Il "massacro" avviene peraltro il meno gratuitamente possibile, quale eliminazione da un lato del reticolato ideologico immobile e dall'altro lato per inserimento del maggior numero di elementi di "contemporaneità". [...] Il massacro dei "classici" per Carmelo Bene non è fine a se stesso per intelligenza scatenata o per smania di novità, e non è nemmeno un'operazione di "contemporaneità" nel senso di recupero di ciò che è vivo e di ciò che è morto: è invece una manifestazione di spregiudicatezza interpretativa e di collocazione scenica schiettamente "contemporanee" nella misura in cui l'operazione critica appunto si viene definendo in tutti i suoi elementi scenici innovatori interpretativamente e intellettualmente.

[...] A questo punto siamo lontani dalla "indistinzione" con cui eravamo partiti, e anche dalla "contestazione" da cui Bene aveva mosso piede; l'"indistinzione" essendosi via via disciolta al punto da costituire ora una vera e propria scrittura scenica totale, la "contestazione" ora avendo acquistato un ordinamento tecnico-formale oltre che etico-ideologico, in grado di far fronte l'una e l'altra a se stessi, al loro movimento, prima e indipendentemente ai loro significati, ai loro intenti, al loro stesso costituirsi. L'individualismo stesso di cui Bene si era rivestito nell'operatività contestatrice è ora distrutto, o meglio assalito dalla scrittura "onnivora", e quindi eliminato dall'ordinamento, dalla progettazione nel suo essere e farsi.

Qui il Bene si insedia minuziosamente, come gesto e come fonema e come rumore, nelle viscere del materiale drammaturgico, in vista di una scrittura disciolta e paziente, severa e arrendevole, per evidente assuefazione alla contaminazione e per naturale intraprendenza interpretativa, con una immaginazione e con una deformazione che vengono fuori dal comportamento tutto quanto dell'interpretazione; il tutto muovendosi su una "linea" materializzata di momenti espressivi, dilacerati e fissati per rompere ogni possibile movimento tradizionale, e su una "fedeltà" di fondo che è la sua applicazione più profonda allo "scandalo" e alla "provocazione" costanti.

[...] Questo punto di arrivo non è evidentemente perfetto, e direi anzi che non è affatto continuativo, in Carmelo Bene, un po' per un residuo ineliminabile di individualismo straripante della scrittura scenica, un po' per non meditata consequenzialità dell'introduzione di materialità e fisicità all'interno del procedimento operativo.

Tutto questo per fortuna è manomesso continuamente da una scrittura in movimento che non permette nostalgia alla letteratura né di farsi strada, con una elaborazione costante dell'umore satirico e con una deflagrazione senza posa dell'immaginazione stessa, in un "capitolo" peraltro bloccato da questa contraddizione di individualismo-corporeità, l'uno risorgente della materialità, e l'altro trascinato dalla propria fissità. Ne viene un sospetto di addomesticamento dello "scandalo", in un momento di ripensamento del proprio modo di fare teatro come se si trattasse ora di dare una dimostrazione del cammino percorso, e non di offrire una spaccatura di "prodotto" in evoluzione. [...] La relazionalità e il comportamento allora dovrebbero essere in cima ai pensieri e al lavoro di Carmelo Bene, più che la "indistinzione" o la "manipolazione", nel momento in cui la sua scrittura scenica tende a ricalcare se stessa sia come "prodotto" che come "azione", nel momento in cui l'individualismo non ha più alcuna ragione di essere e in cui lo stesso rapporto corpo-azione, la stessa corrispondenza vita-parola accusano il peso di una finzione operativa a danno della vita stessa, il "prodotto" non dovendo erigersi per solo procedimento, l'azione dovendo anch'essa comprimersi per eccesso di istintività; e comunque, nel caso di Carmelo Bene, il

[Titolo](#) || Per una lettura di Carmelo Bene dal sessanta al settanta
[Autore](#) || Giuseppe Bartolucci
[Pubblicato](#) || Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Milano 1968
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.
[Numero pagine](#) || pag. 4 di 5
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

tutto sciogliendosi schiettamente al di là della ripetizione e al di là dell'individualità, per apporto di "volgarità" e di "stilizzazione" al tempo stesso, come salvaguardia dell'operatività.

Un'operatività che abbiamo visto nascere e proliferare in virtù di una contestazione vivissima e teatralmente esatta, e che ora ha bisogno di espandersi per i suoi stessi elementi costitutivi, oltre che di insediarsi al di là dello stesso procedimento adottato. Se non conosciamo il fondo eversore di Carmelo Bene, potremmo anche supporre in lui una specie di narcisismo, sorretto peraltro da una presa di coscienza ognora anticipatrice del movimento stesso che egli conduce, e guidato da una contestazione liberissima e ognora pregnante di quel procedimento al di là della stessa progettazione. Così Carmelo Bene, avendo dato scandalo negli anni sessanta per la sua anticipazione di scrittura scenica, via via è diventato il punto di riferimento di un paio di generazioni almeno di giovani teatranti, ai quali ha insegnato anzitutto il gusto e la fatica, il sapore e la malattia dell'estraneità alle regole "ufficiali", e nello stesso tempo ha fornito loro un bagaglio di nozioni operative che valgono tuttora nell'ambito di una ricerca culturale "aperta" e nella direzione di una specificazione di "rottura".

Continuamente messo al bando dal falso professionismo e continuamente accusato di individualismo acceso, Carmelo Bene ha avuto la costanza e la tenacia, in anni di effervescenza e di fiducia nell'illusione storicistica e in quella formale, di rimanere fermo nella sua negazione del rapporto con la storia se non in termini di frantumazione e del rapporto con i mezzi formali se non in termini di uccisione dell'estetismo (la frantumazione sociale essendogli stata utile come enucleazione di destinazione del "prodotto", la lotta all'estetismo essendogli stata di guida esemplare nel non accettare alcun "perfezionismo" ed alcuna "verniciatura"). Allora abbiamo visto che il suo "prodotto" ha a poco a poco trovato non soltanto la sua collocazione, ma anche esteso il raggio di comunicatività; tutte le volte che quella lotta all'estetismo si è tramutata in una successione di forme di spettacolo innovatrici anche del pubblico stesso, smentendo con ciò clamorosamente sia i "produttori" teatrali sia la critica in genere, che lo avevano destinato per "pochi" e che gli si erano rivoltati, in nome della "storia" e della "forma" così come costoro se le erano portate appresso e le avevano acquisite negli anni, non tenendo conto del mutamento di prospettiva del lavoro teatrale.

Sulla soglia degli anni settanta ecco allora che la personalità di Carmelo Bene va considerata non soltanto come condizionamento di una "negatività" e come bilancio di un esercizio, ma anche prospettata nell'insieme degli elementi di "rottura" e di "ricostruzione" di un modo di fare teatro.

Vale la pena allora di riassumere questi elementi che, ricordiamo, sono in una estensione legittima e proliferante, facendo di lui una specie di caposcuola e proponendolo all'attenzione di parecchi giovani teatranti: la contestazione dell'attore, anzitutto, sia come estensore di una realtà illusoria, sia come propugnatore di una rivoluzione astratta, il primo soggiacente alla tradizione per pigrizia mentale e per avidità di successo, il secondo riducendo politicamente a livello non artistico lo slancio della contestazione; ed allora ciò che Carmelo Bene, con la sua "varietà" interpretativa, propone, è da un lato uno sberleffo, una denigrazione dell'attore "borghese" che tenta di occupare un posto nella società di oggi, come se l'ultimo suo scopo fosse quello di farne parte, in denaro e in riconoscimento, e di conseguenza segue il tracciato di una recitazione mimetica e accondiscendente; e dall'altro lato è uno sberleffo, una denigrazione dell'attore "politico" che tenta di occupare precipitosamente, al di là della tecnica e al di là della sperimentazione, una posizione antiestetica, nell'illusione non più storicistico-moralistica e nemmeno formale decorativa come per l'attore "borghese", bensì bassamente politicizzante di considerare il teatro un luogo rivoluzionario per il solo fatto che può con la "parola" contestare, dimenticandosi che troppo spesso dalla "parola" essendo al servizio della classe dirigente soprattutto a teatro, proprio per il suo uso pragmatico convenzionale oltre che per la sua struttura sintattico-grammaticale.

Così Carmelo Bene si pone sin dall'inizio, per quanto riguarda l'attore, di fronte alla scrittura scenica nel modo migliore, e cioè di inserimento dell'interpretazione al di dentro di essa, fuori dalla relazione-parola se non applicata alla vita, e nel parallelo sviluppo del corpo-azione quale salvaguardia di un principio interno alla scrittura come progettazione; di conseguenza l'interpretazione è materializzata e fisicizzata, come elemento di scrittura scenica e al tempo stesso come procedimento, e allontanata dall'imitazione "borghese" e dalla contestazione "astratta", in una relazione *utopistica* che questa volta è davvero "rivoluzionaria" in concreto, in quanto, negli anni sessanta, proponente al di là della "politicizzazione" neorealista e al di là del "decorativismo" formalistico, ambedue di origine e pregiudizio piccolo borghesi.

Così l'operazione che Carmelo Bene ha compiuto è risultata tanto più valida quanto meno è stata "contenuta" dalla pressione ufficiale della cultura sia della classe dirigente che della classe oppositrice; e la sua lezione è stata utilissima, sul piano strettamente interpretativo, proprio per questa estrema libertà oggettiva di lezione operativa, e per questo suo tracciato stilistico autonomo e inserito strettamente nella scrittura scenica. Ciò che è stata più tardi chiamata la resa della scenografia a vantaggio dell'attore, oppure l'insediamento del rumore al di dentro della scrittura scenica, o infine l'adeguamento della luce al materiale scenico, in Carmelo Bene è ben presto presente, direi essenziale, proprio dal punto di vista operativo (la scenografia più volte egli avendola adoperata come mistificazione del bello e del piacevole, dell'allettante e del gradevole, dapprima ancora in sede di estensione di materiali in scene). Egli a poco a poco l'ha sempre ridotta e spolpata come misura di spazio e come densità di significato, avvicinandola e addossandola a sé senza timore o riverenza, al proprio corpo-azione, alla propria parola-vita, con un residuo qua e là di virtuosismo decorativo applicabile tuttavia più alle proprie condizioni di lavoro

[Titolo](#) || Per una lettura di Carmelo Bene dal sessanta al settanta
[Autore](#) || Giuseppe Bartolucci
[Pubblicato](#) || Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Milano 1968
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.
[Numero pagine](#) || pag. 5 di 5
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

e meno alla imitazione di una rivolta, da farsi ai margini della scrittura scenica. Ed altrettanto si può dire dell'uso dei rumori in scena, come materiale sonoro tratto da esperienze musicali, e come recupero di rumori di vita [...].

Così Carmelo Bene giunge tranquillamente sulla soglia della relazione e del comportamento che oggi qualificano il lavoro di "gruppo" e che presiedono il passaggio dalla scrittura scenica come procedimento alla scrittura scenica in quanto "rivoluzionaria" nel procedimento al di dentro suo; e tuttavia egli rimane al di qua di questa nozione, per una specie di riflessione su quanto sinora ha fatto e di selezione dei materiali adoperati. Questi ultimi, come si sa, costituiscono un bagaglio oggettivamente ampio e completo di meccanismo di rivolta rispetto ad una situazione storico-moralistica ed estetico-decorativa, quali si erano venuti manifestando nel corso degli anni sessanta; e però ora essi sono stati messi in crisi dalle conseguenze di una sordità perpetuata nelle stagioni, con un pericoloso smarrimento in azioni fisicamente non sentite e quindi soltanto mentalmente trascritte, con un altrettanto pericoloso smarrimento in concetti non elaborati e quindi soltanto esternamente trasmessi.

Pertanto non è più sufficiente progettare una scrittura scenica per un "prodotto" qualitativamente diverso, mentre è più utile progettare materiali nuovi di una scrittura scenica in "azione", rimettendo in discussione sia i vari elementi sinora adoperati da altre arti, poiché nel frattempo essi sono mutati ed hanno avuto destinazione diversa, sia gli stessi elementi combinatori della scrittura scenica come "prodotto" or da sciogliere di nuovo in "azione".

Questo "reticolato" di scrittura rivoluzionaria è degli ultimissimi anni e ci viene da gruppi di lavoro che basano la loro esperienza soprattutto sulla relazione e sul comportamento, la relazione intesa non più come procedimento tecnico-formale all'interno di una struttura "definita" organicamente, ma come rapporto alternativo di riconquista di materiale di vita, e di non assuefazione al procedimento nella misura in cui questo procedimento diventa fine a se stesso.

Di conseguenza il comportamento, al di là della scrittura scenica, si avvicina assai più all'azione di cui la scrittura viene imbevendosi, per esplosione del "prodotto" stesso; e così si "relaziona" alla reazione di coloro che questa "azione" presiedono per un rifiuto della società, non più in termini generalmente moralistici o anche appartenenti al lavoro scenico, ma in termini di riconquista fisica della realtà.

Tale qualità "rivoluzionaria" appartiene meno all'opera di Carmelo Bene, non perché in essa non se ne trovino momenti di sviluppo, ma perché su di essa agisce ancora "indistintamente" la nozione di lavoro di gruppo, come frutto di relazione e di comportamento molteplice, e perché su di essa rimane ancora un'ombra di quel tipo di lotta alla tradizione degli anni sessanta, che il Bene splendidamente condusse da solo, con l'aiuto della sua genialità e della sua ribellione.

Tale lotta oggi invece è strategicamente da condurre sulla base di esperienze di gruppi, anche non italiani, o se italiani, più giovani, su cui l'offesa, l'isolamento e l'esperienza sono meno "difensive", anzi decisamente "offensive", con una serie di "atti" nuovi, quali le trascrizioni di una scrittura scenica che dal "prodotto" passino all'"azione", mantenendo tuttavia la riflessività come procedimento generale e la materialità e la fisicità come operatività specifica, secondo esperienze già collaudate, e tutto questo non può che dare conforto e speranza anche allo stesso Carmelo Bene per propugnare un discorso "vivamente" e "oltraggiosamente" avanzato ancora una volta, al di là di quanto sinora ha fatto.

G. BARTOLUCCI/LA SCRITTURA SCENICA

LERICI EDITORE

