

Titolo | “Caligola” di Carmelo Bene
Autore | Roberto Tessari
Pubblicato | «L’Asino di B.», n.4, 2000
Diritti | © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine | pag. 1 di 5
Archivio |
Lingua | ITA
DOI |

“Caligola” di Carmelo Bene

di Roberto Tessari

Credo sia necessario dare qualche notizia di inquadramento su questa esperienza (l’esordio-shock di Carmelo Bene), anche tenendo conto del fatto che, in realtà, si tratta d’uno spettacolo la cui documentazione a livello iconografico risulta quanto mai deficitaria: i materiali sulla cui scorta possiamo lavorare, dunque, sono soprattutto le recensioni dell’epoca, nonché i più tardi ricordi dell’attore stesso. Sarà comunque utile delineare a grosse linee, innanzitutto, il ‘retrotterra’ donde scaturisce l’evento. Nel 1959, Carmelo Bene ha ventidue anni. Stando alla sua testimonianza, che in questo caso¹ senz’altro è veritiera, *Caligola* è un testo sul quale sta lavorando dal tempo dell’Accademia. Siamo davanti a un ‘apprendista’ della scena che ancora non ha giocato la sua prima carta, che ha solo cominciato a lavorare per diventare se stesso. Il ‘romanzo di formazione’ d’un simile alunno sembra consistere tutto in un rapporto estremamente conflittuale e poco costruttivo con l’istituzione. Lasciamo perdere gli episodi concreti (sui quali sarebbe forse lecito avanzare il sospetto d’una qualche enfaticizzazione dell’immaginario rammemorante). Si tratta, in ogni caso, del rapporto tra la prestigiosa “fabbrica di attori” e un ragazzo discolo che la frequenta con una buona dose di indifferenza alle regole, deciso a ricavarne solo ciò che davvero gli interessa:

Facevo le cose che mi interessavano. La sala di anatomia, le pedane di scherma. Leggevo Shakespeare e Marlowe per conto mio. Studiavo da privatista. [...] Storia del teatro era tenuta da Bassani, lo scrittore. Una noia mortale. Le lezioni di musica erano un casino, per cui sembrava sentir solfeggiare gli asini. Le lezioni di trucco le impartiva Nerio Bernardi, un vecchio characterista che si arrangiava a praticare impiastrici di ogni sorta. E così me ne tornavo ogni volta senza rimpianti alle pedane di scherma, [...] alle lezioni di anatomia².

È un’esperienza vissuta (e finalmente risoltasi) solo nell’ambito della tensione e dell’insofferenza: a un certo punto, il ‘ragazzaccio’ -che sembra prediligere o le pratiche d’una metrica e d’una prosodia ‘innate’, o l’apprendimento delle ‘geometrie’ concernenti sia l’immoto corpo cadaverico sia il mobilissimo corpo armato di spada e fioretto- fugge dalle abitudini uggiose dell’Accademia, e decide di percorrere i sentieri della libera auto-iniziazione al teatro. La strada che così si aprirà, è precisamente quella che trova la sua tappa d’esordio nel *Caligola*: testo già fatto oggetto (se è vero ciò che Carmelo stesso racconta) di ben due anni di interessamento e di meditazioni. Non a caso, a illustrare emblematicamente peculiarità e rischi d’un debutto che si propone di essere al contempo verifica d’un personalissimo apprendistato, nel cast dello spettacolo spiccano due opzioni sorprendenti. Il nome dell’interprete protagonista non è ‘Carmelo Bene’, ma *Carmelo Bene Junior*: quasi a indicare l’ancora ignoto doppio di minore età d’un ‘se stesso’ insieme maturo e celeberrimo. È una sfida. L’artista sceglie di offrirsi al pubblico in quanto ‘figlio’ eventuale d’un Grande Artista ancora incastonato nel ventre del puro immaginario. Si identifica e si giudica da solo: non sa quale possa essere il punto d’approdo del suo itinerario formativo, ma sa che -se questo itinerario non dovesse culminare su una ben precisa vetta- egli resterebbe davvero per sempre nella condizione di colui cui si addice la frustrante etichetta di eterno ‘figlio d’un padre troppo importante’. Secondo quanto recitano le pagine autobiografiche della *Vita*:

Nelle locandine di allora figuravo come Carmelo Bene Junior. Volli applicare quel “Jr.” come un fatto minoritario, un atto di superba modestia. Togliero questo “Jr.” quando l’esito lo deciderà, mi dissi. L’esito decise che, da quel *Caligola* in poi, potevo toglierlo. A ventidue anni ero diventato l’allievo di me stesso³.

Seconda sorpresa. A indicare il responsabile artistico della messinscena, figura un nome che non è quello del futuro *artifex*. Siamo, dunque, davanti a uno dei rarissimi casi in cui Bene non si presenta come creatore di un suo spettacolo. La

¹ È lo stesso attore a mettere in guardia contro una lettura superficialmente fideistica dei suoi (nonché degli altrui) ricordi autobiografici: “Lo so. Quella che sto raccontando è una vita immaginaria. Qualunque autobiografia è sempre immaginaria. Tu credi di raccontare la tua vita e chissà cosa racconti. In quanto resto di vita, vita come naufragio. C’è solo da disdire. Le cose sottaciute o non dette valgono più delle cose raccontate. Lo so” (C. Bene - G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p.69).

² *Ivi*, pp.46-47. I giudizi su altri docenti dell’Accademia non sono (salvo rarissime eccezioni) meno impietosi: “Ricordo le lezioni di Orazio Costa sulla timbrica. Non mi ascoltava mai. Di lui mi restano solo certi refrain da barzelletta spicciola. Quando preparavo gli allestimenti per i saggi di fine anno. ‘Economia, Orazio, economia’, lo esortava il direttore. ‘Orazio Costa’, replicava lui. I versi li insegnava il povero Carlo D’Angelo, Dio l’abbia in gloria, da noi ribattezzato ‘Una voce poco fa’. L’unica a scommettere su di me era stranamente la signora Morino, per trent’anni primattrice con Ruggero Ruggeri. ‘Non s’accorgono, qui ce n’è uno solo di vero attore’. Venne, infatti, alla prima di *Caligola*, il mio debutto a teatro. La metrica e la prosodia non le studiavo. Mai avuto bisogno di manuali. ‘È nato per dire versi’, diceva l’insegnante di metrica, non ricordo il nome. Per una ragione o per l’altra, insomma, disertavo le lezioni. Andavo solo a tirare di scherma. [...] Mi collaudavo come schermidore, fioretto e spada, il mio maestro era Ammannato, ex nazionale. Mi considerava un talento. [...] La danza invece la disertavo. C’era un’insegnante russa, lesbica, che mi detestava” (*ivi*, p.45).

³ *Ivi*, p.60.

Titolo | “Caligola” di Carmelo Bene
Autore | Roberto Tessari
Pubblicato | «L’Asino di B.», n.4, 2000
Diritti | © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine | pag. 2 di 5
Archivio |
Lingua | ITA
DOI |

regia non gli appartiene. *Caligola*, che esordisce nel 1959 al Teatro delle Arti di Roma, viene ripreso due anni dopo a Genova: in un ri-montaggio, che –se da un lato non smentisce affatto certe linee-guida della prima esperienza (pur valendosi dell’importante contributo scenografico, tutto da studiare, di Giancarlo Bignardi)- dall’altro mette per la prima volta in gioco una significativa costante dell’esperienza beniana: il rifiuto di una logica creativa e di una struttura produttiva nelle quali abbia assoluto potere demiurgico la figura specialistica e *separata* del cosiddetto *régisseur*. Qui, regista della *performance* d’esordio è un amico, conosciuto durante i corsi dell’Accademia: Alberto Ruggiero. Impossibile, oggi, dire fino a che punto le scelte artistiche di Ruggiero siano state o del tutto autonome o più o meno condizionate da interventi di Carmelo Bene. Del resto, la *Vita* ci consegna solo uno schizzo sbrigativo e spigoloso di tanto “amico”: “Il mio amico Ruggiero era un tipo violento. Non ci siamo mai più rivisti, dopo il *Caligola*, nemmeno per curiosità. So che ha cambiato mestiere. Ha fatto bene”⁴. Storia e cronaca successive non registrano tracce del personaggio. Nelle recensioni del tempo, si tende a dire che lo spettacolo in sé non convince. Che questa ulteriore versione scenica d’un testo allora piuttosto frequentato (per non dire famosissimo: di un autore -Camus- ‘sulla cresta dell’onda’; e già segnato, in Italia, da una regia strehleriana⁵) non sembra offrire pretesti all’individuazione di linee interpretative nitide e convincenti, o almeno di rigorosa impronta provocatoria.

Abbondano, invece, le notazioni riferite al sorprendente modo di ‘recitare’ del protagonista. Ed è significativo che oscillino proprio tra i poli estremi entro cui continueranno a posizionarsi, sino ai giorni nostri, tutte le reazioni della critica giornalistica nei confronti di Carmelo Bene. Da un lato, lo sconcerto nei confronti di un *monstruum* inclassificabile anche per i tratti esteriori del suo comportamento (De Feo lo definisce, in armonia con il lessico applicato a qualsiasi exlege dei tardi Anni Cinquanta, “teddy boy”). Dall’altro, l’incoercibile sensazione di avere a che fare con una ‘eccezione alla regola’ tale da evocare il pur provvisorio cartiglio d’una mitica razza perduta: quella del ‘grande attore’ all’italiana. Insomma:

Dissensi sullo spettacolo, riconoscimenti unanimi all’attore. “Finalmente un grande attore”. Che non era male considerando il “teatrino” del tempo, i nomi che circolavano allora. “Un attore di razza”, mi definì Bragaglia. “È nato un attore nuovo, pieno d’idee e di mezzi tecnici fino allo spreco. Che il cielo lo protegga”, scriverà in seguito Giannino Galloni sulle pagine dell’ “Unità”. Si spaventava Galloni quando m’incontrava per le vie di Genova. Mi considerava un “mostro”, una specie di alieno. “Se fossi un capocomico terrei d’occhio Carmelo Bene Jr. nella parte di *Caligola*”, scriveva Sandro De Feo⁶.

Certo, si tratta dei clichés linguistici d’un giornalismo allora imperante, cui potremmo -un po’ anacronisticamente, e senza rendergli davvero giustizia- rimproverare tanto il gusto della formula di facile effetto quanto la scarsa propensione a registrare dettagli tecnici sufficienti per restituire il concreto declinarsi dell’effimero teatrale. Ma all’articolo che recensisce lo spettacolo non si possono rimproverare, neppure oggi, le prestazioni tipiche d’un videotape. E, forse, sarebbe bene leggere con intelligenza parole come quelle d’un De Feo: “Malgrado la doccia scozzese cui ci ha sottoposto questo teddy boy dei giorni nostri, questo Lucignolo, con quell’aria di pagliaccio vizioso e di teppista provocatore, è riuscito a darci più volte non solo il disagio di quella scandalosa grandezza ma anche la pietà di quell’anima angosciata e pura nel male”. Ne deriva, se non una precisa anatomia delle dinamiche, un allusivo ‘ritratto simbolico’ del *Caligola* di Bene nei cui tratti essenziali (“pagliaccio vizioso”... “teppista provocatore”... “scandalosa grandezza”... “anima angosciata e pura nel male”...) sembra realizzarsi, per corto circuito, la perfetta immagine embrionale dei pinocchi e degli amleti a venire. Quanto allo studio preparatorio e alle specificazioni tecniche che distinsero davvero quella prima *performance*, non resta che arrendersi alle pur esse generiche (ma altrettanto preziose) *recherches du temps perdu* di impronta beniana:

[Nel *Caligola*] la mia era una recitazione molto ritmata, più in linea con il verso che con la prosa. Non c’erano microfoni né amplificazione, ma era come se ci fossero. Fu uno sconvolgimento. Studiavo già allora tutte le voci liriche, i parlari d’opera, i recitati in musica. Studiavo anche Ettore Petrolini. Lo studiavo più di Ruggeri e Zacconi. Quella voce tagliente, quegli occhi di ghiaccio. Quel palese disprezzo per il pubblico, che gli attori italiani si sognano. Ci sono delle scimmie che ci provano a imitare Petrolini, avendo dei vocioni. Petrolini era invece taglientissimo. Tutto l’opposto. Io avevo allora una voce già centrata, non più quella da tenore lirico a Lecce. Centrata ma medio-alta⁷.

Forse, serve anche l’analisi di certi clichés. Come quelli che evocano il fantasma del *grande attore* tradizionale. Ovvero l’intuizione di collocare l’esordiente -cosa che Carmelo mostra di aver subito apprezzato, così come continuerà ad apprezzarla

⁴ *Ivi*, p.56.

⁵ Impietoso, come sempre, il giudizio postumo di Bene sul *Caligola* di Strehler: “il *Caligola* era stato anni prima una sorta di debutto del ‘Piccolo’ di Milano alle sue origini, Renzo Ricci nella parte di *Caligola*, Paolo Grassi l’organizzatore. Oltre alla regia, Strehler ebbe anche la sciagurata idea (viziato, quello di recitare, recidivato negli anni a seguire) di vestire i panni del poeta Scipione che, dopo *Caligola*, è il ruolo più importante. Camus visionò questo orrore e, in seguito, tolse i diritti di rappresentazione a tutto il mondo. In pratica divenne un testo proibitivo e non se ne parlò più per anni. Io e Ruggiero decidemmo che bisognava incontrare Camus” (*Ivi*, p.57).

⁶ *Ivi*, p.60.

⁷ *Ivi*, p.61.

Titolo | “Caligola” di Carmelo Bene
Autore | Roberto Tessari
Pubblicato | «L’Asino di B.», n.4, 2000
Diritti | © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine | pag. 3 di 5
Archivio |
Lingua | ITA
DOI |

in seguito (quando sarà cresciuta la sua dimensione culturale, quando avrà acquisito un linguaggio atto a esprimere l’assoluta ‘seniorità’ di quel provvisorio e improbabile *Junior*)- non, come si cercherà di fare dopo, entro un certo ambito denominato avanguardia, bensì nell’ormai asciutto alveo lungo cui si era incanalata la linfa creativa “di Ruggeri e Zacconi”. In Italia, allora, ci si aspettava un qualcosa dalle scuole, ma si era ben consapevoli del fatto che gli ultimi rappresentanti di una grande stirpe, per così dire, avevano lasciato un vuoto difficilmente colmabile dalle istituzioni. E, in realtà, se leggiamo bene queste critiche, vediamo che la risposta dei giornalisti alla provocazione beniana è oltremodo comprensiva: ci sono delle riserve, si parla di un ‘interprete’ forse un po’ ‘fuori dalle righe’ rispetto al modello canonico del grande attore all’italiana, ma Carmelo viene comunque *misurato* secondo i parametri di questo modello, viene esaltata la sua capacità di essere - a ventidue anni - l’unico aspirante-erede di tanto patrimonio.

Quanto alle parole dell’*artifex* stesso, esse (pur meditate a posteriori) disegnano con indubbia chiarezza il primo profilarsi concreto d’una poetica e d’una *tekné* dove quel ‘patrimonio’ perduto tende a ri-attualizzarsi attraverso un delicato e complesso gioco di *imitatio* e di *inventio*, sorretto da interventi di nuova coscienzialità e di inedito rigore critico. Lo studio su “le voci liriche, i parlari d’opera, i recitati in musica” non è né ‘tormentone’ da tenore fallito né frutto di dilettesca melomania. Prefigura e anticipa puntualizzazioni scientifiche ancora di là da venire:

Il miracolo del *grande attore* è nel riuscire a forgiare un tipo di comunicazione che accorda sagacemente volto, gesto, voce, e crea una serie di immagini abbaglianti, capaci di fronteggiare il dominio del melodramma. Il *grande attore* si muove sullo stesso terreno dell’opera lirica [...]. Ma il *grande attore* piega alla propria poetica le strutture del melodramma: funzionalizza i grandi spazi scenici al disegno balenante dei propri movimenti; apre intervalli di musica, sotto forma di partiture di scena, subordinate strettamente alla logica del tessuto verbale [...]. E poi, naturalmente, la musicalità del linguaggio che suggerisce ai critici stranieri contemporanei continui accostamenti ai ruoli canonici dell’opera. Salvini ha la tonalità propria “del basso”, riuscendo “a raggiungere i toni più morbidi, fino al falsetto, ottenendo effetti di ricca qualità musicale [...]”. Rossi invece “col suo strumento baritonale ottiene effetti ugualmente rilevanti”. [...] E tuttavia il riferimento al teatro d’opera è qualcosa di più di una necessità storico-congiunturale o di una metafora critica suggestiva. Al di là [...] della furente centralità dell’interprete -cantante o attore-, c’è qualcosa di più sfuggente ma anche di più significativo che avvicina i due modi di lavorare. Nel melodramma sono compresenti due dimensioni, due coerenze, quella strettamente musicale e quella relativa all’ intreccio drammatico: l’una talvolta perfettamente sovrappontesi all’altra, ma talaltra scissa e divaricata. Il lavoro del *grande attore* punta a definire uno spettacolo di questo tipo - armonico senza essere univoco-, in cui la voce non è sempre necessariamente rispondente al senso delle battute, in cui il piano scenico può anche risultare sfasato rispetto alla logica del personaggio⁸.

Non sarà dunque un caso, se -per parlarci del *ritmo* del suo “recitare” esordiente- Bene evoca “le voci liriche, i parlari d’opera, i recitati in musica” già studiati ai tempi di Lecce sotto l’ombra d’un miraggio ‘tenorile’, e di poi divenuti stilemi costanti degli spettacoli da lui firmati. Ma *Caligola* è, appunto, l’evento in cui le *teknai* del canto principiano a transustanziarsi in puri ritmi della *phoné*, mentre salgono all’orizzonte del processo creativo le presenze-chiave di alcuni scelti maestri della tradizione del *grande attore*: Ruggeri, Zacconi. Non si tratta, evidentemente, di ‘modelli’ utilizzati a tutto campo per *quello* spettacolo: ma di ‘registri magistrali’ sulle cui tracce il giovane Carmelo va esercitandosi con assiduità. A sorpresa (ma non troppo), emerge -e, qui, si accampa in primo piano assoluto- il nome del ‘grande’ cui l’*artifex* guarda per inverare l’agghiacciante icona selenica dell’imperatore folle: Ettore Petrolini. Ruggeri e Zacconi costituiscono *exempla* paradigmatici d’una formazione e d’un *modus operandi* cui l’attore resterà sempre fedele. Petrolini è “voce tagliente”, “occhi di ghiaccio”, “palese disprezzo per il pubblico”: materie prime ideali a configurare in luce di vera ed efficace *poiesis* scenica santa follia e conturbante *phoné* di Caligola. Non si tratta di imitare *dall’esterno* l’immagine del comico. Occorre trovare una via personale per ripercorrere le stesse polarità realizzate dall’arte petroliniana: il ridicolo e il tragico entro cui svariano le armi crudeli d’una musicalità affilata come lama, e d’una presenza ‘raggelante’. E qui, come sempre in Carmelo, scatta la polemica senza riserve contro qualsiasi forma di mimesi appiattita sul vero-simile: ci sono “scimmie” che fingono di essere Petrolini, solo perché posseggono un qualche ‘vocione’...

Molto al di là delle pur fondamentali ‘prove indiziarie’ che non è impossibile desumere dai documenti finora citati (e che riguardano in esclusiva talune direttrici stilistiche di fondo seguite dall’*interpretatio* beniana), non è concesso di spingersi. Per quanto concerne dinamiche organizzative, copione e ‘scenografia’ dell’allestimento, occorre arrendersi alle scarse e frammentarie memorie del protagonista, tanto prodigo di aneddotica poco incisiva a proposito del suo incontro con Camus quanto avaro di riflessioni analitiche sulle autentiche forme della messinscena: “Si provò quaranta giorni tra il Teatro Delle Arti e il ‘Café de Paris’ a via Veneto. Lo spettacolo era integrale. Quattro atti. Una fatica da sputar sangue. [...] La traduzione era bella. Costruita alla Majakovskij, molto ritmata. Martellante. Rivestimmo le poltrone del teatro di viola, il mio colore preferito”⁹. Né risultano meno elusive talune integrazioni cronachistiche circa la prima che il corsivo del testo (forse non a caso) attribuisce in esclusiva alla responsabilità di Giancarlo Dotto:

⁸ R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp.31-33.

⁹ C. Bene - G. Dotto, *Vita...*, cit., p.59.

Titolo | “Caligola” di Carmelo Bene
Autore | Roberto Tessari
Pubblicato | «L’Asino di B.», n.4, 2000
Diritti | © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine | pag. 4 di 5
Archivio |
Lingua | ITA
DOI |

Lo scenografo era svedese, Titus Vossberg. Aveva tinto i costumi a mano. A mezz’ora dall’inizio dello spettacolo, quello di Carmelo Bene è ancora fradicio d’acqua. Grazie all’amico barista di via Sicilia viene rintracciata la padrona di una merceria lì accanto. Carmelo agguanta un po’ di porpora imperiale e del raso bianco, se la fa spillare in fretta e furia da qualcuno e ci si avvolge, come faceva da ragazzo a casa di zia Raffaella. Capita un mezzo incidente anche durante lo spettacolo. Era lì Bene che forsennava da Caligola, quando si accorge di un tipo che sta platealmente ronfando in seconda fila. Carmelo-Caligola scende giù e, da imperatore folle, gli molla un manrovescio molto sonoro che lo riportò all’istante tra i vivi¹⁰.

Considerando simili notizie alla rinfusa, e acriticamente, se ne potrebbe ricavare l’impressione d’un esordio tutto vissuto - sul piano della coerenza artistica complessiva secondo il peggior copione d’un sin troppo consequenziale ‘teatro all’antica’ italiano: costumi realizzati secondo criteri artigianali senza alcun rispetto dei tempi, ‘toghe’ vagamente imperiali messe insieme come viene viene sul momento, incidenti che fanno ‘aneddoto forte’. Tutto qui, per quanto concerne la regia? C’è da dubitarne. Il quadro complessivo, infatti, sembra quasi studiato a bella posta per dar ragione a chiunque voglia credere che le *performances* del ‘grande attore’ siano sempre state “furente” centralità dell’interprete contornata solo da avventurosi e guitti cascami di stoffe e vicende accatastatesi alla rinfusa. Ovvero per confortare l’ipotesi d’un Bene esordiente tanto più fulgido di luce ‘grandattoriale’ quanto meno confortato da stilemi scenici di coerente armonia e funzionalità strutturale. E si tratta di un quadretto un po’ di maniera, alle cui logiche, del resto, male sembrano adattarsi certe notazioni lasciate cadere *en passant*. Come l’attento predisporre d’una traduzione “ritmata alla Majakovskij”. Come la cura profusa nel modificare almeno la qualità cromatica (se non altro) dello spazio riservato agli spettatori. O come il singolare stile di *battage* pubblicitario studiato per promuovere la prima: “Avevamo poi affisso manifesti stranissimi per tutta Roma. Frasi stralciate e lasciate lì sospese, senza spiegazione alcuna. *Io voglio soltanto la luna, Vivere è il contrario di amare*”¹¹. Sono, questi, altrettanti ‘dispositivi’ ben poco congrui all’immagine oleografica d’un esibizionismo mattoriale indifferente a qualsivoglia regia, nonché pronto a manifestarsi sia pure tra sparse macerie di pressapochismo scenico.

Soprattutto l’idea di affiggere ai muri della città “manifesti” di nude “frasi stralciate” -in realtà, *flashes* poetici abbaglianti, decontestualizzati con accorta scelta dal dramma di Camus - se da un lato rimanda agli stilemi provocatori delle più incisive avanguardie storiche, dall’altro sembra configurare la ‘prima stazione necessaria’ (quasi l’*ouverture*) d’un percorso anche registico del tutto coerente. Una *macchina di senso* congegnata in ogni particolare per introdurre lo spettatore all’inevitabile incontro-scontro con le essenze ultime della *poiesis* d’autore consacrata all’imperatore folle: le ‘pagliaccesche oltranzè’ di una “scandalosa grandezza” (*Io voglio soltanto la luna*); e l’amara *pietas* sapienziale dell’ “anima angosciata e pura nel male” (*Vivere è il contrario di amare*). Poco importa, se una simile ‘regia’ sia venuta a configurarsi per merito o del solo Carmelo o del solo Ruggiero, oppure di entrambi. Poco importa, se abbia dato vita a uno spettacolo di salda coerenza, o se abbia finito con lo sfilacciarsi tra le solite difficoltà e i soliti incidenti del teatro materiale. Resta, comunque, l’impressione forte che essa sia esistita. E che, nel progetto che l’ha determinata, si celi senza ombra di dubbio il nucleo embrionale d’una poetica stranamente identica a quella che l’*artifex* porrà al centro di tutta la sua successiva produzione.

È quantomai significativo che, accennando alla gestazione della prova d’esordio, Carmelo Bene si lasci sfuggire una frase tale da far comprendere come Camus non fosse il solo drammaturgo d’elezione cui guardava al periodo del suo ‘apprendistato’: “Curiosavo molto tra i letterati. Non li frequentavo ancora, ma origliavo le loro conversazioni, nei caffè di via Veneto, quando si provava il *Caligola*, nelle pause di lavoro. [...] Me ne stavo in un angolo e li osservavo, anche per delle ore. Mi deliziava sentir Landolfi che sfotteva Montale. Sul soppalco del ‘Café de Paris’ provavamo Camus e Büchner”¹². Ora, se mai vi fosse qualcosa che potesse accomunare la rivisitazione esistenzialista dell’imperatore folle e gli anti-eroi della drammaturgia büchneriana, questo qualcosa andrebbe indicato nella ‘mostruosa’ *irriducibilità* del Soggetto (soggetto umano, e soggetto dell’immaginario artistico) all’orizzonte normativo stabilito dall’impero dell’Io

[l’individuo] è il luogo della rappresentazione di un ordine mondano non-mitologico che non può darsi senza la scissione io-soggetto e, attraverso questa, io-mondo. La soggettività è altro: è la condizione singolare e irripetibile dell’essere al mondo senza poter accettare di finire nel mondo, come tutte le cose che vi finiscono in quanto enti mondani e deperibili. Ciò che si può dire della soggettività è che difende una disunità irrappresentabile, il radicamento di sé a sé, a tutti i livelli: biologico, fisiologico, psicologico, passionale, intellettuale. La disunità del soggetto che non si fa io, che resta aderente ai processi singolari del vivere al di qua della unità della rappresentazione, al di fuori dell’attendibilità del linguaggio. È questo il riflesso impossibile (in quanto non rappresentabile) di Narciso, ovvero Narciso come riflesso non riproducibile¹³.

¹⁰ *Ivi*, p.60

¹¹ *Ivi*, p.59.

¹² *Ivi*, pp.55-56.

¹³ M. Grande, *La riscossa di Lucifero. Ideologie e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Roma, Bulzoni, 1985, p.198.

Titolo || “Caligola” di Carmelo Bene
Autore || Roberto Tessari
Pubblicato || «L’Asino di B.», n.4, 2000
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag. 5 di 5
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Al pari dell’anti-eroe büchneriano il Caligola di Camus, attraverso la lettura che ne offre Carmelo Bene è icona d’una ‘mostruosità’ irriducibile alla norma dell’Io: degli individui che hanno scelto di non essere più *soggetti*, di accettare le regole della convivenza organizzata, di non eccedere mai, di riconoscere che bisogna nascere, morire (e che bisogna *essere parte* del ‘gran teatro’ sociale). Sappiamo che *questo* diventerà il *leitmotiv* futuro dell’attore-creatore Carmelo Bene. Diventerà Amleto, Pinocchio, Macbeth, ecc. Diventa, insomma, l’eterno ritorno della stessa eterna Figura. Il processo induttivo che siamo stati costretti a compiere su *Caligola* ci porta sino al punto in cui i pochi brandelli residui d’uno spettacolo ormai solo fantasmatico, nel loro residuo agitarsi, lasciano intravedere -al di là della ‘macchina pedagogica’ che sdoppia l’artista-non-ancora-nato in Carmelo Bene Junior e in Carmelo Bene Senior- la compiuta entropia del processo di sdoppiamento: l’epifanizzarsi d’una macchina attoriale tutta devoluta ad amplificare quella differenza che è la *phoné* di Narciso.

www.assonime.it | 02.76000000 | 02.76000000

L'asinino di B.

