

Il "Pinocchio" di Collodi leit-motiv di Carmelo Bene

di Lorenzo Mango

Spettacolo risolto attraverso un dialogo tra due postazioni Pinocchio e il suo banco e la cattedra-tribuna degli altri personaggi

Un po' espressione di un moralismo saccente e bacchettone, un po' (come ritiene Elemire Zolla) nostrano romanzo iniziatico, *Pinocchio* accompagna l'avventura teatrale di Carmelo Bene oramai da un quarantennio. Dopo le edizioni folgoranti degli anni sessanta, in cui la scrittura di scena veniva affermata, per la prima volta, come detonatore della piatta corrispondenza tra testo drammatico e regia; dopo quella degli anni ottanta, in cui la dismisura dell'oggetto creava uno straniamento ludico e surreale, questa terza, proprio in chiusura del secolo, rappresenta un ulteriore approccio al burattino di Collodi e alla sua storia.

La struttura dello spettacolo è risolta, con incisiva semplicità, nel dialogo tra due postazioni, e due funzioni attoriali, diverse. Da un lato Pinocchio e il suo banco, dall'altro la cattedra minacciosa che funge da tribuna e da sfondo alle metamorfosi di tutti gli altri personaggi, incarnati, con grande efficacia, da Sonia Bergamasco. Carmelo Bene è, invece, ovviamente Pinocchio. C'è quasi - come per *Amleto* - un processo di identificazione col personaggio. Non identificazione psicologica, certo, che è quanto di più lontano dall'orizzonte poetico di Bene, ma una identificazione sul piano teatrale. Pinocchio diventa, nella lettura di Bene, rifiuto della identità soggettiva, dissoluzione nell'indistinto, nell'inorganico, negazione della rappresentazione. Pinocchio, in fondo, è come fosse la bugia dell'arte che, sola, sa dire la verità.

Entra, così, Bene nella materia narrativa con un'intenzione decostruttrice che dissolve il piano della fabula, pur conservando, in qualche misura, il racconto. La "storia" di Pinocchio, in questa nuova versione dello spettacolo, è conservata, rimane leggibile. Ma solo in quanto è trasferita sul piano della pura parola e della pura immagine. Anche stavolta - come già avveniva nelle versioni precedenti - Bene lavora sul playback. È la sua voce registrata a diventare tutte le voci possibili. È la voce, cioè, che si accolla, in quanto diviene impersonale, l'intero gioco del teatro. Non è voce del personaggio quanto voce del teatro, ampi ficata, distorta: musica della parola.

Da un lato, dunque, la parola assoluta, quella che corrisponde ad un teatro dell'ascolto, dall'altro la visione. E qui interviene un felice gioco sull'"infanzia" del teatro. In una sorta di fantasmagoria dell'immagine, i diversi personaggi che accompagnano l'avventura di Pinocchio sono maschere, pupazzi che stanno a metà strada tra la leggerezza ludica e l'inquietudine. Questo teatro della visione risponde, dialetticamente, a quello dell'ascolto ma, in una qualche misura, con esso non si confonde. La parola resta parola e l'immagine immagine, ciò che è negato, invece, perentoriamente da Bene è l'azione. In tutti i suoi possibili significati teatrali: l'azione come simulazione di un racconto drammatico ma anche l'azione come movimento di scena. In questo *Pinocchio* non succede nulla, nel senso che non vi sono fatti rappresentativi e che il teatro è ricondotto alla parola ed all'immagine. Ma non sovrapposte a ricreare l'illusione di un mondo. Pinocchio è nel suo banco, bloccato alla sua postazione da una catena che lo tiene al collo, gli altri personaggi, o meglio il personaggio plurale che lo accompagna, restano sempre dalle parti della cattedra. Solo alla fine, quando diventa bambino, Pinocchio finisce anche lui in cattedra, ma Bene sfuma rapido, non gli interessa la catarsi moraleggiante del racconto.

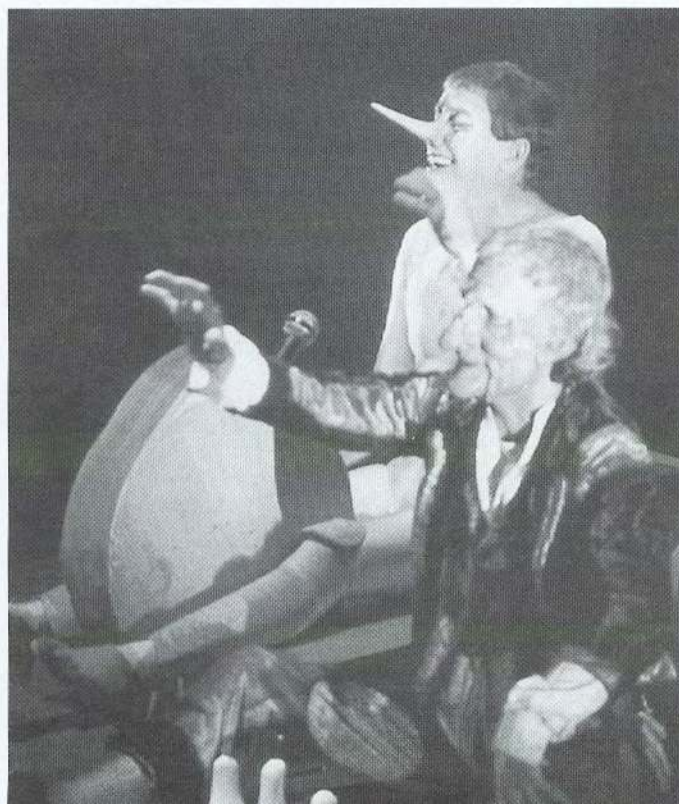
In questo teatro della non azione la sola cosa che resta è l'attore. Anch'esso stavolta scisso in due, la parola disincarnata e il corpo mimico dell'immagine. È singolare come Bene riesca a far sì che la nostra attenzione si concentri in maniera distinta sui due elementi. La sua aspirazione, oramai è molti anni, è ad un teatro d'ascolto, con la parola che si fa musica oltre il testo e oltre l'attore. Nel *Pinocchio* il gioco è condotto sul filo di una sottile ironia. Pinocchio, in quanto Bene, è tutte le voci, ma, in fondo, non ne ha una sua propria e allora diventa una sorta di primo, paradossale ascoltatore della sua storia. Lì, nel suo banco, Pinocchio è il teatro dell'ascolto di se stesso. Ma questa voce assoluta non può essere pura, perché il teatro è, per sua natura, impurità. Ha bisogno di un corpo. Nel *Macbeth* questo si traduceva in una sorta di ostensione della organicità, nel *Pinocchio*, al contrario, nella immagine inorganica del fantoccio.

Il "Pinocchio" di Collodi leit-motiv di Carmelo Bene

Spettacolo risolto attraverso un dialogo tra due postazioni
Pinocchio e il suo banco e la cattedra-tribuna degli altri personaggi
di **Lorenzo Mango**

Un po' espressione di un moralismo saccente e bacchettone, un po' (come ritiene Elemire Zolla) nostrano romanzo iniziatico, *Pinocchio* accompagna l'avventura teatrale di Carmelo Bene oramai da un quarantennio. Dopo le edizioni folgoranti degli anni sessanta, in cui la scrittura di scena veniva affermata, per la prima volta, come detonatore della piatta corrispondenza tra testo drammatico e regia; dopo quella degli anni ottanta, in cui la dismisura dell'oggetto creava uno straniamento ludico e surreale, questa terza, proprio in chiusura del secolo, rappresenta un ulteriore approccio al burattino di Collodi e alla sua storia.

La struttura dello spettacolo è risolta, con incisiva semplicità, nel dialogo tra due postazioni, e due funzioni attoriali, diverse. Da un lato Pinocchio e il suo banco, dall'altro la cattedra minacciosa che funge da tribuna e da sfondo alle metamorfosi di tutti gli altri personaggi, incarnati, con grande efficacia, da Sonia Bergamasco. Carmelo Bene è, invece, ovviamente Pinocchio. C'è quasi - come per *Amleto* - un processo di identificazione col personaggio. Non identificazione psicologica, certo, che è quanto di più lontano dall'orizzonte poetico di Bene, ma una identificazione sul piano teatrale. Pinocchio diventa, nella lettura di Bene, rifiuto della identità soggettiva, dissoluzione nell'indistinto, nell'inorganico, negazione della rappresentazione. Pinocchio, in fondo, è



Tommaso Le Pera



FEBB. 2000

PRIMA FILA N° 60

come fosse quella bugia dell'arte che, sola, sa dire la verità.

Entra, così, Bene nella materia narrativa con un'intenzione decostruttrice che dissolve il piano della favola, pur conservando, in qualche misura, il racconto. La "storia" di Pinocchio, in questa nuova versione dello spettacolo, è conservata, rimane leggibile. Ma solo in quanto è trasferita sul piano della pura parola e della pura immagine. Anche stavolta - come già avveniva nelle versioni precedenti - Bene lavora sul playback. È la sua voce registrata a diventare tutte le voci possibili. È la voce, cioè, che si accolla, in quanto diviene impersonale, l'intero gioco del teatro. Non è voce del personaggio quanto voce del teatro, amplificata, distorta: musica della parola.

PINOCCHIO
di Carmelo Bene
da Collodi
Con Carmelo Bene
e Sonia Bergamasco

Da un lato, dunque, la parola assoluta, quella che corrisponde ad un teatro dell'ascolto, dall'altro la visione. E qui interviene un felice gioco sull'"infanzia" del teatro. In una sorta di fantasmagoria dell'immagine, i diversi personaggi che accompagnano l'avventura di Pinocchio sono maschere, pupazzi che stanno a metà strada tra la leggerezza ludica e l'inquietudine. Questo teatro

della visione risponde, dialetticamente, a quello dell'ascolto ma, in una qualche misura, con esso non si confonde. La parola resta parola e l'immagine immagine, ciò che è negato, invece, perentoriamente da Bene è l'azione. In tutti i suoi possibili significati teatrali: l'azione come simulazione di un racconto drammatico ma anche l'azione come movimento di scena. In questo *Pinocchio* non succede nulla, nel senso che non vi sono fatti rappresentativi e che il teatro è ricondotto alla parola ed all'immagine. Ma non sovrapposte a ricreare l'illusione di un mondo. Pinocchio è nel suo banco, bloccato alla sua postazione da una catena che lo tiene al collo, gli altri personaggi, o meglio il personaggio plurale che lo accompagna, restano sempre dalle parti della cattedra. Solo alla fine, quando diventa bambino, Pinocchio finisce anche lui in cattedra, ma Bene sfuma rapido, non gli interessa la catarsi moraleggiante del racconto.

In questo teatro della non azione la sola cosa che resta è l'attore. Anch'esso stavolta scisso in due: la parola disincarnata e il corpo mimico dell'immagine. È singolare come Bene riesca a far sì che la nostra attenzione si concentri in maniera distinta sui due elementi. La sua aspirazione, oramai è molti anni, è ad un teatro d'ascolto, con la parola che si fa musica oltre il testo e oltre l'attore. Nel *Pinocchio* il gioco è condotto sul filo di una sottile ironia. Pinocchio, in quanto Bene, è tutte le voci, ma, in fondo, non ne ha una sua propria e allora diventa una sorta di primo, paradossale ascoltatore della sua storia. Lì, nel suo banco, Pinocchio è il teatro dell'ascolto di se stesso. Ma questa voce assoluta non può essere pura, perché il teatro è, per sua natura, impurità. Ha bisogno di un corpo. Nel *Macbeth* questo si traduceva in una sorta di ostensione della organicità, nel *Pinocchio*, al contrario, nella immagine inorganica del fantoccio.

Nella foto, Carmelo Bene interprete di *Pinocchio* nel 1982