



il castello di elsinore

dossier Una “scandalosa grandezza”. A ottant’anni dalla nascita di Carmelo Bene (1937-2017), *a cura di Armando Petrini / Un prologo e tre atti unici, di Piergiorgio Giacché / La stagione di Carmelo Bene al Beat 72 (1966-1967), di Donatella Orecchia / Attore e santo secondo Carmelo Bene, di Roberto Tessari / Carmelo Bene al Centro Produzione Rai di Torino, di Sergio Ariotti / Il Gran Varietà televisivo di Carmelo, di Franco Prono /*
saggi Ascesa e rovina di don Geronimo Fonati, buffone spagnolo al servizio dei Gonzaga, *di Simona Brunetti / Da Venezia a Vienna: 450 miglia fra Goldoni e Mozart, di Anna Laura Bellina / Dario Fo fra Arlecchino e avanguardia, di Bent Holm /*
spettacoli Lavia-Borkman, un Ibsen felicemente comico, *di Roberto Alonge /*
libri Nuovi innesti per *L’innesto, di Ivan Pupo*

anno XXXII / 2019

79

© 2019, Pagina soc. coop., Bari

“Il Castello di Elsinore” rivista di studi teatrali
fondata da Roberto Alonge, Umberto Artioli (1939-2004), Siro Ferrone,
Silvana Sinisi, Roberto Tessari, Claudio Vicentini

Direttore responsabile

Paolo Bertinetti

Direzione scientifica

Roberto Alonge, Franco Perrelli

Comitato scientifico nazionale

Luigi Allegri (Università di Parma)

Alberto Bentoglio (Università di Milano)

Paolo Bosisio (Università di Milano)

Simona Brunetti (Università di Verona)

Nicola Pasqualicchio (Università di Verona)

Armando Petrini (Università di Torino)

Alessandro Pontremoli (Università di Torino)

Ivan Pupo (Università della Calabria)

Elena Randi (Università di Padova)

Comitato Scientifico Internazionale

Philippe Bossier (University of Groningen)

Dominique Budor (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Universidad de La Coruña)

Jean-Pierre Sarrazac (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

Maria Shevtsova (University of London)

Redazione

c/o Università di Torino, via S. Ottavio 20, 10124 Torino

e-mail: r.alonge@unito.it

“Il Castello di Elsinore” pratica la *peer review* con doppio cieco
(per informazioni: elsinorepeerreview@libero.it).

Questo fascicolo esce con contributi
del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università Statale di Milano,
del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova,
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino,
del Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona.

Registrazione presso il Tribunale di Torino

n. 3950 del 14/06/1988

il castello di elsinore

semestrale di teatro, anno XXXII, 79, 2019



edizioni di pagina

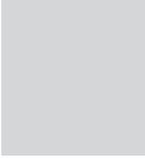
Abbonamento 2019 (2 numeri)
Privati 35,00 € • Istituzioni 39,00 €
• Estero 60,00 €

*Per abbonarsi (o richiedere singoli numeri)
rivolgersi a*

Edizioni di Pagina
via Rocco Di Cillo 6 - 70131 Bari
Tel. e Fax +39 080 5031628
e-mail: info@paginasc.it
<http://www.paginasc.it>

Finito di stampare nel gennaio 2019
da Services4Media s.r.l. - Bari
per conto di Pagina soc. coop.

ISBN 978-88-7470-640-2
ISSN 0394-9389



Indice

Dossier / Una “scandalosa grandezza”.
A ottant’anni dalla nascita di Carmelo Bene (1937-2017)
a cura di Armando Petrini

Armando Petrini

Introduzione. Una scandalosa grandezza 9

Piergiorgio Giacché

Un prologo e tre atti unici 11

Donatella Orecchia

La stagione di Carmelo Bene al Beat 72 (1966-1967):
l’inciampo come metodo 27

Roberto Tessari

«Convenevoli del quotidiano fatti preghiere».
Attore e santo secondo Carmelo Bene 45

Sergio Ariotti

Carmelo Bene al Centro Produzione Rai di Torino:
il caso dell’*Otello* 57

Franco Prono

Il Gran Varietà televisivo di Carmelo 63

Saggi

Simona Brunetti

Ascesa e rovina di don Geronimo Fonati,
buffone spagnolo al servizio dei Gonzaga 71

Indice

Anna Laura Bellina

Da Venezia a Vienna: 450 miglia fra Goldoni e Mozart 85

Bent Holm

Quasi per caso un anarchico.
Dario Fo fra Arlecchino e avanguardia 93

Spettacoli

Roberto Alonge

Lavia-Borkman, un Ibsen felicemente comico 113

Libri

Ivan Pupo

Nuovi innesti per *L'innesto* 123

Abstracts

129



Una “scandalosa grandezza”

A ottant'anni dalla nascita di
Carmelo Bene (1937-2017)

*Mercoledì 13 dicembre 2017, ore 10-17
Torino, Palazzo Nuovo, Auditorium Quazza*

DOTTORATO IN LETTERE
INDIRIZZO SPETTACOLO E MUSICA, CRAD, DAMS
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Programma

MATTINA

(ore 10-12.30)

Introduzione: una scandalosa grandezza *Armando Petrini*

Piergiorgio Giacchè

Tre atti unici

Emiliano Morreale

Il cinema "mai stato" di Carmelo Bene

Donatella Orecchia

Voci d'attore

POMERIGGIO

(ore 14-17)

Roberto Tessari

Parola/Phoné e immagine/Imago in Carmelo Bene

Sergio Ariotti

Carmelo Bene al Centro di Produzione Rai di Torino

Franco Prono

Il Gran Varietà televisivo di Carmelo

Progetto a cura di Armando Petrini

Per informazioni: armando.petrini@unito.it

Auditorium Quazza, Via Sant'Ottavio 20

**Studi
Um**



Dottorato in Lettere Indirizzo Spettacolo e Musica

Introduzione

Una scandalosa grandezza

Armando Petrini

Pubblichiamo qui i testi degli interventi che hanno costituito l'ossatura della giornata di studi *Una «scandalosa grandezza»*. A ottant'anni dalla nascita di Carmelo Bene (1937-2017), organizzata il 13 dicembre 2017 dall'Università di Torino (Dottorato in Lettere, CRAD, DAMS, Dipartimento di Studi Umanistici).

Ottant'anni dalla nascita di Bene, quindi, ma anche – come è stato ricordato in apertura di convegno – quindici dalla morte, avvenuta nel 2002. Traendo un primo bilancio della nostra iniziativa è forse proprio questa la ricorrenza più significativa.

Quindici anni sono pochi ma costituiscono un lasso di tempo sufficientemente ampio per iniziare ad avvicinare la figura di un artista complesso e magmatico come Bene con il distacco (che è appunto anche temporale) necessario.

Può sembrare paradossale (e in effetti lo è) ma è precisamente il caso di un'arte e di una vita vissuti in modi così *brucianti* a rendere questo passaggio ancora più indispensabile. Proprio il trascorrere del tempo, dal 2002 a oggi, comincia a lasciar emergere i contorni della vicenda artistica di Bene con più chiarezza, consentendo un più meditato lavoro di contestualizzazione e permettendo di individuare alcune cose che vanno distinte. Un percorso tanto più necessario quanto utile, fra l'altro, al tentativo di liberarsi di quella sottile patina agiografica che, complice a volte l'avallo dello stesso Bene, si è man mano depositata sul suo lavoro artistico, soprattutto negli ultimi due decenni di vita, spingendo a volte l'artista pugliese e la sua teorizzazione in una nebulosa affascinante ma, dobbiamo riconoscerlo, non sempre altrettanto utile a capire.

Abbiamo bisogno, insomma, di tornare a ragionare di Bene – e non si tratta che dei primi passi – per provare a misurarci davvero e più in profondità con la sua «scandalosa grandezza», uno dei tratti probabilmente più evidenti e netti dell'arte di cui è stato protagonista, riconosciutagli non a caso sin dagli inizi da alcuni fra i suoi spettatori più attenti.

L'espressione che dà il titolo al nostro convegno è di Sandro de Feo che, scri-

vendo dell'esordio di Bene nel 1959 in una recensione divenuta giustamente famosa, ne ha riconosciuto immediatamente la grandezza («se io fossi un capocomico o un regista terrei d'occhio quel Carmelo Bene che aveva la parte di Caligola») percepandone, allo stesso tempo, la contraddittoria propensione allo scandalo (un «pugno nello stomaco», scrive il critico: «se alcuni giovani non sprovvisti di talento, di buona volontà e, sia pure, d'arroganza si mettono insieme e spendono, oltre al resto, un anno e mezzo della loro vita per rappresentare l'insidioso *Caligola* di Albert Camus in un modo che l'altra sera ci ha sconcertato un po' tutti al teatro delle Arti, una ragione ci dev'essere»)¹.

Bene è stato sempre straordinariamente capace – a suo modo e nei modi in cui questo è risultato di volta in volta possibile – di forme di “grezza” e di “scandalo”, proprio in un momento storico, la seconda metà del Novecento, in cui né la grezza né lo scandalo sembravano più possibili (e in effetti forse non lo erano più). Ed è qui probabilmente la più intensa e la più lacerante fra le contraddizioni di cui Bene ha saputo essere interprete, in scena e fuori dalla scena, non ultimo motivo dell'importanza della sua opera.

A partire da tali premesse, il Convegno ha cercato di indagare l'attività beniana nei diversi ambiti in cui si è dispiegata: quella teatrale naturalmente, ma anche cinematografica, televisiva e letteraria, chiamando a intervenire e a discutere alcuni fra i più importanti studiosi e conoscitori del percorso di Carmelo Bene. Li elenco nell'ordine del programma: Piergiorgio Giacché, Emiliano Morreale, Donatella Orecchia, Roberto Tessari, Sergio Ariotti, Franco Prono. A loro va innanzi tutto il mio ringraziamento per l'importante occasione di confronto. Particolare riconoscenza la devo inoltre a Giulia Carluccio che, nel suo ruolo di coordinatrice dell'Indirizzo di Spettacolo e Musica del Dottorato in Lettere, ha permesso che l'iniziativa potesse sostenersi economicamente. Grazie anche al dottor Leonardo Mancini per il prezioso aiuto nelle diverse fasi organizzative del Convegno.

Gli interventi sono pubblicati nell'ordine in cui si sono succeduti nel corso della Giornata di Studi (di cui qui, alle pagine precedenti, riportiamo la locandina).

1. S. De Feo, *L'imperatore esistenzialista*, in «L'Espresso», 11 ottobre 1959.



dossier Un prologo e tre atti unici

Piergiorgio Giacchè

Una scandalosa altezza...

Non c'è niente di scandaloso nella grandezza di un attore, invece può essere irritante e perfino insopportabile l'altezza dell'artista.

Nessuna polemica circa la frase di Sandro De Feo che si è scelta per dar titolo al convegno, ma un dissenso provocato dal tempo che passa e dagli spettatori che cambiano. E, come si dice, "si allargano troppo...". La grandezza sta diventando la loro misura, dopo essere stata una legittima misurazione: è vero cioè che da sempre spetta al pubblico dichiarare "grande" chi gli piace e lo compiace, ma oggi non c'è più rispetto per quel teatro che non fa da specchio delle sue brame e magari, al posto del pieno della grandezza tangibile, sceglie il vuoto di un'altezza invisibile ovvero "invisa". Ormai il Pubblico è talmente Sovrano che non guarda in alto e ancor meno dall'alto si fa guardare, e infine non ama ricordare le poche stagioni o occasioni in cui era spiazzato e diviso, fra chi gridava appunto allo scandalo e i pochi che sommessamente gridavano al miracolo...

"C'è un tempo per lo scandalo e un tempo per il consenso" si potrebbe aggiungere alla lista biblica dei tempi opportuni o importuni, perché è pur vero che lo Scandalo appartiene a quelle epoche in cui il teatro soffre o gode di un'esuberante autonomia, e vola più in alto del suo stesso spettacolo. Quelle occasioni e quelle eccezioni in cui l'arte scenica si innalza al di sopra della sua stessa *parte* e si prende il *tutto*, non importa se invadendo l'orizzonte della platea e del sociale o evadendo dal palco per via verticale: non importa, cioè, se lo scandalo poteva essere quello del teatro vivente del Living o del teatro morente di Bene, tuttavia la coincidenza degli anni Sessanta non è casuale ma determinante, proprio perché quella era l'ultima stagione in cui il Pubblico stesso (oggi diremmo, il Sociale) era insieme vivo e morto, e in perenne litigio fra chi in teatro voleva conferma del suo agio e chi al teatro chiedeva conforto per il suo disagio.

Oggi domina la pace teatrale del consenso che è anche la pace sociale dei sensi

di uno spettatore “emancipato” (come predica e benedice Jacques Rancière), con grande delusione e disaffezione dei pochi ancora in attesa di miracoli ovvero di scandali. E però ci sono ancora artisti – spesso in erba, ma talvolta in fiore e perfino da frutto – che cercano di dividere il teatro dallo spettacolo, forse inseguendo a loro insaputa quel «teatro senza spettacolo» che dichiarava e programmava Carmelo Bene nella sua Biennale della fine degli anni Ottanta.

Oggi – e magari anche domani – niente e nessuno riuscirà più a scandalizzare un Pubblico che fa rima con Politico e fa finta di essere un Mercato, ma è solo perché appunto il miraggio orizzontale della grandezza ci sta distraendo dalla sfida verticale dell’altezza, senza la quale il teatro avrà sempre più funzioni, perdendo (anche di vista) il suo senso o il suo non-senso, di cui però si può avere memoria e anzitutto rimpianto, appena leggendo e ascoltando e guardando i resti registrati del teatro vivente e/o morente di ieri e di sempre. «Il resto è teatro» diceva Carmelo Bene, e adesso si sa che non è la parodia ma l’aggiornamento di quella amletica e profetica battuta: il resto è silenzio, davvero.

Il silenzio è però d’oro, se e quando si ritorna e si riflette sul quanto resta di Bene e del “suo” scandalo, giacché la pietra dello scandalo è quell’invisibile sfida dove inciampa l’artista in volo o in caduta (che è lo stesso). Lo scandalo – insegna Carmelo – è la *causa* dell’attore e non un effetto per lo spettatore: non è provocazione ma impotenza, non è delusione indotta ma seducente disillusione che l’artista prova incessantemente e mostra inutilmente a un Pubblico che pensa o spera di essere. mentre l’Attore sa di non essere... E di non sapere...

E magari appena di sentire... come ha avuto modo di dire Carmelo un’unica e ultima volta: «Conviene allora ripetere che io mi sento il Teatro, ma il teatro non sa niente del teatro. Non può spiegarsi né deve essere spiegato. Sarebbe come chiedere alla vita se e quanto è vivibile. Ma che ne sa la vita della vita? Tutto quel teatro che si spiega a se stesso e si rappresenta addosso mi è estraneo da sempre. Mi sento il solo teatro impossibile, impossibile com’è appunto il Teatro».

Se lui non può spiegare o spiegarsi, figuriamoci noi “poveri spettatori”. E però, soltanto ricordando e riflettendo sul suo teatro impossibile, si possono tirare le somme delle sue infinite sottrazioni ed evidenziare una trinità di operazioni in grado ancora di dare scandalo, proprio perché vengono – o magari cadono – da una scandalosa altezza.

Tre atti unici

Carmelo Bene è un’eccezione che detta la regola, come accade in tutte le arti e come invece si suole negare al teatro. In pittura e scultura e poesia e letteratura si prendono le misure e si formano i giudizi a partire dai più alti esempi ed esperimenti, mentre il teatro lo si vuole avvilito come un *gioco sociale* o asservito come un *servizio pubblico*, dove l’arrogante diritto dello spettatore sovrasta l’umile dovere dell’attore. Non un trionfante *dover* essere ma uno sfibrante *dover* divenire, che Carmelo Bene ha perseguito con maggiore libertà e maggiore altezza degli altri

artisti della scena novecentesca all'italiana. C'è in Italia una grande e lunga tradizione di attori che sono autori del loro teatro – i nomi di Eduardo De Filippo e di Dario Fo sono solo i più famosi – ma Carmelo Bene è l'unico che pone la sua *attorialità* al di sopra di ogni altra funzione e vocazione teatrale (cioè oltre l'autore e contro il regista), e dell'attore accetta la solitudine e celebra la libertà. Per la verità, si tratta di una solitudine da scontare e una libertà da subire da parte di un "soggetto-assogettato" alla sua stessa scena. «Il teatro è sempre stato il luogo dell'azione simulata, della presenza addomesticata nella rappresentazione, della vita doppiata nella finzione» – scrive Maurizio Grande, dialogando con Bene che, contro questo teatro, oppone «un attore radicato nella propria soggettività che scavalca i ruoli e la lingua [...] una soggettività che non si vuole piegare alla identità»¹.

Non si può allora – da spettatori o da critici o da storici – illudersi di poter descrivere *oggettivamente* un processo artistico e un percorso operativo tutto *soggettivo*, cioè tutto consumato e concluso in un "teatro" che prima sovrasta e poi si divide dal suo stesso "spettacolo"². Conviene piuttosto inseguire e infine spiare l'attore per così dire dall'interno, e – tenendo conto dei suoi numerosi scritti e reiterati detti – cercare di ricapitolare i tre atti davvero "unici" che – a mio avviso e arbitrio – costituiscono l'originalità se non addirittura l'origine del suo teatro: la separazione dal Pubblico, la sublimazione della Voce, la sparizione nella Macchina.

Il Sipario o la separazione

Per cominciare, allora, chiudiamo il sipario e finiamola con i mille discorsi con cui si cerca di rimettere in logica e ridurre a ragione il teatro e la sua illogica e irragionevole anarchia. Di solito tutto questo discorrere va all'indietro o al di fuori, cioè verso la storia o la società che vogliono reinserire il teatro nei loro anni o rivestirlo dei loro panni, traducendo in segni (storici) e significati (sociali) un'arte scenica che – quando davvero si innalza – non vuole lasciar segno e si tuffa nel non senso. Di solito, il critico e lo storico vanno alla ricerca di metafore che raddoppiano ed espropriano il teatro della sua stessa essenza metaforica, al fine di restituire il mondo del teatro al teatro del mondo, giacché, come si sa, "tutto il mondo è teatro!".

È tutto giusto, anzi tutto ovvio: quelli sul teatro non sono mai discorsi sbagliati, ma finiscono per sostenere l'atteggiamento limitato di chi il teatro lo vede, e non quello spericolato verso chi il teatro lo fa. Così allora, quando si dice che "il teatro è uno specchio" sono rari gli spettatori che inseguono l'attore e si immergono dentro il suo riflesso, ma viceversa si pretende che quello specchio, invece di abbagliarci, ci debba rappresentare... Ed è appunto così che il teatro si incultura e

1. M. Grande, *La grandiosità del vano*, in C. Bene, *Lorenzaccio*, Nostra Signora, Roma 1992, p. 124.

2. "Teatro senza spettacolo" è il progetto che Bene ha curato per la Biennale di Venezia del 1989, nonché il titolo di un volume che contiene i saggi critici dei suoi collaboratori. Cfr. AA.VV., *Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990.

dunque si snatura, perde i suoi sensi e in cambio si dota di funzioni, tutte ovviamente riferite al pubblico bene.

“No, non c'è nessun bene nel pubblico”, pensa un attore che dalla scena si affaccia su «un mare di teste come cocomeri», che vedono il teatro al contrario di come lo si vive e lo giudicano all'opposto del perché lo si fa... Per l'attore che in scena vive e lavora, non è il pubblico l'origine culturale ma semmai il terminale naturale del teatro: non è lui il committente ma appena il ricevente di un effetto scambiato per la causa, di un vizio frainteso per servizio, o infine di una virtù venduta come abilità e monetizzata come talento...

Certo, il riconoscimento del pubblico è una gratifica essenziale a cui nessun attore rinuncia, ma è nella liminarietà e alterità del suo gioco scenico, che ciascun attore cerca – e talvolta trova – quel prezioso momento di intima soddisfazione. Un momento dove si combinano il flusso atletico e la transe poetica: quel momento privato in cui il “suo” teatro si rivela diviso e diverso dallo spettacolo pubblico. Quel momento in cui l'opera non coincide con l'operatore, e solo chi è di scena può avvertire – per dirla con Carmelo Bene – che non si dà mai capolavoro d'opera ma soltanto «fuor dell'opera si è capolavoro!».

Ogni attore di *talento* – che lo dichiari o no – aspira a diventare un *genio* della sua stessa lampada, che si accende e si spegne nella monade aperta della scena; anzi, nella *skènè* che è il vestibolo segreto dove nasce e cresce il processo creativo e che – in ultima analisi ma anche in prima battuta – è il suo stesso corpo³. Il corpo dell'attore per forza e per mestiere si espone, è vero, ma non si può sempre dire che volentieri si propone. Non sempre, e in ogni caso non quell'attore che rinuncia alla paga del talento e scommette sull'appagamento del genio: «*il talento fa quello che vuole, il genio fa quello che può, e io del genio non ho nessun talento*» – dice e scrive Carmelo Bene in una più volte ribadita epigrafe⁴. Scambiata per vanagloria dal pubblico in sala, è invece nel suo caso una scelta di nudità e infine di umiltà nel chiuso e nel vuoto della scena⁵. La postura di Umiltà è di chi guarda in alto e dunque si diminuisce, spogliandosi innanzitutto della Volontà, sia della propria che di quella altrui: l'attore di genio non fa quello che vuole ma nemmeno quello che si vorrebbe da lui, e la sua davvero involontaria distrazione dalla platea fa offesa al pubblico sovrano, come se gli chiudesse in faccia un invisibile sipario che lo esclude dall'Atto Scenico.

Al contempo – è ben vero – il Fatto Spettacolare resta di esclusiva proprietà di chi lo vede e lo compra, ma appunto è solo un “resto”... E quel sipario che sem-

3. *Skenòn*, da cui viene la *skènè* – cioè il retroscena o camerino dell'attore del teatro greco –, nel dizionario di Ippocrate significa “corpo”; cfr. J.-M. Pradier, *Ethnoscénologie: la profondeur des émergences*, in «Internationale de l'Imaginaire», 5 (*La scène et la terre*), Janvier, 1996, p. 14.

4. Sull'opposizione fra attore di genio e attore di talento, vedi C. Bene, *La voce di Narciso*, a cura di S. Colomba, Il Saggiatore, Milano 1982, p. 51; vedi anche C. Bene, *Opere con l'Autografia di un ritratto*, Bompiani, Milano 1995, p. v.

5. Cfr. B. Filippi, *L'humilité est conditio prima. Les renvers de l'excès chez Carmelo Bene*, in «Théâtre/Public», n. 178, 2005, pp. 31-35.

brava al servizio pubblico del tempo sociale ritrovato, diventa – visto dall'altra parte – la barriera che protegge il tempo perduto dell'attore. Una volta diviso l'Atto dal Fatto, l'attore di genio si disperde in una libertà di gioco e s'immerge in una vacuità di senso che davvero non gli dà tempo né modo di prendersi cura di un pubblico che guarda e passa...

È pur vero che il sipario – anche quando è di scena Carmelo Bene – si apre necessariamente “a ogni spettacolo”, ma è anche vero che “in teatro” si può chiudere in qualsiasi momento – a piacimento dell'attore padrone del gioco e a detrimento dello spettatore che ha comprato il giocattolo. Carmelo Bene non è il primo che ha osato tanto, ma è quello che lo ha chiuso più volte, e che magari avrebbe voluto farlo tutte le volte. Non c'è spettatore di Bene che non ricordi di essere rimasto almeno una volta con un palmo di naso davanti al sipario chiuso all'improvviso, per qualche dissapore insorto o rumore molesto. Così facendo, il migliore e maggiore Attore che sia mai stato sulla scena rammentava a tutti – sempre “non volendo” – che non si era davanti a un film o al televisore, ma dentro un teatro vivente, dove l'incidente del processo artistico vale più della sostanza del prodotto spettacolare. E che infine il teatro vivente può anche morire prima della fine del suo spettacolo.

Ogni spettacolo “va a incominciare”, lo si dice e lo si fa sempre. Ma che debba sempre e comunque continuare è un imperativo eroico da circo all'americana. E semmai questo comandamento riguarda lo spettacolo, ma dov'è scritto e chi l'ha mai detto che il teatro debba andare avanti a tutti i costi?

In definitiva, ricapitolando la lunga vicenda del suo teatro, si può dire che “chiudere il sipario” – metaforicamente o materialmente – è stato, per Bene, un “atto di nascita”. I primi passi e le prime prove sembravano ribellioni dispettose o provocazioni gratuite, come quando il suo *Cristo '63* si accampa in una villa dove gli spettatori-ospiti sono presi a torte in faccia e infine scacciati da un caotico anti-happening⁶; oppure quando la messa in scena del suo romanzo *Nostra Signora dei Turchi* quasi si nega alla vista per via di una scenografia che occlude la quarta parete di un teatro all'italiana⁷. Successivamente, nelle produzioni maggiori o maggiorenni degli anni Settanta e Ottanta, non ci sarà più bisogno di dimostrazioni o provocazioni: la *separazione* sarà data per conquistata dall'attore-autore e per scontata dal suo spettatore. Il teatro di Bene si difenderà dal suo stesso spettacolo senza più bisogno di battaglie o di barriere: basterà la postura indifferente e la recitazione monologante a sancire una distanza di sicurezza e di libertà tra la scena e la platea. Fino ai “concerti” dell'ultima fase del teatro di Bene, in cui un attore-

6. Dello spettacolo *Cristo '63* restano numerose critiche e cronache “scandalizzate” relative al caotico vortice di invasioni e provocazioni verso un pubblico ospite ma non “partecipante”, che ci autorizza a parlare di “anti-happening”.

7. *Nostra signora dei Turchi*, testo drammatico tratto dal primo romanzo di Bene, fu messo in scena nel 1966 dietro una vetrata in modo da rendere difficile la *veduta* e al suo posto suscitare la *visione*; «murare la quarta parete» è del resto un imperativo più volte ribadito da Bene: cfr. C. Bene, *Opere con l'Autografia di un ritratto*, cit. p. xxxv.

poeta – spesso solo e comunque sempre solista – può sovrastare e infine ignorare l’orizzonte del pubblico per librarsi in una verticalità che è l’aspirazione teatrale e la respirazione musicale della sua “ricerca impossibile”⁸.

L’eccezione in arte e in teatro è la regola – abbiamo già detto – e infatti “a guardar Bene” questi apparenti estremismi sono solo gli estremi di un teatro *absolutus*, cioè sciolto dal voto e liberato dal destino della rappresentazione, come molti avevano presagito prima di lui e tanti avrebbero poi perseguito dopo di lui.

A rileggere la storia delle teorie e la geografia delle pratiche teatrali del Novecento si capisce che uscire dalla rappresentazione non è un fatto polemico ma un atto poetico: la battaglia contro la rappresentazione comincia paradossalmente dal naturalismo e continua ad allargare il campo e allungare il tiro fino alla sfida contro l’umano e la tensione verso l’inumano di cui scrive Artaud, quando diventa esplicito il rifiuto del teatro di avere come «doppio» quella «realtà quotidiana e diretta di cui è a poco a poco divenuto soltanto la copia inerte, vana quanto edulcorata»⁹. Carmelo Bene ha forse meno pretese ma anche meno illusioni di Antonin Artaud quando denuncia la «*Perseveranza del teatro tolemaico*» e dichiara che «il nemico efferato del teatro è lo spettacolo di rappresentazione»¹⁰, chiudendo da profano rivoluzionario la lunga lista dei santi riformatori del teatro contemporaneo.

La sua rivoluzione è davvero “copernicana”, perché pone al centro la scena e la luce dell’attore di genio, contro l’osservazione “terra terra” di un pubblico che crede a quello che vede, cioè che quella luce sorge e tramonta attorno a lui e per il suo godimento. Ebbene, contro l’ostinata illusione *politica* della Rappresentazione – «che è sempre di Stato» – Carmelo Bene si batte in nome di una liberazione *poetica*. Ma sia chiaro, Bene non fa politica, non la ama, non ne discute: la sua scelta non è di dissenso ma di *distanza*, cioè di irritante e letterale *ironia*, che è il suo stile e costume sia di scena che di vita. Un’ironia che è motore di una sospensione scenica ma allo stesso tempo è anche una chiara scelta di astensione dal “pubblico potere” – e volere e dovere e sapere... – che lo autorizza «a prendersi una vacanza» dai temi e problemi dell’intera società, in tempi in cui tutti predicano l’Impegno e razzolano nella Partecipazione¹¹. Così, soltanto con Bene e per Bene, con il Pub-

8. Tutta la “ricerca” – ovvero ogni ricerca che sia davvero tale – è “impossibile”, dichiara spesso Carmelo Bene, che nel 1989 intitola così il lavoro svolto per la Biennale Teatro di cui è curatore; cfr. AA.VV., *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Introduzione di D. Ventimiglia, Marsilio, Venezia 1990.

9. È famosa la frase in cui Antonin Artaud rifiuta la rappresentazione come riproduzione del reale e definisce il “doppio” del teatro; cfr. A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio, con altri scritti teatrali*, a cura di G. Morteo e G. Neri, Einaudi, Torino 1968, p. 165.

10. *Perseveranza del teatro tolemaico* è il manifesto con cui si chiude il saggio critico di C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 175.

11. “Prendersi una vacanza” rispetto ai temi e problemi sociali è un atteggiamento celebrato e descritto da Bene nel suo secondo romanzo (*Credito Italiano V.E.R.D.I.*, Sugar, Milano 1967, pp. 48-49), ma poi indossato ogni volta che presenziava in veste di “personaggio pubblico” a interviste o interventi televisivi. Questo esibito apparente “disimpegno” non impedisce a Carmelo Bene di compiere il gesto “politico” più alto che sia toccato in sorte a un attore, quando ha celebrato l’indignazione e il lutto di

blico e l'Attore ironicamente separati in casa, si raggiunge la piena autonomia dell'arte scenica, tante volte perseguita e altrettante volte perseguitata.

Ma sia ancora più chiaro: il teatro non si libera mai dal suo spettacolo, l'attore non rinuncia mai al suo pubblico. Si tratta solo di rovesciare la sudditanza tra la scena appagata e la platea pagante: nessun teatro può tagliare i ponti con il pubblico, ma Carmelo Bene – prima ribelle e poi rivoluzionario – è il primo che ha alzato il ponte levatoio che difende e sospende lo spazio-tempo della scena, e quindi il corpo e l'anima dell'attore che lo abita.

L'attore passa così da complemento a supplemento del sociale, con buona pace del pubblico sempre in guerra per il controllo del Sipario!

La Voce o la sublimazione

Ma come è stata possibile questa rivoluzione, visto che non basta dichiarare una guerra per vincerla? L'isolamento della scena e la solitudine dell'attore non si conquistano con una teoria poetica ma solo con una pratica performativa che riesca a imporsi su un pubblico sedotto e quindi abbandonato. Meglio sarebbe dire domato e quindi "educato".

È questo un traguardo difficile a cui non si arriva con le Opere, sia pure di Bene. È piuttosto un'operazione quella che vince e convince lo spettatore, e in effetti l'operatore Bene¹² propone al pubblico una separazione che è anche un'elevazione: mentre cioè si chiude la comunicazione orizzontale si apre la possibilità di una corrispondenza verticale. Il superamento o il ripudio della relazione frontale con il pubblico non si realizza cioè come una sfrontata provocazione, ma con un cambiamento di direzione e di attenzione verso l'alto, che va fatto condividere anche allo spettatore. Senza saperlo e magari senza volerlo, il pubblico si allena a guardare non più in modo prospettico la scena: come davanti alle pitture sacre medievali la *visione* (e non la *veduta*) si coglie passando per un punto elevato, che poi è lo stesso verso cui tende l'artista in continuo e distratto monologare...

«Recitare a nessuno, recitare tra sé», consiglia Carmelo Bene ai suoi attori, ciascuno intento e immerso nel suo monologo¹³. Così anche in scena si elimina l'orizzontalità delle relazioni e la socialità del dialogo, e infine si approda alla *sospensione del tragico*¹⁴. Non si dà più dunque una consolante Rappresentazione ma

una città e della nazione intera, realizzando una pubblica memorabile *lectura Dantis* nell'anniversario della strage di Bologna, il 31 luglio del 1981.

12. "Operatore" è la denominazione che propone Gilles Deleuze nel suo scritto *Un manifesto di meno*, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 194-195.

13. Cfr. C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., pp. 21-23.

14. Spesso o sempre – nel teatro di Bene – come provocazione ma anche come irrisione contro «la voglia di consolazione della platea [...] il Tragico si trova a essere sospeso, cioè tradito da una caduta di tono, impossibilitato da un incidente banale, contraddetto da un "gran finale" che si ripete senza fine, oppure anche che si annuncia fino alla fine e non arriva mai». Cfr. P. Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 2007, p. 60.

al suo posto si offre una esaltante Incantazione alla lettera. Ci si ritrova cioè tutti insieme “nel canto”, come davanti alla poesia o come dentro alla musica...

Carmelo Bene, pur senza dimettersi da attore, si traveste in cantante, trasferendo sul palcoscenico la parte e l'arte dell'orchestra. Prima ancora di passare all'assolo dei suoi concerti d'autore, il testo diventerà per tutti gli attori uno spartito d'opera, e la scenografia progressivamente un monumento coreografico che ostacola il movimento drammatico. Potrà essere un enorme letto che diventa anche la nave di Otello, o l'armadio imponente abitato dagli scheletri di Macbeth, o la gigantesca tavola imbandita dove gli attori sono nani e Romeo e Giulietta si offrono come vivande prima ancora di farsi vittime...¹⁵. Poi, gradualmente, basterà un trono per l'attore e un leggio per il cantante. E, sempre più spesso, un altare o un pulpito a forma di tomba, o viceversa¹⁶.

Messo così l'attore, ovvero messo in musica, anche il pubblico capisce che deve cambiarsi d'abito e invertire il senso: lo sguardo si metterà in ascolto e l'orecchio aguzzerà la vista, rivoluzionando o forse restaurando una fruizione teatrale che ha sempre dato priorità al suono anziché alla visione. Messo in musica, il teatro non smarrisce però i segni e i significati di un teatro di parola che, fingendo di morire in musica, risorge invece in retorica. Messe o trasmesse in musicalità, la *parola* rinasce dal suono e l'*azione* dalla danza, anche se la prima rivela la sua vanità e la seconda la sua invalidità. Carmelo Bene parla per così dire a vanvera e inciampa sullo scandalo del suo stesso corpo. Così – agli occhi, anzi alle orecchie del pubblico in sala – il messaggio va in ironia mentre al messaggero non resta che andare incessantemente in rovina...

Intanto la scena, liberata dal confronto con la sala, diventa lo specchio di se stessa, dove ogni gesto non è che un riflesso e ogni presenza si rivela un fantasma. Ma se il lago della scena inghiotte se stesso, non c'è posto per l'atto di Narciso ma solo per la sua voce: dunque solo per il ruolo e il modo femminile di Eco. Così, al corpo esposto dell'attore non resta che mimare la sua assenza, mentre l'essenza del teatro di Bene sta in una voce che si pone in ascolto di se stessa.

Sulla Voce di Carmelo Bene si è detto anche troppo e sicuramente in troppi. Tralasciando i commenti e soprattutto i complimenti, pochi hanno cercato di definirne la qualità e misurarne la quantità scenica: «voce eidetica», scrive il migliore dei suoi interpreti, Jean-Paul Manganaro, sottolineandone la fertilità di dar “for-

15. L'allestimento di numerosi “Shakespeare secondo Bene” caratterizza la fase centrale del teatro di Bene e si può approssimativamente far cominciare con un suo *Amleto* del 1975 e prolungare con il *Romeo & Giulietta* (storia di Shakespeare secondo Bene) del '76, il *Riccardo III* (da Shakespeare) secondo Carmelo Bene del '77 e infine l'*Otello* (da Shakespeare) secondo Carmelo Bene del 1979; testi e spettacoli che poi – riscritti e rimodulati – saranno ripresi per i decenni di attività successiva fino alla seconda edizione di un *Macbeth-Horror Suite* nel 1996.

16. I “concerti d'attore” o “concerti di autore” – come vengono chiamati e spesso intitolati – sono una costante della produzione spettacolare di Bene, tanto che vanno da un primo *Spettacolo-concerto Majakovskij* a inizio carriera cioè nel 1960, fino all'ultima *lectura Dantis*, eseguita con l'accompagnamento del musicista Fernando Grillo, nel fossato del Castello di Otranto nel 2001, un anno prima della morte di Carmelo Bene (16 marzo 2002).

ma” e la capacità di cogliere le “essenze” delle parole¹⁷. Forse è davvero questa la *potenza* della voce di Carmelo Bene, ma è importante anche misurarla *in atto*, ovvero ricordare il procedimento e l’uso che ne fa l’attore, al solito in soggettiva e dunque in sé e per sé.

Tentare una descrizione in assenza di una dimostrazione è ovviamente impossibile: nessuna parola da scrivere o concetto da spendere aiuterebbe un lettore che non avesse mai visto e ascoltato Carmelo Bene. Molte sono le registrazioni audio e video certamente utili a dar conto di «una voce che si spense»¹⁸, ma non ci restituiscono la realtà o la verità dello spazio-tempo scenico e del suo rapporto con il corpo e la voce dell’attore vivente. Ed è solo in quello spazio-tempo che si può davvero recepire e misurare l’estensione o l’efficacia della voce, e – nel caso di Carmelo Bene – la sua sublimazione.

“Sublime” è in concreto un vertice ma anche un limite di altezza. La voce è sublime quando si appende in alto rispetto al corpo da cui è sfuggita. La *sublimazione*, prima di essere un’elevazione per così dire spirituale, ha – in teatro e per il teatro – un suo modo tecnico e un suo scopo funzionale. Per accentuare ancora di più la materialità dell’operazione di Bene, conviene forse parlare di un “sublimato di voce”, nel senso di quel processo fisico e chimico per cui una sostanza viene purificata per evaporazione e successiva rapida condensazione. È certo un mio azzardo ma non una esagerazione, scommettere sul fatto che – in Carmelo e per Carmelo – questa operazione ha una sua *causa* fisica e quindi un *effetto* chimico.

“Fisica” è la via di una voce che trapassa il corpo in altezza – «gli ultimi risuonatori sono il palato e la testa», precisa Bene in più occasioni¹⁹ – cosicché evapora *fuori* e si condensa in *alto* rispetto allo stesso attore che la emette, dando a lui per primo, la sensazione di essere in ascolto della sua stessa voce. Una voce che si solidifica al di sopra dell’attore è così sublimata da sembrare espropriata, anche prima dell’aggiunta di una potente amplificazione che moltiplicherà l’effetto di estraneità e aggiungerà un inganno di precedenza: tra l’attore al microfono e le casse del rinvio acustico, chi parla per primo, ovvero chi sta parlando a chi? E poiché l’attore sta in una scena separata dal pubblico, potrà stupirsi e legittimamente chiedersi “chi mi sta parlando?” Così, in virtù di questa tecnica fisica di pre-amplificazione, Bene gioca sull’autoinganno di una voce rubata e giura sulla sensazione di “essere detto”, finalmente spossessato dal testo recitato e dal ruolo di reci-

17. J.-P. Manganaro, *Il pettinatore di comete*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 67-68.

18. *Una voce che si spense* è il titolo di una serie di trasmissioni realizzate come omaggio postumo dalla Rai, in cui sono raccolti i frammenti di numerose registrazioni video degli spettacoli di Bene. Sono tuttora peraltro numerosissimi i materiali audio e video disponibili in rete o in commercio; per un catalogo non esaustivo della produzione cinematografica, discografica, televisiva, radiofonica di Carmelo Bene vedi P. Giacché, *Carmelo Bene*, cit., pp. 212-220.

19. «Nel mio primo decennio, senza nemmeno il filo di un microfono, mi producevo come dotato d’una strumentazione fonica a venire», scrive Carmelo Bene, e poi precisa i risuonatori «petto-maschera-testa-palatale», utili all’emissione di una voce in risonanza; cfr. C. Bene, *Opere con l’Autografia di un ritratto*, cit, p. xxxiv.

tante. Tutto questo non è che un trucco teatrale ma è anche una transe poetica, che infine è il sogno e il segno del mestiere dell'attore²⁰: una transe certamente artificiosa ma non per questo meno autentica. Non si è grandi attori – dice Bene – ma appena «fini dicatori» quando non ci si sente detti ma ci si ostina a dire, a porgere parole altrui e non ripassate – «ri-formulate» – attraverso «una voce... che si ascolta dire»²¹.

“Chimica” è, nel frattempo, la variazione dei rumori e la mescolanza dei colori di una lingua che Bene scava in profondità prima di farla riverberare in altezza. Ancora un sublimato di evaporazione e condensazione, ma stavolta si tratta di toni e di modi del dire, ovvero “dell’essere detto”. Il pubblico che si inserisce nella risonanza dell’ascolto solipsistico dell’attore, coglierà l’effetto di una “re-citazione” basata su una combinazione di tonalità che si completano e si combattono, alla ricerca di un doppio senso che è poi la somma algebrica del non-senso. In breve e in concreto, ogni battuta d’attore risulta gratuita e dunque ambigua e finalmente credibile, giacché non si può non credere alla parola data e subito negata, al sentimento dichiarato e smentito, al significato esposto e nascosto nello stesso segno, nello stesso suono. È come se a ogni affermazione si aggiungesse un punto interrogativo, se ad ogni eccitazione si mettesse un freno, se ad ogni esclamazione si negasse il trionfo... Oppure, al contrario, è come se i toni, come sessi opposti, si sposassero nella densa significanza di un suono in risonanza.

Così – dalla Separazione del pubblico alla Sublimazione della voce – l’Ironia passa da presa di distanza a sorpresa dell’ambiguità. Ambiguità di ogni frase e di ogni parola, che non si dice perché è sempre detta dall’alto o addirittura dettata dall’Altro. Infine la Voce non ci sarebbe se prima non ci fosse il Verbo. Non quello divino ma quello originario: «dammi una sola parola e la voce mia sarà sazia!».

Sembra “ispirazione” ma forse è solo “respirazione”: è la parola quel dono o quella grazia che permette alla voce dell’uomo di riempirsi e poi svuotarsi di suoni e di sensi che la fanno vivere, ma prima ancora la fanno nascere. La voce è seconda alla parola, e appunto l’asseconda ripassandola e sublimandola. La parola è la sorgente e la voce la spettina, la ispeziona, se ne fa interprete, ovvero si apre al suo senso prima ancora di tradurlo in suono.

Così spiegava Carmelo Bene durante i suoi seminari sull’attore del verso²²: il senso viene prima del suono, anche se il suono si ascolta e si assapora, prima del senso, con l’orecchio di una voce che però, senza parole, resterebbe muta e per così dire senza fiato. In un libretto agiografico da parrocchia ho trovato dei versi, attribuiti a san Giuseppe da Copertino, che forse Carmelo Bene ha conosciuto e che comunque sembrano confermare il rapporto con il campione mistico che è un

20. “Alcuni aspetti della possessione a teatro” è il titolo e il tema di un capitolo del mio saggio sulla macchina attoriale: cfr. P. Giacchè, *Carmelo Bene*, cit., pp. 139-167.

21. Cfr. C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 34.

22. Sui seminari e laboratori per “attori del verso” tenuti da Carmelo Bene, vedi P. Giacchè, *Carmelo Bene*, cit., pp. 174-186.

suo dichiarato modello culturale²³: «Tu lo spirito sei / E io sono la tromba, / ma senza il fiato tuo / nulla rimbomba».

Sembra una faccenda di religione, ma «religione è una parola antica, al momento chiamiamola educazione»²⁴, suggerisce Bene alludendo all'etimologia dell'educare come “condurre fuori”, fino al limite o all'eccesso di ritrovarsi fuori di sé. Anzi, di perdersi e sentirsi scomparso a se stesso...

La Macchina o la sparizione

Può sembrare paradossale che il fine dell'attore sia togliersi di scena, ma invece l'unica via e l'ultima utopia che rimane all'Attore è proprio quella della sua sparizione. Consegnato nella prigione della scena, obbligato alla presenza e condannato alla visibilità, sottomesso allo sguardo o alla guardia di un pubblico che pretende di ridurlo a spettacolo e asservirlo alla sua rappresentazione, cos'altro può e deve tentare un attore se non la sua incessante – e ahimè impotente – evasione?

Essere al centro del quadro e cercare una via di fuga è dunque – anche questa – una Regola dell'arte scenica, ma ancora una volta solo l'Eccezione si può permettere di dichiararla e minacciare di realizzarla. Così, dopo la separazione orizzontale dal pubblico e la sublimazione verticale della voce, l'ultimo atto unico di Bene è l'obliquità di una sparizione, che attraversa ciascuno dei suoi atti e dei suoi modi. Per esempio, “la *sparizione* della relazione” con il pubblico era già assoluta, poiché riguardava sia la pretesa comunicazione di un Testo che l'utopica comunione del Rito: Carmelo Bene va oltre Antonin Artaud, e lontano dai tanti o troppi maestri di teatro che vogliono “convertire” il pubblico aprendogli le porte della scena o allargando il cerchio del “mistero” teatrale²⁵. E per continuare l'esempio, “la *sparizione* della voce” che sale e dell'atto che sfugge, già implicava un modo di disfare e un modo di disdire che pone l'accento sulla letterale decadenza di ogni momento della recitazione, mettendo in evidenza sempre il finale o lo sfinimento di ogni gesto e parola. Ma anche quando, nei concerti d'attore, Carmelo Bene passerà al canto prevarrà il disincanto: Bene si inventa una musicalità per così dire (e per quanto possibile) tutta “in levare” trascurando o oscurando il “battere” che lo precede, ma che non ha valore e (per quanto possibile) non deve far rumore...

Infine, tutto il vocabolario negativo di Carmelo Bene si ispira alla logica di una sparizione tanto incessante quanto inutile, dove è appunto l'Inutile che fa da motore all'Incessante. La negazione per Carmelo non è un dogma ma una preghiera,

23. Su san Giuseppe da Copertino «modello di cultura meridionale», vedi ivi, pp. 22-28.

24. Cfr. C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, Sugar, Milano 1966, p. 53.

25. Il teatro di Carmelo Bene disobbedisce a entrambe le tendenze della ricerca e della sperimentazione teatrale contemporanea (e ancora attuale): non si dilata nel genere o moda della “performance” e non insegue nessuna forma di “teatro della partecipazione”; nemmeno quella del “rito” restaurato come *origine* o rilanciato come *utopia*. Se quasi tutta la ricerca scenica contemporanea è attraverso il Rito che cerca di superare “lo spettacolo di rappresentazione”, il teatro di Bene è “senza spettacolo” semplicemente perché l'Attore se ne sbarazza.

che dà la spinta e la forza a operazioni di cancellazione di sé e dell'arte che sfiniscono sempre e non finiscono mai. Così l'Attore maiuscolo diventerà «non-attore», e il mettere in scena si inverte nel «togliere di scena», mentre la lode al *disapprendere* e il traguardo del *depensamento* sono i voti e i vuoti più alti della sua scuola²⁶. E ancora, la pioggia dei termini patologici e dei processi di distruzione («*lo squarramento del linguaggio e del senso, la discrittura scenica, la disarticolazione del discorso, la sospensione del tragico, lo sconcerto barbarico...*») ricapitolano le battaglie vinte di una guerra d'attore persa da sempre, e però per sempre alla «ricerca impossibile» del «teatro senza spettacolo»²⁷.

Ma poi – se queste vittorie sembrano iperboli da istrione – ci si dovrebbe chiedere e ricordare: cos'altro cerca l'arte più pura e nobile della sua e nostra contemporaneità (e anche dei secoli passati e di quelli a venire), se non l'ineffabile, l'impossibile, l'irrappresentabile, l'invisibile... e infine l'impotente e l'inutile? E il teatro cos'ha di diverso dalle altre arti “celesti” se non la sua materialità terrena e la sua prostituzione sociale? E non sono proprio queste “bassezze” le garanzie di una battaglia totalmente “finta” e fatalmente “comica”, e quindi ironica e infine ridicola sia per se stessa che per tutte le altre arti associate e applicate alla scena? E, a reconsiderarle tutte – pittura e scultura e architettura e letteratura e poesia e musica... – c'è forse un'arte nobile che non sia mai atterrata nel legno del palcoscenico? E cosa vanno a fare in scena tutte queste arti se non a barattare la loro presunzione di eternità con un'effimera apparizione e una conseguente definitiva sparizione?

Insomma tutta l'arte nel teatro si consuma e svanisce. Ma l'artefice, l'attore in carne ed ossa, come può fare o meglio fabbricare la sua stessa fine?

Sarebbero tutte domande da buttare in filosofia se non si fosse a teatro, che è tutto una fabbrica: un luogo e un modo dove anche l'immaginazione è *finta*, ovvero va costruita. E la sparizione è – per l'attore – una tecnica da trovare e una fatica da compiere, e infine una “macchina” da inventare e mettere in moto – cioè nel movimento e mutamento di un incessante divenire di un impotente mancanza.

La «*macchina attoriale* (trilinguaggio-rappresentazione-soggetto-oggetto-Storia)»²⁸ non si spiega, si dà: lo stesso Bene riepiloga in parentesi appena i punti fermi o i ponti tagliati che la compongono. Si può azzardare che si tratti di un misto fra l'automatismo del corpo e la tecnologia della voce, fra la meccanica di un atto che sfugge alla volontà e la strumentazione fonica che potenzia una voce in

26. “Disapprendere”, “depensare”, “dimenticare” sono i verbi di una sparizione impossibile, ma anche quelli di una operazione di cancellazione per così dire “a vista”, che infine fa stile e fa scuola, è cioè il Segno e insieme l'insegnamento del teatro di Bene. Sul “depensamento” come liberazione dalla zavorra del pensiero, che è la condizione della levitazione di san Giuseppe da Copertino, vedi P. Giacchè, *Carmelo Bene*, cit, pp. 27-28.

27. «Che cosa ho fatto, nelle mie tante vite. Ecco una sintesi...», scrive Bene in premessa all'elenco delle sue molteplici “operazioni” nel teatro e contro il teatro; cfr. C. Bene, *Opere con l'Autografia di un ritratto*, cit, pp. XII-XIV.

28. Ivi, p. XIII.

ascolto. Si può anche ricondurre il tutto alla resurrezione degli antichi accessori dell'attore tragico classico: qualcosa come un'armatura fatta di coturni altissimi e di una maschera fonica ultrapotente, che – virtualizzata e interiorizzata dall'attore – diventa invisibile, mentre regala il dono ovvero l'illusione dell'invisibilità. Un'invisibilità che non si dà ma si spiega come un'azione di sparizione che avviene in continuazione...

Del resto, lo sanno tutti – anche gli psicologi – che è il reiterato momento dello sparire ad accendere il desiderio e perfino attivare il pensiero; così lo spettacolo o il miracolo di un fuoco d'artificio non sta nell'improvvisa accensione ma nel suo decadente spegnimento²⁹; così ugualmente sta nel gran finale del *non essere* – e non nello scontato inizio dell'*essere* in scena – la causa prima dell'artificio teatrale. Apparire è appena catturare l'attenzione ma è lo sparire la vera incantazione, sia dalla parte dello spettatore che *oggettivamente* perde la vista, che dalla parte dell'attore che *soggettivamente* aspira a trasfigurarsi in visione.

Già, perché – in teatro – l'azione dello sparire è il contrario dell'uscita di scena: nella sparizione è la scena stessa che se ne va, tutta assorbita e annullata da un vuoto che l'attore inventa e infine diventa: «lo splendore del vuoto» – rubando la formula a Camille Dumoulié³⁰ – è il risultato di un vortice di incessanti e impotenti tentativi, provocati ad arte, di spengersi e spingersi ad oltranza fuori dall'arte e infine fuori di sé...

«Ma un piedino resta sempre nell'arte» – constata e si lamenta Bene – mentre un capriccioso e fastidioso *io-interprete* continuerà a «interferire a tratti nel non essere dell'Attore»³¹. Ed è proprio questa interferenza dell'Io – e insieme quella permanenza dell'Arte – a rendere eterna e insieme vana la lotta dell'Attore, che infine sulla scena ha il compito di convertire ogni dato e stato dell'Essere, in atto e attimo del Divenire.

Il divenire dell'attore è un mutamento continuo e non una realizzazione statica: non si tratta cioè di diventare qualcuno come «nel poverismo della rappresentazione», ma – «nel teatro del non-rappresentabile»³² – di inseguire all'infinito una mancanza esistenziale, che è l'unico divenire che ci è dato di attraversare e infine – in scena, ma solo in scena – di sfidare. Solo nel fuori-tempo e nel non-luogo scenico, infatti, l'attore può incaricarsi o sovraccaricarsi di questa sfida.

«Per Carmelo Bene l'attore ha da essere inattendibile, ha da screditare l'essere come illusione della permanenza e come garante del senso della storia» – scrive Maurizio Grande, e aggiunge – «attore sarà colui che non è, colui che non esprime, colui che ingurgita linguaggio e teatro, personaggi e testo come alterità inaccettabili, trasformando l'alterità in nutrimento del *medesimo*; quel medesimo che è il

29. Sull'importanza dei fuochi d'artificio e il loro magico “sparire”, più intenso e significativo dell'esplosione del loro apparire, vedi P. Giacché, *Carmelo Bene*, cit., p. 123.

30. Cfr. C. Dumoulié, *Carmelo Bene o lo splendore del vuoto*, in «Lo straniero», n. 34, aprile 2011.

31. Cfr. C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 17.

32. Ivi, p. 16.

soggetto “senza uscite”: un’esistenza piena di molteplici entrate che la feriscono e la trasformano e la schiantano»³³.

«L’attore è infinito...» – conclude Bene – «È l’infinito della mancanza di sé...», ma la «mancanza non è un temporaneo venir meno dell’essere. È l’esistenza tutta un venir meno»³⁴.

E alla fine (ma in realtà questo è l’incipit di un suo libro) propone la sua formula o l’emblema del suo attore: «Non esisto, dunque sono. Altrove. Qui»³⁵.

Da *qui*, da questo *altrove*, non più la rappresentazione, ma l’irrappresentabile “va a incominciare!”. E l’attore comincia davvero a sparire, non negando la sua essenza ma al contrario riscattandola contro l’esistenza. Sparire non è negare l’*essere* ma l’*esistere*, che è appunto quanto di identitario ci viene appiccicato e poi riconosciuto, come un ruolo in società o una maschera di umanità che ci assegna la parte e intanto ci ruba il tutto della vita.

È dunque l’Identità la prima dotazione e situazione che deve sparire: non solo l’identità sociale dell’attore ma anche quella personale ovvero esistenziale, che è una sua conseguenza anzi la sua “credenza”.

Togliersi di scena – alla lettera “togliersi di *mezzo*” – può avvenire soltanto dopo che ci si è tolti l’identità. L’attore non è affatto la moltiplicazione ma la deflagrazione delle identità. Non si proietta in personaggi ma al contrario si sprogetta come persona: offre un vuoto identitario che può al massimo essere visitato da personaggi (brandelli di fantasmi e brani di testi drammatici, accenni e reperti, «sussulti di poveri morti...») che peraltro non sono mai “esistiti”, e quindi... “sono”!

Essere è non essere nessuno – così, una volta fatto fuori l’io-interprete, recita il monologo dell’Attore parafrasando quello amletico del Personaggio. Ma perché questa rinuncia all’identità sia scenicamente proficua ed efficace, occorre che la macchina attoriale (che nasconde il corpo e innalza la voce dell’attore) elimini progressivamente tutte le tracce e le tentazioni del teatro di rappresentazione, fino a sognare o ricercare “l’impossibile”. Fino cioè a cancellare ogni forma e uscire da ogni modo, secondo l’ispirazione dei mistici e dei poeti, ovvero seguendo il comandamento del poeta dei mistici Juan de la Cruz, che Carmelo Bene cita o invoca frequentemente: «*Ex-cedere* le forme!», giacché «liberarsi del proprio modo di agire, vuol dire entrare in ciò che non ha modo»³⁶.

Ma Carmelo non è un mistico³⁷ e nemmeno un “atleta del cuore”, suo imitatore artaudiano. Non si tratta di fede ma di sfiducia, o infine appena di una sfida

33. M. Grande, *La grandiosità del vano*, cit., p. 150.

34. Cfr. C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., pp. 16-17.

35. Ivi, p. 13.

36. Il riferimento a Juan de la Cruz è frequente e fra l’altro compare in uno scritto di Bene dal titolo *La ricerca teatrale nella rappresentazione di stato (o dello spettacolo fantasma prima e dopo C.B.)*, che si trova in AA.VV., *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, cit., p. 16.

37. Vedi B. Filippi, *C. B. n’est pas un mystique*, in «Revue d’Histoire du Théâtre», n. 263, 2014, pp. 323-336.

tutta interna al limite ma anche al delirio del teatro, che resta il luogo materiale e il modo immanente della “finzione”, entro la quale (e non contro la quale) va cercata e valorizzata l'autenticità sconsolante dell'attore. Una autenticità diversa e divisa da quella di chi “cerca l'uomo”, giacché in teatro *ci sono più cose di quante ne contiene ogni filosofia*, e l'attore non è al servizio della Verità, ma appena un *ipocritès* che vi si sottopone da buffone incredulo e vittima incosciente. Non è né meno né più dell'umano, giacché è verso l'*inumano* che si deve muovere l'attore: in questo aveva ragione Artaud³⁸, ma Carmelo Bene fa di più anzi di meno, traducendo il sogno dell'inumano nel segno dell'*inorganico*. La macchina attoriale è come un atleta “senza organi” e dunque senza cuore, che persegue un'arte fatta di meccanismi e non di organismi. Trasformato o trasferito in quella macchina, Carmelo Bene può assimilarsi a un burattino di legno come Pinocchio (senza interpretarlo), oppure può ispirarsi al volo mistico di San Giuseppe da Copertino (senza crederci). Può infine aspirare al ruolo di «più cretino dei cretini»³⁹, ma di quei cretini che non vedono la Madonna, anche se hanno talvolta la sensazione di essere visti da Lei...

«Sono apparso alla Madonna», scrive Carmelo, raccontando di quando al chiuso e nell'alto di una torre – calzando la sua esagerata altezza e rivestito da una onnipotente maschera fonica che copre tutta la piazza di tutta una città – sente di essere diventato invisibile e inaudito⁴⁰. Quella Torre degli Asinelli di Bologna, isato sulla quale Bene farà risuonare i versi della *Divina Commedia* nel 1981, è forse la primitiva macchina di pietra su cui si basano le dimensioni e le ambizioni della macchina attoriale.

Una macchina “sacra” che sta *qui* e insieme *altrove*, che sta a metà fra un altare e un'altura. Una macchina “scenica”, a metà tra il posticcio e il tecnologico, che lo sostituisce “in terra” e infine lo fa sparire “in cielo”.

Nota Bene: si chiama palcoscenico la *terra* del teatro e *cieli* vengono chiamati i lembi di stoffa con cui si disegna il limite del boccascena...

38. A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, cit., p.165.

39. «Il più cretino dei cretini» è l'autodefinizione preferita da Bene, invocata al termine del suo famoso “monologo dei cretini” dedicato a san Giuseppe da Copertino. Cfr. C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, cit., p. 53.

40. Cfr. P. Giacché, *Apparire alla Madonna*, Postfazione di C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, Bompiani, Milano 2014.

La stagione di Carmelo Bene al Beat 72 (1966-1967): l'inciampo come metodo

Donatella Orecchia

Quando Carmelo Bene arriva al Beat 72¹ di Roma è ormai un attore maturo, fra i più rappresentativi della ricerca artistica italiana del tempo; riconosciuto come tale da Flaiano, da Arbasino, da Augias, ha da poco portato in scena, al Teatro Arlecchino, *Manon e Basta, con un "Vi amo" mi ero quasi promesso. Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, al Teatro Dei Satiri, *Faust o Margherita* e al Teatro delle Muse *Il Rosa e il Nero*. Ora è in cerca di uno spazio in cui sostare per un periodo di tempo non precisato. Trova il Beat 72 e vi resta per sei mesi². Qui si

1. Un'ampia antologia delle cronache di questa stagione di Bene al Beat 72 è stata recentemente pubblicata in L. Cavaglieri, D. Orecchia, *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Accademia University Press, Torino 2018. Rinvio a quelle pagine per la trascrizione integrale delle cronache (il volume è anche scaricabile open access all'indirizzo della casa editrice <http://www.aaccademia.it/scheda-libro?aaref=1149>). Colgo qui l'occasione per ringraziare Armando Petrini e tutta la redazione del «Castello di Elsinore» per avermi dato l'opportunità di fare un ragionamento complessivo su questo episodio del percorso artistico di Bene, che nel volume è stato da me affrontato con altro taglio metodologico.

2. Interessante il racconto fatto in S. Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di A. Petrini, Accademia University Press, Torino 2015. Su questi particolari anni di Carmelo Bene indico alcuni riferimenti storico-critici essenziali che sono stati alla base delle mie riflessioni e che definiscono il contesto di studi imprescindibile nel quale le pagine che seguono si collocano: M. Grande (a cura di), *Carmelo Bene. Il circuito barocco*, in «Bianco e Nero», n. 11-12, novembre-dicembre 1973; F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Einaudi, Torino 1982; M. De Marinis, *Il nuovo teatro: 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987; G. Livio, *1964: Teatro della contraddizione, poetica d'attore e rapporto col testo in uno scritto di Carmelo Bene*, in Id., *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Mursia, Milano 1992, pp. 147-154; R. Tessari, "Caligola" di Carmelo Bene, in «L'asino di B.», n. 4, 2000, pp. 7-20; T. Conte, *Amato Bene*, Einaudi, Torino 2002; L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003; A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Ets, Pisa 2004; P. Giacché, *Camelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 2007; D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2010. Aggiungo il catalogo della mostra dedicata a Carmelo Bene presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma, *Benedette foto! Carmelo Bene visto da*

susseguono senza soluzione di continuità *Nostra Signora dei Turchi*³, *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*⁴, *Salvatore Giuliano*⁵ (tutte e tre in prima assoluta) e una ripresa di *Salomè*⁶. Poi, un violento litigio con Ulisse Benedetti, direttore del Beat 72, e il raduno a Ivrea per lo storico convegno, segnano la fine di questa stagione e una prima cesura importante del suo percorso, cui seguirà, un anno dopo, l'abbandono delle scene teatrali e l'intensa esperienza cinematografica. Forse, proprio la concentrazione produttiva di questi mesi, permette a Bene di portare a conclusione una parabola artistica che l'aveva visto fra i protagonisti della scena teatrale romana fin dal 1959: connotata da una cifra più esplicitamente autobiografica e da una radicalizzazione della poetica del non-attore, la ricerca di Bene sembra essere giunta a un punto in cui la rappresentazione è quasi del tutto liquidata e lo spettatore, ancor più che in passato, costretto a mettere in crisi il suo ruolo. La critica si schiera. Pro o contro.

Dopo sei mesi di spettacoli ininterrotti al Beat 72, nel giugno del 1967, Carmelo Bene è a Ivrea, al convegno del Nuovo Teatro. Franco Quadri, dopo aver ricordato la violenta reazione dell'attore durante uno spettacolo proposto dal gruppo milanese «Teatro d'ottobre» (che aveva messo in parodia il *Manifesto futurista* di Marinetti) e che portò a due schieramenti contrapposti pro o contro Bene, commenta:

La divisione di Palazzo Canavese rispecchia, in piccole proporzioni, quella del teatro italiano. A Carmelo Bene non si può essere indifferenti: o con lui o contro di lui. Con lui gli intellettuali che l'hanno scoperto, Alberto Arbasino, Rodolfo Wilcock, Ennio Flaiano, o uomini di spettacolo come Vittorio Gassman; contro di lui Paolo Grassi e, almeno fino a ieri, la critica ufficiale. Chi lo adora e chi lo detesta⁷.

Pochi mesi dopo, Giuseppe Bartolucci riprenderà questa divisione in schieramenti inserendola però all'interno del mondo della ricerca teatrale e ne metterà in

Claudio Abate, a cura di D. Lancioni, Skira, Ginevra-Milano 2012. Per altri riferimenti più specifici rinvio alle prossime note del saggio.

3. *Nostra Signora dei Turchi*, di Carmelo Bene, regia Carmelo Bene, scene Salvatore Vendittelli e Antonio Caputo, con Carmelo Bene, Lydia Mancinelli e Margherita Puratich, locandina Antonio Caputo, 1 dicembre 1966.

4. *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, di Jules Laforgue, regia Carmelo Bene, con Carmelo Bene (Amleto), Lydia Mancinelli (Gertrude), Luigi Mezzanotte (Laerte), Carla Tato (Kate), Margherita Puratich (Ofelia), Michele Francis (re Claudio), Adriano Bocchetta (Fortebraccio), Pietro Napolitano (Guildenstern), Pino Prete (Rosencrantz), Andrea Moroni (Orazio), Edoardo Florio (primo attore in Elsinore), Manlio Nevastri (Polonio), 20 marzo 1967.

5. *Salvatore Giuliano*, di Nino Massari, regia Carmelo Bene, con Luigi Mezzanotte (Salvatore Giuliano), Carla Tato (sorella di Salvatore Giuliano), Lydia Mancinelli (madre di Salvatore Giuliano), 10 aprile 1967.

6. *Salomè*, di Oscar Wilde, regia Carmelo Bene, con Carmelo Bene (Erode), Lydia Mancinelli (Erodiade), Rosabianca Scerrino (Salome), Luigi Mezzanotte (Giovanni), Edoardo Florio, Manlio Nevastri, Pino Prete, scene Tonino Caputo, musiche Silvano Spadaccino, 19 gennaio 1967.

7. F. Quadri, *Che cosa va bene a Carmelo Bene?*, in «Panorama», 22 giugno 1967, p. 70.

rilievo la esemplarità positiva. Bene, cioè, gli apparirà un punto di riferimento per le nuove generazioni di giovani teatranti, ai quali avrebbe

insegnato anzitutto il gusto e la fatica, il sapore e la malattia dell'estraneità dalle regole "ufficiali", e nello stesso tempo [...] 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"⁸.

Intanto Bene si stava già dedicando al cinema e, proprio nel 1968, avrebbe vinto a Cannes il Premio della Critica con *Nostra Signora dei Turchi*, che al Beat 72 aveva avuto la sua prima edizione teatrale. Quando farà ritorno alle scene nel 1972 il contesto intorno sarà profondamente mutato: quello sociale e politico, quello artistico e teatrale, quello della città di Roma nello specifico. E mutata sarà anche la sua personale ricerca.

La stagione di recite al Beat 72 è dunque un campo di indagine particolarmente fertile e da più punti di vista. Come momento di sintesi del percorso artistico di Bene, che ha anche il sapore di un ultimo atto prima del suo temporaneo distacco dalle scene teatrali; come nuovo esperimento di permanenza in uno spazio da *abitare* (e trasformare) oltre la singola recita; come anticamera del Convegno per un Nuovo Teatro che si terrà di lì a poco a Ivrea; come occasione di dibattito critico; come *focus* su una delle più vivaci "cantine" romane ai suoi inizi.

Per orientare lo sguardo e insieme dar conto del complesso intreccio di punti di vista e di questioni implicate, ho scelto di fare riferimento alla proposta di Claudio Meldolesi che, nel suo *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*⁹, suggerì quattro livelli di discorso nello studio dell'attore: il contesto, le poetiche, le tecniche, le immagini esterne. Ed ecco dunque che i quattro livelli aprono lo studio su aspetti solo apparentemente autonomi: lo spazio del Beat 72 come contesto, la poetica del non-attore e, a questa connessi, il rapporto con la tradizione e l'autobiografia, i ricordi dei compagni di strada sulle prove e sulle tecniche di recitazione, le cronache dei giornali¹⁰ come racconti esterni, circoscrivono dei campi all'interno dei quattro livelli e alcune relative fonti ma, contemporaneamente, ci costringono a riconoscerne gli intrecci, a procedere ponendo in relazione i documenti, passando da un livello ad un altro. A distinguere per fare dialogare. Per frammenti, per affondi. Senza la pretesa di chiudere il discorso di questi anni ma tentando di dargli un contesto.

8. G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968, p. 25.

9. C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», n. 2, ottobre 1989, pp. 199-214.

10. Ricordo che un fuoco significativo su questo aspetto, ossia una analisi delle cronache agli spettacoli di Bene nel periodo di cui ci stiamo occupando, è stata fatta da Daniela Visone nel suo saggio *Carmelo Bene. Un attore artifex agli esordi tra provocazione e conformismo borghese*, in L. Mango, *La nuova critica e la recitazione*, in «Acting Archives Review», II, n. 3, maggio 2012, pp. 166-179.

1. Sguardi e voci sul contesto: lo spazio del Beat 72

Il Beat 72¹¹ non è solo un luogo del quartiere Prati di Roma in cui accadono delle cose chiamate spettacoli. È piuttosto, già a partire dalle stagioni 1966-1967, uno spazio teatrale con una sua identità e una sua storia.

È uno *spazio scenico*, nel senso ampio dato al termine da Fabrizio Cruciani, un contesto cioè innervato da una cultura teatrale, da un modo di intendere il rapporto con lo spettatore, di radicarsi nella città, di dialogare con gli altri linguaggi. Il Beat 72 è in questi anni ancora agli esordi della sua attività: una sala che si apre sotto il livello della strada, capace di accogliere al massimo 60 posti, con un microscopico palcoscenico e una programmazione ancora non precisamente definita.

Nelle cronache degli spettacoli di questa stagione (che sarà una delle principali fonti a cui attingerò per affrontare il livello del contesto), tutti ne scrivono con dovizia di particolari.

C'è chi sottolinea l'originalità del luogo e c'è chi ricorda un'atmosfera che richiama per analogia quella che si respirava anni prima al Teatro Laboratorio, «una specie di scantinato ove tutto è forsennatamente dipinto e, fra specchi e tende di damasco, si respira un'aria da iniziati»¹²; «una cantina peraltro satura di fumo ma arredata con un minimo di civettuolo buon gusto»¹³; «un ristretto sotterraneo adatto sì e no alle casalinghe dimensioni dello spettacolo di cabaret»¹⁴ che tuttavia «infarcito di magia istrionica, di musica struggente, con le pareti che grondano colori, con le luci che simulano pleniluni metafisici, iersera [...] sembrava spalancarsi»¹⁵. C'è chi descrive il Beat come «un locale senza dubbio attraente per il suo carattere di *night* senza clienti da “dolce vita”, e il cui, chiamiamolo così, *foyer* è dominato da un jukebox e da una macchina per gettonare le bibite»¹⁶. «Un teatro finito nelle catacombe», scrive Flaiano. «Coi suoi bravi fedeli dall'aria di congiurati e mazzi di bottiglie vuote che fanno da lucerne». Insomma, commenta, dopo avere ricordato il teatrino degli Indipendenti di Bragaglia, «il bello di Roma è che si ricomincia sempre daccapo, dal basso. Ogni generazione deve scoprirsi le sue cantine»¹⁷.

Certo, Bene non proseguirà nelle cantine; anzi, l'esperienza al Beat 72 appare più un'eccezione che una linea di ricerca. Eppure qui, nel ventre di Roma, o in catacomba, porta in scena un quartetto che è una sintesi straordinaria del suo percorso. E, nel farlo, invade lo spazio, ne trasforma la fisionomia, ne modifica i contorni, ne ricostruisce la platea.

11. Rinvio, per un discorso articolato sui primi anni della sua attività e per una ricostruzione dettagliata della sua programmazione, al volume *Memorie sotterranee*. Qui richiamerò solo alcuni dati intrecciandoli con l'esperienza di Bene.

12. [Vice], *Carmelo Bene al Beat 72*, in «Il Tempo», 3 dicembre 1966.

13. *Al Beat 72. Nostra signora dei turchi di Carmelo Bene*, in «Il Popolo», 3 dicembre 1966.

14. G. De Chiara, *Emozioni e magia di un autore del Sud*, in «Avanti!», 3 dicembre 1966.

15. *Ibid.*

16. V. Talarico, *Una vergine suppliziata rinuncia al Paradiso*, in «Momento Sera», 3 dicembre 1966.

17. E. Flaiano, *L'Amleto Bene s'è rifugiato in cantina*, in «L'Europeo», 6 aprile 1967.

Entrando al Beat 72, dopo aver sceso le scale come penetrando in un budello, si perde la percezione delle dimensioni dello spazio, delle distanze, dei limiti. I muri sono dipinti di nero e affrescati con bande oro che simulano pleniluni metafisici; alle pareti, specchi e tende damascate e un grande rosone romanico moresco dipinto con il fosforo che assorbe la luce, tanto da rimanere illuminato per ore, lanciando tenui bagliori nel buio. Il palco, minuscolo in verità, appare sconfinare oltre le pareti, come dilatato «per pura virtù emozionale»¹⁸. La platea, poi, occupata da banchi di scuola di legno («orribili» ricorda Salvatore Vendittelli), «alti duri e stretti, non è possibile sapere se per gusto di originalità, senso del risparmio o voluta intenzione di sprofondare lo spettatore, ancor prima che il sipario si alzi, in miste sensazioni di estasi-sofferenza per l'inatteso ritorno all'infanzia unito alla constatazione che i banchi sono diventati brutalmente inospitali, ammesso che mai siano stati il contrario»¹⁹.

Il buio domina. Il buio della scena amplifica quello dell'intera cantina; un buio che accomuna spettatori e attori in un'unica atmosfera e che ostacola la vista. Riccardo Orsini, autore di alcuni bellissimi scatti fotografici di quelle serate, ha lavorato nel buio quasi totale, con tempi di esposizione lunghissimi e numerose ore in laboratorio. Come strappate all'oscurità, di cui la sgranatura dell'immagine porta le tracce, le sue fotografie ci dicono qualcosa non solo della recita, ma soprattutto di ciò che va oltre i limiti dell'inquadratura, che si reimmerge nel buio e nel fumo di quello spazio.

Dopo il passaggio di Bene, il Beat 72 non sarà più lo stesso. In quelle serate, raggiungono quel «buco pestifero» (così lo ricorda Alvin Curran)²⁰ non solo i giovani capelloni, ma anche buona parte dell'intellettualità romana e tutti i più affermati critici teatrali di allora: Ennio Flaiano, Corrado Augias, Vincenzo Talari-co, Sandro De Feo, Aggeo Savioli, Renzo Tian, Rodolfo Wilcock, Franco Quadri. Accanto a loro tanti altri, di passaggio, di cui si è persa memoria oppure, come Alvin Curran, che nulla di particolare ricordano, se non l'atmosfera generale:

Nessuno sapeva chi era l'altro perché eravamo tutti uguali, tutti ricercatori di qualcosa di innominabile che una volta trovata, si sperava, ci portasse fuori da questo mondo, in un mondo distintamente cambiato. E questa energia era vera. Allora non è che dovevi sapere... Carmelo Bene non era famoso, era uno di noi, era un altro di noi²¹.

Per anni i muri del locale resteranno dipinti di nero e la platea invasa dai banchi di scuola. Nella memoria di alcuni, e per un lungo periodo di tempo, il Beat 72 sarà considerato lo spazio di Bene prima di essere quello di Simone Carella. E se

18. G. De Chiara, *Emozioni e magia di un autore del Sud*, cit.

19. G. Gatti, *Nostra signora dei Turchi*, in «Noi donne», 15 gennaio 1967. Cfr. anche F. Quadri, *Che cosa va bene a Carmelo Bene?*, cit., pp. 69-70.

20. Intervista ad Alvin Curran di Donatella Orecchia, 10 febbraio 2016, Roma: patrimoniorale. ormete.net/interview/intervista-a-curran-alvin/

21. Ivi, 00:40:00; 00:40:47.

non fu né dell'uno né dell'altro, tuttavia le tracce profonde del passaggio del primo sono rimaste, oltre i muri imbiancati, oltre i tubi Innocenti che sostituiranno i banchi di scuola, e resteranno a segnare in profondità uno degli spazi più animati della ricerca teatrale romana degli anni Settanta. Una ricerca che andrà spesso in tutt'altre direzioni, certo, ma che a tratti, come un singhiozzo violento, sembrerà attingere anche da lì la propria energia.

2. La tradizione del non-attore e l'autobiografia, fra sguardi interni e sguardi esterni

Quando Bene giunge al Beat 72, le sue prove artistiche hanno già ampiamente dimostrato quanto la poetica del non-attore (ch'egli inizia a proporre anche sul piano della riflessione teorica almeno dal 1964) sia feconda di invenzioni, pur nella radicalità paradossale da cui muove. E se si rivelerà essere uno dei nuclei di irradiazione dell'intera sua concezione recitativa e creativa anche a lungo termine, tuttavia è importante ricordare il suo radicamento iniziale nel contesto specifico dei primi anni Sessanta. Pensiero poetico e gesto artistico sono una reazione a una situazione, una risposta polemica e radicale, una contro-parola per nulla vaga, ma al contrario vivamente intessuta degli umori e delle tensioni di quegli anni. Mutato il contesto, dopo il 1968, pur mantenendo una continuità, la riflessione poetica e il fare artistico di Bene rifletteranno altre sollecitazioni, rivivranno in forme parzialmente nuove.

Il 1967, anche sul piano delle poetiche, rappresenta nel caso di Bene (e con lui di molti altri) una importante cesura.

Sul non-attore Bene aveva già scritto nel 1964 in *Proposte per il teatro*, pubblicato da Lerici insieme a *Pinocchio* e *Manon*²², con un linguaggio che, nell'articolazione del discorso che procede per paradossi, sintetici e folgoranti, aveva fin da allora trovato la propria cifra espressiva. Il non-attore, scriveva allora, «non è un attore. / È un attore / finalmente è un Non-Attore»; al pedante, che ricerca nell'arte il sogno, risponde «non ci interessa il sogno, ma il racconto del sogno stesso» e quindi non un attore che si dà nella pienezza della propria espressione, ma «il suo atteggiamento critico»²³.

Fanno eco a queste parole quelle con cui Carlo Cecchi, molti anni dopo, ricorderà le sue prime esperienze di spettatore di Carmelo Bene, collocabili intorno al periodo di cui ci stiamo occupando. Con l'acutezza e la profondità di un artista che ha fatto su di sé l'esperienza della negazione e della contraddizione²⁴, Cecchi si fa

22. C. Bene, *Pinocchio. Manon e Proposte per il teatro*, Lerici, Milano 1964. Per un commento a questo testo di Bene rinvio a G. Livio, *1964: teatro della contraddizione*, cit., pp. 147-154.

23. C. Bene, *Pinocchio. Manon e Proposte per il teatro*, cit., p. 109.

24. Rinvio su Carlo Cecchi a F. Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, in «Scena», n. 3/4, 1978, pp. 36-38; C. Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo, Cecchi e il teatro della differenza*, in Id., *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Bulzoni, Roma 2013; A. Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, in «L'asino di B.»,

“lettore” ed esegeta di Bene, permettendoci di riempire di corpo, voce e suono il paradosso teorico proposto da Bene. «Era come se l’aura perduta dell’Attore non la si potesse ritrovare se non attraverso il suo doppio; un doppio derisorio e celebrativo allo stesso tempo»²⁵.

È una operazione che avveniva attraverso uno spostamento radicale e molto violento; la tecnica, “l’Arte” del Grande Attore non serve più per rappresentare un personaggio ma per agire (jouer; to play) la parodia di questa rappresentazione; alla fine, la sua impossibilità. È a partire da qui che cominciava a mancare il terreno sotto i piedi allo “spettacolo di rappresentazione”. È qui che l’“interprete” va a farsi (finalmente) fottre e in scena c’è il corpo di un attore²⁶.

Del Grande Attore, continua Cecchi, Bene conosce «in maniera prodigiosa le tecniche»: ne ascolta le voci (Ruggero Ruggeri, Ermete Zacconi), ne studia gli scritti (Tommaso Salvini) «e se ne serve; ma per che cosa? per deriderlo e per deridere la sua pretesa di rappresentazione»²⁷, la sua tensione al sublime, per negare la centralità data al personaggio inteso come un individuo con una sua identità (anche se incoerente) da rappresentare in scena. Per ribaltare parodicamente il senso stesso di un teatro che non si fa carico della sua impossibilità (non il sogno «ma il racconto del sogno stesso»). Per farsi, in sintesi, non-attore passando criticamente attraverso la tradizione dell’attore italiano e arrivare a capovolgerla criticamente («Allora, il suo atteggiamento critico»).

Ecco dunque che le recite della stagione al Beat 72 possono essere lette come una conferma puntuale di questa poetica. Accade per esempio che, nel tappeto sonoro pre-registrato che accompagna l’intera recita di *Nostra Signora dei Turchi* e dove Bene legge lunghe parti del suo romanzo²⁸, spicchino la voce di Ruggero Ruggeri e quella di Arnoldo Foa, entrambe, sebbene in modo profondamente diverso, voci simbolo di una attorialità che si dà nella pienezza di sé, senza fratture e senza inciampi. Incastonate all’interno di una drammaturgia sonora in cui si intrecciano musiche di Donizetti, di Francesco Paolo Tosti, brani della colonna sonora del *Terzo uomo* di Karas, passaggi del *Generale della Rovere* di Rossellini, le citazioni più propriamente attoriali sono un necessario richiamo a una tradizione che,

n. 3, luglio 1999, pp. 27-79; C. Schepis, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana*, Firenze University Press, Firenze 2017.

25. C. Cecchi, *Contro la rappresentazione*, in *Per Carmelo Bene (1994)*, Atti del convegno (con interventi di A. Aprà, A. Attisani, R. Castellucci, C. Cecchi, V. Dini, G. Fofi, P. Giacchè, G.G. Luporini, M. Grande, S. Lombardi, J.-P. Manganaro, E. Tadini, G. Turchetta, N. Savarese), Linea d’ombra, Milano 1995, p. 68.

26. Ivi, p. 69.

27. Ivi, pp. 68-69.

28. Così ricorda Franco Quadri: «Carmelo Bene non cambiava una virgola alla prosa non dialogata del testo, che scorre lungo l’intero corso dello spettacolo con le sue iterazioni, con la sua narrazione all’imperfetto e in terza persona, con i suoi abbandoni ironicamente falso-romantici, grazie alla sua dizione registrata, nella colonna sonora, sempre pervasa – prima e dopo o “sotto” – da tuffi nella musica operistica»: F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta*, cit., p. 317.

in scena, Bene ribalta parodicamente. Ed è illuminante a questo punto ricordare l'intervento di Sandro De Feo che, in una lucida pagina critica alla prima di *Nostra Signora dei Turchi*, riconosce la piena appartenenza di Bene a una tradizione («egli è perfettamente nella tradizione»): un'altra, rispetto a quella dell'attore di prosa borghese (parodiato, negato). Che anche il non-attore possa fare riferimento a una sua tradizione?

Il lettore che vorrà andarlo a vedere nella *cave* del "Beat 72" in via G. Belli, dovrà convenire con noi, specialmente dopo la seconda parte, che Bene è un attore comico da giudicare alla stregua dei nostri migliori comici meridionali. Dovrà convenire anche che Bene ha in sé qualcosa della motoria felicità e inarrestabilità un po' astratte dei comici dell'Arte e qualcosa dell'angoscioso girare a vuoto, dell'angosciosa impossibilità di concludere un'azione di certe belle, vecchie farse del cinema americano, che il nostro comico esprime preferibilmente in quell'eterno avvolgersi, svolgersi, imbrogliarsi sopra e attorno a lui di indumenti, manti, toghe, lenzuoli, bende, fasce e nastri d'ogni sorta e colore²⁹.

Potremmo dir così: alla presa d'atto dell'esaurimento di una tradizione d'attore di prosa e della sua sostituzione, nel teatro ufficiale, con lo stereotipo di una tradizione (che prosegue e reitera l'antilingua recitativa)³⁰, Carmelo Bene si muove alla ricerca di una diversa costellazione – in senso benjaminiano – di riferimenti (di santi, di idioti come Giuseppe da Copertino), che contraddicono il buon senso del mondo adulto³¹. Scriverà più tardi ricordando quegli anni:

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'opposto³².

Richiamare Petrolini significa dare qualche coordinata in merito alla costellazione di riferimento per un'arte dell'attore «nel tempo dell'impossibilità di recitare Otello, Amleto»³³. Già nel 1964³⁴ il nome dell'attore romano era stato ricordato da Bene e proprio in un passaggio cruciale:

mi cito da una didascalia fondamentale del "Cristo 63" che raccomando agli attori, ai

29. S. De Feo, *Il carnefice innamorato*, in «L'Espresso», 13 dicembre 1966, p. 31.

30. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984 (ried. Bulzoni, Roma 2008).

31. Rinvio alle pagine di M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti per una nuova teatrologia*, La casa Usher, Firenze 1988, pp. 181-184 per un inquadramento generale; inoltre a D. Orecchia, *L'attore e le "tradizioni" del Nuovo Teatro*, in V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013* (con saggi di A. Barsotti, C. Grazioli, D. Orecchia), Bulzoni, Roma 2015, pp. 291-324.

32. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 61.

33. C. Cecchi, *Contro la rappresentazione*, cit., p. 69.

34. Lo ricorda molto puntualmente G. Livio, *1964: teatro della contraddizione*, cit., p. 150.

divoti e ai sacerdoti: GLI ATTORI SI MUOVERANNO COME IL FIORE GIÀ RIGOGLIOSO IN SU LO STELO MUORE INSIEME AL FIORELLINO ANCORA IN BOCCIO AL PASSAR DELLA FALCE CHE PAREGGIA TUTTE LE ERBE DEL PRATO.

– allora è cretino

«Oh Margherita non sei più tu»

(«lirica» di Ettore Petrolini)³⁵.

L'arte del morire in scena dell'attore («Il morire, non la morte. Il morire è metodologia, è il rigore»)³⁶, del recitare la propria agonia³⁷ richiama, ci dice Bene, quella del «più stupido di così si muore» di Ettore Petrolini, dell'idiozia sublime, della deformazione parodica al suo ultimo stadio³⁸.

Dal palco del Teatro di varietà nei primi decenni del Novecento, Petrolini aveva saputo passare a contrappelo – e, per usare un termine caro a Bene, aveva saputo *cestinare* – buona parte della cultura a lui contemporanea in un continuo confronto con le tradizioni del teatro. Attraverso un'attenta e sapiente *risrittura* deformatrice delle diverse tradizioni artistiche e dei costumi del suo tempo, Petrolini aveva articolato una poetica e uno stile d'attore che avevano fatto della parodia il *modus* principale del suo operare, in cui metalinguaggio³⁹ e umorismo grottesco si erano intrecciati in un'operazione di decostruzione linguistica che, nel teatro italiano, è rimasta a lungo insuperata. Fino a Carmelo Bene forse, che non a caso, e per contrappunto con la tradizione del teatro di rappresentazione, si pone sulla medesima strada di Petrolini, ma anche di Totò, dei comici americani (Keaton, per esempio): all'interno, di un'altra tradizione dove il comico che frequenta la parodia è protagonista assoluto⁴⁰.

Ed ecco che parodia dell'arte e dell'io vengono a coincidere nel corpo attoriale e si congiungono nella figura del «cretino che non ha visto la Madonna», allegoria della condizione rovesciata dell'artista e richiamo sotterraneo all'idiota ciclopico di *Salamini* (Petrolini).

Ci sono cretini che hanno visto la Madonna e ci sono cretini che non hanno visto la Madonna. Io sono un cretino che la Madonna non l'ha vista mai. [...] Tutto consiste in questo, vedere la Madonna o non vederla.

35. C. Bene, *Pinocchio. Manon e Proposte per il teatro*, cit., p. 109.

36. C. Bene *L'estetica del dispiacere, conversazione con Maurizio Grande*, in «Cinema & Cinema», 1978, p. 166.

37. Rinvio a A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue*, cit., pp. 47-48.

38. «L'arte sta nel deformare. Si può essere deformati colossali; esempi di grandi artisti deformati: Dante, Michelangelo, Medardo Rosso, Beethoven, Victor Hugo»: E. Petrolini, *Appunto autografo senza titolo*, in Biblioteca Burcardo di Roma, Fondo Petrolini, Autografi e Carteggi, Coll. AUT-PETR-04-B01-15.

39. Cfr., per la centralità dell'aspetto metalinguistico in Petrolini, in particolare le pagine di E. Sanguineti, *Il gesto verbale di Petrolini*, in F. Angelini (a cura di), *Petrolini la maschera e la storia*, Laterza, Roma-Bari 1984.

40. M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 177; cfr. anche D. Orecchia, *Autobiografie umoristiche d'attore: Ettore Petrolini*, in «Mnemosyne, o la costruzione del senso», n. 11, 2018, pp. 123-142.

[...] I cretini che vedono la Madonna hanno ali improvvisate, sanno anche volare e riposare a terra come una piuma. I cretini che la Madonna non la vedono, non hanno le ali, negati al volo eppure volano lo stesso, e invece di posare ricadono come se un tale, avendo i piombi alle caviglie e volendo disfarsene, decide di tagliarsi i piedi e si trascina verso la salvezza, tra lo scherno dei guardiani, fidenti a ragione nell'emorragia imminente che lo fermerà⁴¹.

Le recite al Beat 72 non solo confermano la perseveranza di Bene a percorrere questa strada, ma rendono particolarmente evidente il suo intreccio con un tratto autobiografico qui decisamente marcato⁴². Non è un caso che tutto muova da *Nostra Signora dei Turchi* che apre la stagione, nel dicembre del 1966⁴³.

Dopo aver sempre scelti e approntati i suoi testi come occasioni di autobiografia, stavolta Carmelo Bene punta meno indirettamente sulla coincidenza: *Nostra Signora dei Turchi*, infatti, è la sintesi del romanzo dallo stesso titolo che Bene pubblicò lo scorso anno e nel quale – in chiave di inebriante narcisismo – egli mescolò e confuse le sensazioni di una adolescenza tutta «datata» da odori, sensazioni, prospettive di antiche leggende moresche della sua terra (Otranto, la Puglia) rivissute in una contemporaneità senza epopea⁴⁴.

Attraverso la filigrana di un discorso autobiografico, la parodia si fa immediatamente e più esplicitamente che in passato autoparodia, profonda e feroce, come ricorda Corrado Augias nelle sue pagine di cronaca.

Cencioso, decadente, immerso fino al collo nei peggiori difetti nazionali, Bene è riuscito a mettere su uno spettacolo che è forse il più divertente e sinceramente nostalgico della sua già densa carriera; ma non privo di una profonda, feroce autoironia. Così sesso, religione, nazionalismo, senso del macabro si ritrovano strettamente congiunti ad alimentare questa raccolta di memorie, queste pagine sciolte di un'adolescenza del sud al limite tra ribellione e nevrosi (non a caso Bene dedica al padre il proprio romanzo). E prevalendo ora l'uno ora l'altro di tali motivi è altrettanto naturale andare a letto con Santa Margherita, subire le profferte di un simpaticissimo frate sodomita, visitare crip-

41. C. Bene, *Nostra signora dei Turchi*, SugarCo Edizioni, Milano 1978, p. 51.

42. L'elemento autobiografico è richiamato in quasi tutti gli articoli usciti in occasione di *Nostra Signora dei Turchi* e, talvolta, ripreso a proposito delle altre recite (*Amleto*): a una lettura integrale delle cronache non sembra dunque che sia appannaggio esclusivo della prima recita, perché pare piuttosto espandersi e riflettersi sull'intera stagione che svilupperebbe e renderebbe maggiormente esplicito un tratto, fra l'altro, già presente nelle precedenti prove dell'attore. Su questo tratto autobiografico, centrale, rinvio anche alle riflessioni di Antonio Attisani, una autobiografia concepita non per «raccontare e giustificare una storia bensì per condannarla, gettarla tra i rifiuti e confrontarsi con il vuoto di senso dell'esistenza umana»: A. Attisani, *Attore del deserto*, in «Nòema», n. 5/2, 2014, p. 5 (<https://doi.org/10.13130/2239-5474/4415>).

43. Per un'accurata analisi del romanzo e del film rinvio a M. Sciotto, *Un Carmelo Bene di meno. Discritture di Nostra Signora dei Turchi*, Villaggio Maori, Catania 2015.

44. G. De Chiara, *Emozioni e magia di un autore del Sud*, cit.

te sotterranee, rivivere antiche invasioni moresche, sverginare cameriere, ma soprattutto amare disperatamente se stessi...⁴⁵

Bene ritornerà ancora su *Nostra Signora dei Turchi*: prima con un lungometraggio, che vincerà nel 1968 il Premio della Critica al Festival di Venezia, e poi, nel 1972, con un nuovo spettacolo. È interessante ricordare qui di seguito un passaggio del sintetico soggetto cinematografico (datato 25 giugno 1968), che illumina bene l'elemento tragico e insieme farsesco dell'opera, il suo tratto autobiografico, il distacco critico e autocritico dal vissuto, svuotato, disseccato da ogni umore sentimentale, da ogni immediatezza, come materiale di seconda mano, ridicolizzato fino alla tragedia. Scrive Bene:

Una tragica farsa della vita interiore nel senso che tutto quanto è già stato vissuto di primo impulso è qui rivissuto un po' come di seconda mano: il disincanto e l'autocritica, confortati dal paradosso, svuotano gli avvenimenti, accendono soltanto una dimensione comportamentistica che li rivive come se li scrivesse. Il personaggio risulta così una girandola di situazioni intorno a se stesso. L'attendibilità è guadagnata di continuo attraverso l'idea della morte e i fatti, in quanto ripensati, si rassegnano in un gioco che solo fa sì che la vita continui.

Il protagonista è un uomo alla svolta della sua seconda vita. L'ironia, il disimpegno che egli non ha potuto e non seppe applicare alla sua prima esperienza, applica invece a questa nuova, ridicolizzandola fino alla tragedia⁴⁶.

Liquidato il personaggio (ridotto a una girandola di situazioni che gli ruotano intorno)⁴⁷, passata la vita al contrappello dell'ironia, la parodia si rivela pienamen-

45. C. Augias, *Una raccolta di memorie divertente e feroce l'ultimo spettacolo di Carmelo Bene*, in «Sipario», gennaio 1967, pp. 30-31.

46. C. Bene, Soggetto del film *500 anni dopo*, dattiloscritto, datato 25 giugno 1968. Il documento consta di 6 pagine dattiloscritte, inchiostro nero, senza correzioni, intestazione "Carmelo Bene, Produzione Cinematografica", con firma autografa di Carmelo Bene al termine delle pagine. Il documento è conservato presso l'Archivio di Stato di Roma, nella cartella CF. 5573, relativa al film *500 anni dopo*, corretto a penna rossa in *Nostra Signora dei Turchi*. La cartella conserva i documenti relativi ai permessi richiesti e ottenuti per girare il film. Come Bene stesso dichiara, il film è privo di sceneggiatura: «tutto questo in carta non è che un sunto di letteratura. Scontati certi ambienti, mi toccherà affidare all'estro del momento inquadratura per inquadratura». Così scriverà Carmelo a introduzione del romanzo nella sua riedizione del 1995: «*Nostra Signora dei Turchi* (1964) è il *jeu de cartes* d'un perverso romanzo della idiolessi. È spietata parodia della "vita interiore", affidata risibilmente alla narrazione in terza persona: monodia affollata da mille e una voce. Ambientazione e visione d'un sud del sud dei santi (il barocco fatto in casa, il kitsch moresco d'un palazzo, la cattedrale ossario dei martiri otrantini, etc.), convocate ad alimentare un rogo etnico, sono "croste" ... La musica è oltremare»: C. Bene, *Opere con l'Autobiografia di un ritratto*, Bompiani, Milano 1995, p. 5.

47. Cfr. le parole di Carmelo Bene intervistato da Maria Grazia Gregori (1978) in M.G. Gregori, *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 206: «In questa presenza-assenza, il personaggio non esiste più: io infatti lo chiamo "situazioni", situazioni che danno modo di inciampare, di fare, di prendersela con se stessi, di non prendersela con se stessi, di amarsi, di odiarsi, su partitura musicale, chiaramente molto rigorosa, che va giocata ed eseguita alla perfezione»; il passo è citato anche in A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a LaFougue*, cit., p. 48.

te come autoparodia e la recita come un purgatorio in cui «da adulto – il protagonista – ripete ogni giorno tutto quanto ha già fatto da bambino per demistificare una ignoranza di sé che la maggior parte degli uomini scambiano per l'avvenire»⁴⁸.

«“Nostra Signora” – scriverà più tardi Bene – è anche un'apologia del “cretino” vocato e apocalittico», del cretino che non ha visto la Madonna e mai la vedrà e che trasforma l'inciampo (reale e linguistico), il più elementare e banale, «in occasione di sfacelo corporale»⁴⁹.

Su questa linea poetica si snoderanno anche le successive recite, *Salomè*, *Amleto* (nuova edizione) e *Salvatore Giuliano*, in un graduale sfumare del tratto autobiografico e in una progressiva sottrazione di Bene dalla centralità della scena, fino a scomparire nell'ultima recita, dove ritaglierà per sé il ruolo del regista fuori scena.

3. Le voci dei compagni: la tecnica, le prove

Fino a questo punto, ho detto del solo Carmelo Bene e se le cronache dei quotidiani lo pongono al centro come protagonista assoluto; ciò non significa che, soprattutto in questi anni, Bene fosse solo in scena. Tirannico, sì. Geniale, certamente. Attore *artifex* anche nel senso di assumere su di sé diverse funzioni creative (primo attore, regista, drammaturgo), ma pur sempre capocomico di una compagnia al fianco di compagni con cui condivide già da anni la sua vita artistica: Lydia Mancinelli, Rosa Bianca Scerrino, Luigi Mezzanotte, Edoardo Florio, Manlio Nevastri, Michele Francis. Manca, nelle recite al Beat 72, Alfiero Vincenti e fa eccezione Carla Tatò che, chiamata originariamente per sostituire in *Salomè* Rosa Bianca Scerrino (che decide però di posticipare la sua partenza), viene inserita nel cast di *Amleto* come Kate e in *Salvatore Giuliano*. Silvana Sinisi e Armando Petrini hanno ampiamente argomentato sulla necessità di rintracciare gli elementi che collocano Carmelo Bene in questo periodo all'interno della tradizione italiana del capocomicato⁵⁰, differente da quella del teatro di regia ma anche dai gruppi e dai collettivi teatrali che sorgono in questi anni.

E capocomicato vuole dire tante cose. Innanzitutto che il capocomico ha non solo la direzione artistica ma anche la responsabilità economica della compagnia e quella della scelta degli scritturati. Una scelta, nel caso di Bene, niente affatto casuale. Gli attori principali nel 1966 e 1967 (quelli che resteranno più a lungo accanto a lui) – Manlio Nevastri, Luigi Mezzanotte, Alfiero Vincenti – provengono tutti dalle fila della Compagnia Doriglia Palmi; le attrici, invece – Rosa Bianca Scerrino e Lydia Mancinelli –, sono al loro esordio, mentre Carla Tatò aveva già un'esperienza teatrale significativa (ma non a caso era stata in compagnia di Gian Maria Volontè, anch'egli prima passato dalle file della D'Origlia Palmi). Un primo ele-

48. C. Bene, Soggetto del film *500 anni dopo*, cit.

49. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 219.

50. S. Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2001, vol. III, p. 705; A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue*, cit.

mento inizia a chiarirsi e non appare casuale: Bene attinge ad attori con un'esperienza maturata più o meno lungamente all'interno di un teatro lontanissimo dal gusto, dalla tecnica, dal sistema spettacolare (e quindi anche dal tipo di spettatori) propri dei teatri di prosa del tempo; per le figure femminili, invece, predilige giovani e giovanissime attrici alle prime esperienze. Quale allora il rapporto con questi attori? Quali le forme costruttive per una scrittura scenica che, se prevede la centralità di Bene, non si esaurisce totalmente in essa?

Il tema è ampio. Ho scelto di affrontarlo da una prospettiva molto specifica e solo in relazione agli anni intorno alla stagione trascorsa al Beat 72, commentando alcuni documenti relativi alle prove (i racconti degli attori) e rimandando un discorso più complessivo ad altro contesto. La voce degli attori che raccontano il tempo delle prove in questi anni è un campo fertile per gli studi, aiuta a entrare, attraverso sguardi interni ma non coincidenti con quello di Carmelo Bene, nel suo laboratorio creativo, che prevede la dinamica collettiva e una scoperta di sé attraverso il rapporto con l'altro.

I primi documenti ai quali farò riferimento sono un incontro di Luigi Mezzanotte con Armando Petrucci, del 25 settembre 2003⁵¹, e un incontro pubblico, sempre di Mezzanotte, all'Unione culturale Franco Antonicelli il 3 aprile del 2003, incentrato sui *Pinocchio* di Bene⁵². In particolare, due elementi spiccano in queste testimonianze: la sapienza di Bene nell'*usare* gli attori «in chiave critica» e la sua abilità nel montaggio, come se stesse componendo su una partitura musicale.

Ecco questo mi colpiva molto... Dicevamo prima degli attori che lui usava... Li usava in chiave critica. Questi attori, che avevano comunque una tecnica, Sonni e Nevastri, avevano questo modo di recitare un po' trombone, e lui li usava in maniera critica, cioè li esasperava, sapeva come... quindi veniva fuori una recitazione critica⁵³.

Usare ciascun attore per quello che è e, ponendolo in situazione, dare forma anche alla funzione critica che può assumere all'interno della composizione è un modo di lavorare con il montaggio, tecnica compositiva che Carmelo Bene spesso rivendica come caratterizzante il proprio teatro. In questo senso, è molto importante la comune origine di questi attori (la compagnia D'Origlia Palmi), la loro differenza rispetto a un canone d'attore che tende al naturalismo recitativo, lo scarto inconsapevole ma evidente dalla norma, la finzione evidente e smaccata del loro recitare.

Il secondo aspetto, l'analogia con la composizione musicale, diviene più esplicito nel racconto che Luigi Mezzanotte fa del *Pinocchio* del 1966 («questo *Pinocchio* era proprio una partitura: Geppetto aveva quella vocalità, lui aveva il falsetto che

51. La trascrizione del colloquio si trova in A. Petrucci, *Amleto da Shakespeare a Laforgue*, cit., pp. 159-66.

52. La trascrizione del colloquio si trova in *Materiali per una storia del teatro di contraddizione. II Pinocchio di Carmelo Bene*, in «L'asino di B.», n. 13, 2007, pp. 44-47.

53. A. Petrucci, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit., p. 163.

poi non era falsetto, era una voce di testa»⁵⁴ e delle prove per *Amleto*, dove la direzione degli attori è, filtrata dal ricordo di Mezzanotte, principalmente una concertazione di voci (e soprattutto di intonazioni) in cui le possibilità del singolo attore si incontrano con la volontà della sua direzione.

E c'è una interiorità che viene fuori, non è solo un dirigere le voci dando tutte le intonazioni... Mi ricordo benissimo il re Claudio di Shakespeare provato con lui. Ricordo tutte le intonazioni e non una imitando lui. Riusciva a farti recitare come voleva lui, ma come potevi farlo tu⁵⁵.

Un esempio del modo in cui Carmelo Bene lavorava con l'attore, per conseguire quello che dice Luigi Mezzanotte, si può ritrovare nelle parole di Carla Tatò che in due occasioni diverse⁵⁶, a distanza di dieci anni una dall'altra, ha raccontato la sua esperienza al Beat 72 nel 1967. In entrambi i documenti presi in considerazione, l'attrice ricostruisce un racconto in cui prevalgono in modo significativo le forme negative.

Non mi ha proposto niente, quando sono arrivata da Carmelo al Beat 72 la prima cosa che mi fece fare furono le prove di *Salomè* [...]. E anche in quel caso [*Amleto*] *non* mi ha spiegato *nulla*, [...]. *Non* mi spiegò cosa dovessi fare [...] *non* è che mi ha dato indicazioni [...] io *non* capivo cosa facevo [...] *non* conoscevo il testo di Laforgue e soprattutto *non* sapevo l'intenzione di Carmelo⁵⁷.

Insomma, conclude, «*Non* mi ha spiegato *niente*, *non* ha mai spiegato niente a nessuno». Se da un lato questo susseguirsi di negazioni marca lo scarto rispetto a una consuetudine e un'aspettativa (essere diretti attraverso richieste e indicazioni precise), dall'altra ci dice molto rispetto alla modalità di agire di Carmelo Bene, quel modo di porre gli attori in situazione, direttamente, e di farli reagire alla scena, senza spiegazioni: «A ognuno diceva: "Fai questo", il come non lo diceva mai, diceva: "Fallo". Ricordo che per dirmi che non andava bene il suono della voce mi dava dei colpi al diaframma. Diceva: "Adesso io ti dò un colpo e tu parli", quando faceva così usciva un'altra voce»⁵⁸. In un teatro che non lavora mai sul personaggio, è la situazione quel che conta e non solo per l'attore principale, «situazioni che danno modo di inciampare, di fare, di prendersela con se stessi, di non prendersela con se stessi, di amare di odiarsi, su partitura musicale chiaramente molto rigo-

54. *Materiali per una storia del teatro di contraddizione. Il Pinocchio di Carmelo Bene*, cit., p. 44.

55. Ivi, p. 45.

56. Faccio riferimento a due interviste a Carla Tatò, realizzate la prima da Armando Petrini nel 2002 (A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue*, cit., pp. 170-177) e la seconda da Giuliana Pititu (in G. Pititu, *Carla Tatò. Dell'attore, del corpo scenico, della parola e della voce*, Zona, Lavagna (Ge) 2005.

57. G. Pititu, *Carla Tatò*, cit., p. 83.

58. Ivi, 84.

rosa, che va eseguita alla perfezione»⁵⁹. Porre in situazione l'attore si inserisce nella concretezza del fare.

Il secondo aspetto rilevante di queste due testimonianze è che il racconto di ciò che accade in prova si attesta sempre entro il campo semantico del suono e della voce. Il fare insieme agli altri attori e, soprattutto, la memoria che costoro conservano, dunque, riguardano essenzialmente la voce, il suono, il ritmo connesso al dire:

immediatamente dovevo entrare nel ritmo di questa chitarra e con dentro il testo, ed era un testo in tre quarti... anche se aveva la chitarra... un tre quarti con la chitarra io non lo avevo ancora sentito mai... il tre quarti è il tempo del valzer, quindi aveva tutta un'armonia diversa. Rimasi un attimo così e non riuscivo ad entrare... e allora mi ricordo che Carmelo faceva la parte mia e poi me la dava e mi ridava l'attacco e io dovevo entrare... Non c'era spiegazione di niente, c'era solo un entrare immediatamente dentro⁶⁰.

Nella memoria degli attori, anche a distanza di molti anni, il lavoro sulla voce resta centrale; ed è questo un segno importante di continuità con il periodo successivo, quello degli "spettacoli concerto" che, a partire dal *Manfred*, si faranno espressione di una poetica di cui la *phonè* sarà il cardine. Anche il tappeto sonoro preregistrato, già presente nelle recite al Beat 72 ma al quale le testimonianze degli attori non fanno riferimento, prelude a un ben più ampio uso della tecnologia e del lavoro sulla *phonè* degli anni a venire. E se questo è certamente un elemento di continuità, è tuttavia importante ricordare anche i tratti di profonda discontinuità, perché negli anni a venire, alla dialettica fondamentale con gli altri attori, si sostituirà sempre più l'assolo del singolo: sulla tensione conflittuale e antagonista della non rappresentazione e del non-attore prevarrà la tensione positiva verso l'irrapresentabile, all'allegorismo grottesco e alla parodia si sostituirà un lirismo simbolista.

4. In scena: l'inciampo.

«Questa festa strepitosa dell'(auto) infortunio»

Ho raccolto un'ampia rassegna stampa delle recite al Beat 72 di Bene e della sua compagnia in quei cinque mesi. Leggo e rileggo gli articoli. Mi sono vietata di usarli per ricostruire lo *spettacolo*. Vorrei rintracciare, a frammenti, le ricorrenze, gli scarti, le visioni di allora. Cogliere fra le tante pagine, le immagini che ricorrono con maggiore insistenza. Saranno riflessioni frammentarie, sondaggi aperti, una lunga domanda sui modi di guardare più che su quel che accadde. Qualcosa ho già detto e commentato nei paragrafi precedenti. Riprenderò qui solo alcuni frammen-

59. M.G. Gregori, *Il signore della scena*, cit., p. 206.

60. A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue*, cit., p. 171.

ti, con un fuoco principale che si è imposto alla mia attenzione dopo letture e riletture: l'inciampo⁶¹.

La maggior parte delle cronache compaiono sulle pagine dei giornali in seguito alla prima di *Nostra Signora dei Turchi*, in minor numero per la ripresa di *Salomè*, per la nuova versione di *Amleto* e per *Salvatore Giuliano* (probabilmente perché, sebbene quest'ultima sia una prima assoluta, in questo caso Carmelo Bene non è in scena). Mi concentrerò pertanto necessariamente soprattutto su quella prima recita anche se, considerando nel suo insieme l'intero corpus della rassegna, alcuni elementi ricorrono e si rincorrono a individuare i tratti che per i contemporanei furono caratterizzanti la stagione complessivamente.

Un primo dato l'ho già ricordato. Tutti gli articoli nominano il luogo (il Beat 72) e indugiano più o meno lungamente in una sua descrizione (i banchi, le dimensioni del palco, gli affreschi, la luce). Fra gli elementi più interessanti spicca certamente la quasi unanimità nel ricordare la "quarta parete" di vetro che divide lo spazio dell'azione scenica dalla platea, nella prima parte di *Nostra Signora dei Turchi* e, ancor più, il modo in cui se ne parla, sempre sottolineando la pregnanza di significato di quella scelta e le conseguenze sull'intera scrittura scenica di Bene. È l'inizio della stagione al Beat 72 ed è anche una dichiarazione di poetica che non sarà abbandonata. Quei vetri che separano la scena dalla platea costringono gli spettatori a spiare come «voyeurs»⁶² e gli attori «a dire le loro parti seminascosti dietro una vera finestra di vetro chiusa»⁶³. Qualche cosa di simile accade anche nelle altre recite, sottolinea Franco Quadri: gli attori nel secondo atto dell'*Amleto* recitano «dietro un'enorme bara»⁶⁴ e, in *Salvatore Giuliano*, «nell'ombra di una parete trasparente di giornali»⁶⁵. In tutti i casi subentra un impedimento, per spettatori e attori, una specie di quarta parete capovolta che, anziché proteggere l'illusione scenica, impedisce la visione costringendo chi abita quello spazio (da una parte e dall'altra) a farsi consapevole dell'impasse in cui si trova l'azione di cui è protagonista. Lo spettatore, costretto a prendere coscienza della sua abituale condizione di *voyeur* di un teatro sprofondata nel rito privato, in *Nostra Signora dei Turchi* vede

61. Augias, in un suo intervento pubblicato a ridosso della stagione al Beat, individuò proprio nell'«impedimento» l'elemento chiave caratterizzante il teatro di Carmelo Bene di questi anni; l'*impedimento*, che assume le forme di balbettamento recitativo, afasia, rinvio continuo dell'azione, eccesso o mancanza (di luce, di suono), ostacolo della vista e dell'ascolto (per esempio la vetrata in *Nostra Signora dei Turchi*), ostinata ripetizione: C. Augias, *L'antiphysis di Carmelo Bene*, in «Teatro. Rassegna trimestrale di ricerca teatrale diretta da Bartolucci, Capriolo, Fadini», n. 2, 1967/1968, pp. 86-90.

62. «[...] egli ha trasformato gli spettatori in altrettanti voyeurs separando la platea dal palcoscenico per mezzo di una triplice porta-finestra. Il palcoscenico, figurando essere l'interno di una stanza dove hanno luogo le vicende del Bene giovinetto, gli spettatori sono automaticamente trasformati in altrettanti spioni che si sforzano di sbirciare tra le imposte cosa mai avvenga aldilà dei vetri. In effetti avviene di tutto»: C. Augias, *Bene esclude il pubblico. «Nostra signora dei turchi»: una autobiografia esasperata*, in «Paese Sera», 3 dicembre 1966.

63. G. De Chiara, *Emozioni e magia di un autore del Sud*, cit.

64. F. Quadri, *Che cosa va bene a Carmelo Bene?*, cit., p. 70.

65. *Ibid.*

al di là dal vetro solo ombre e sente frammenti di frasi, abbozzi di scene⁶⁶; piombato «in un labirinto di giornali che scendono dal soffitto come sipari, coprono le pareti e i sedili, dividono l'aria», in *Salvatore Giuliano*, assiste come testimone a una forma di «esperimento di tipo epico (sia pure a suo modo e in maniera neo-espressionistica)»⁶⁷. Questo per ciò che riguarda la vista. Perché poi i rumori assordanti di una musica che impedisce di sentire le parole pronunciate dagli attori⁶⁸, «l'olfatto tiranneggiato dagli aromi violenti della cucina del sud»⁶⁹, segnalano con forza nella prima recita (*Nostra Signora dei Turchi*) l'attacco straniante continuo dal quale gli spettatori si sentono investiti. D'altra parte gli attori che, oltre agli impedimenti di cui si è detto⁷⁰ che condizionano necessariamente la loro recitazione e il modo in cui gli spettatori li percepiscono, sono costretti dal «pochissimo spazio [...] a recitare in gruppo», non sono liberi nei movimenti e a ogni passo falso possono essere trascinati «a cadute rovinose»⁷¹. Le situazioni che danno modo di inciampare sono anche queste: una vetrata, un labirinto di giornali, una bara enorme, lo spazio ristretto, ma anche una musica assordante sempre in «contrappunto a quanto accade sulla scena»⁷², un testo smontato deformato, riportato a frammenti.

Infine e motore di tutto, Carmelo Bene-attore, che anche i più duri detrattori dicono bravissimo «con i suoi falsetti striduli, il suo ghigno di sofferenza che gli deforma il volto, il suo non risparmiarsi assolutamente nel fisico, lo spaventoso disumano dispendio di energie cui egli si sottopone»⁷³; «con quel suo continuo aggirarsi in palcoscenico in atto di ricognizione e di possesso, i suoi atteggiamenti da mattatore dissociato, il suo curioso accanirsi sugli oggetti della scena, il suo far nascere l'azione minuto per minuto; una via di mezzo tra certe punte estreme dello spettacolo che non è più spettacolo, come l'*happening* oppure la *action painting*»⁷⁴.

66. «[...] deformare la situazione scenica fino all'esasperazione, recitare contro il pubblico, significa in un certo senso contraddirsi, cioè escludere l'uditorio dopo averlo convocato per ascoltare una confessione o, peggio, imporre a qualcuno un soliloquio senza dargli la possibilità di ribattere»: C. Augias, *Bene esclude il pubblico*, cit.

67. «Spiccano i titoli dell'«Espresso» (“Baldacci sa tutto”, “Avanti Savoia yè yè”, “Venezia e l'eros dei martiri”) e quelli dei quotidiani di vent'anni fa che annunciano la morte, ripetono le avventure e riassumono la brigantesca e congestionata ‘epopea’ di Salvatore Giuliano: “Il fantasma del bandito”, “Giuliano amoureux?”, “Ucciso Salvatore Giuliano”»: A. Orecchia, *Il bandito convulso*, in «Paese sera», 12 aprile 1967.

68. Così ricorda Franco Quadri: «le parole dette in diretta dagli attori il pubblico non arriva quasi a coglierle e non solo perché son borbottate e gettate via sotto il flusso delirante della voce fuori campo: tra il pubblico e la scena è stata infatti riedificata materialmente in vetro colorato la quarta parete e sul più bello Carmelo chiude la porta-finestra e isola – all'esterno – gli spettatori, cui non resta che spiare gli avvenimenti ridotti a viluppi di sagome non bene distinte. In una ribadita condizione di voyeur»: F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta*, cit., p. 317.

69. G. De Chiara, *Emozioni e magia di un autore del Sud*, cit.

70. *Ibid.*: «alienati come spettri, come creature d'acquario visitate a strappi dall'urgenza del sangue».

71. E. Flaiano, *L'Amleto Bene s'è rifugiato in cantina*, cit.

72. R. Tian, *L'attore ribelle rivela come si è fatto turco*, in «Il Messaggero», 3 dicembre 1966.

73. [Vice], *Carmelo Bene al Beat 72*, cit.

74. R. Tian, *L'attore ribelle rivela come si è fatto turco*, cit.

Qualcuno richiama qualche rapida sequenza, soprattutto in relazione alla recita di *Nostra Signora dei Turchi*; e qui l'attenzione si appunta proprio sull'inciampo, «questa festa strepitosa dell'(auto) infortunio»⁷⁵: «quando fa l'angelo che vorrebbe volare e cade sul letto, quando fa lo sciancato come a rievocare l'immagine di un superstite dello storico massacro, sul quale, d'altronde, dopo quattrocento anni, non è più caso di piangere»⁷⁶; nella scena del «frate cialtrone che prepara leccornie ai fornelli e impreca contro un giovinetto pruriginoso del quale simula reazioni ed interventi» una «feroce parodia del doppio»⁷⁷, «quando, alla fine [...] indossa l'armatura eroica di un cavaliere antico con addosso quell'armamentario sconquassato e fragoroso di spallacci, elmo e cosciali, tenta un derisorio approccio amoroso con un altro personaggio femminile e ne viene a morire alla ribalta, nella buona tradizione del melodramma»⁷⁸.

E se, come scriverà molti anni dopo Carmelo Bene a proposito di *Nostra Signora dei Turchi* «l'io va a sfinire dappertutto, si frange. Il corpo che il protagonista esibisce – protagonista è il corpo – è sempre acciaccato, ferito, bendato, malconcio, tumefatto, da queste disavventure che un io autolesionista si procura continuamente»⁷⁹, nelle cronache alle recite qualcuno sottolinea con decisione un tratto della recitazione prima di allora non così evidente: «un aspetto della sua personalità artistica del tutto inedito: quello di attore comico di forza e comunicatività fuori dell'ordinario»⁸⁰. Ed è proprio questo aspetto, come ho ricordato in precedenza, a venire ricondotto da Sandro De Feo a una tradizione *altra*: quella del comico-grottesco.

L'inciampo, l'(auto)infortunio, il comico che fa di sé «una spassosa deforme caricatura»⁸¹ trovano momenti di illuminante sintesi formale (pensiamo a Buster Keaton così amato da Bene) che corrono sotterraneamente ad alimentare una sapienza attoriale che ha radici antiche e che sono, per chi guarda, punti di riferimento e guide per l'occhio, l'emozione, la memoria.

75. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 209.

76. V. Talarico, *Una vergine suppliziata rinuncia al Paradiso*, cit.

77. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 210.

78. R. Tian, *L'attore ribelle rivela come si è fatto turco*, cit.

79. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 209.

80. C. Augias, *Una raccolta di memorie divertente*, cit., p. 30; cfr. anche V. Talarico, *Una vergine suppliziata rinuncia al Paradiso*, cit.

81. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 32.

«Convenevoli del quotidiano fatti preghiere».
Attore e santo secondo Carmelo Bene

Roberto Tessari

Come è risaputo, Jerzy Grotowski propose il suo tanto provocatorio quanto fortunato accostamento tra l'arte dell'attore e la santità in una intervista – *Il nuovo testamento del teatro* – concessa a Eugenio Barba nel 1964, e pubblicata da quest'ultimo l'anno successivo tra le pagine di *Alla ricerca del teatro perduto*¹. È rimasto invece confinato, sinora, entro una discreta penombra il fatto – alquanto singolare, peraltro – che anche Carmelo Bene (sempre all'altezza del 1964) avesse deciso di soffermarsi a lungo sull'identico accostamento, sia dedicandogli l'intera parte iniziale del romanzo *Nostra signora dei Turchi* sia anticipando, proprio lungo lo sviluppo di questo *incipit*, le tematiche intorno alla santità più tardi affrontate (1970) per delineare l'immaginario filmico di *Giuseppe Desa da Copertino. A boccaperta*².

Per quanto il taglio compositivo del narrato di *Nostra signora* scelga di tratteggiare sempre la “strana” comportamentistica, ora casareccia, ora pubblica dell'anonimo protagonista entro un'ambigua rete di bizzarrie sconcertanti e di enigmatici ritualismi quotidiani, la terminologia linguistica impiegata dall'autore per definirne molte peculiarità e molte cadenze ritmiche si abbandona spesso e volentieri alla deriva della più esplicita metafora teatrale: «A volte, sospendeva la prova come un attore»³; «tornava allo specchio. Talvolta non si tratteneva dal complimentarsi. Durante le pause – non i riposi – per esempio, per cui si bissava a tutto scapito del ritmo»⁴; «Un altro spettatore, chiunque fosse, non avrebbe fatto in tempo

1. I due titoli di Barba risultano entrambi piuttosto eloquenti per evocare – attorno all'accostamento tra attore e santo – l'aura di una certa temperie “spirituale” un po' esoterica un po' neo-testamentaria.

2. In realtà, il primo cenno documentato dell'interesse di Carmelo Bene per il santo di Copertino si trova in un scritto pubblicato proprio nel 1964: *Pinocchio e proposte per il teatro*.

3. C. Bene, *Nostra signora dei Turchi*, SugarCo, Milano 1978, p. 24.

4. *Ibid.*

nemmeno ad applaudirlo»⁵; «Improvvisamente tornava di scena»⁶. Per culminare, infine, nella più esplicita ammissione (sia pure ironicamente giocata sul filo dell'anacronismo surreale) di un chiaro rapporto tra lo stralunato "eroe" del romanzo e la dimensione materiale d'uno spettacolo molto italicamente in balia di assessori ed enti locali per il turismo:

cinque secoli fa, proprio lui stava tentando il Turismo a collaborare all'allestimento di una sacra rappresentazione da lui diretta, durante l'occupazione turca. Gli enti pubblici, a ragione distratti e impegnati a seppellire i morti – allora Otranto non era stata ancora espugnata – gli avevano fatto capire l'assurdità della manifestazione [...]. C'era poco da sperimentare. Bisognava seppellire il possibile. [...] – Lo vogliamo fare per le sedie? – gli aveva chiesto l'assessore⁷.

Ma questo non è che il più patente esplicitarsi conclusivo d'un tema semi-secretato ad arte, di cui già le prime righe dell'opera avevano lasciato intravedere la portata essenziale, facendo balenare di scorcio – tra un bicchiere infranto e uno specchio – l'inequivocabile appartenenza del protagonista al mondo delle arti sceniche:

Urtò in un bicchiere che aveva frantumato prima e si ferì. Immobilizzato, sentì il sangue bagnargli le dita. [...] Si avvicinò come un miope alla specchiera. E, come in scena aveva sempre abusato di incidenti simili, disegnò sullo specchio, con l'estremo del dito insanguinato, i tratti essenziali della sua immagine riflessa. Solo quelli essenziali⁸.

Del resto, gli ulteriori atti compiuti davanti alla «specchiera», entro una stanza ormai chiaramente metamorfizzata in camerino teatrale, non possono alludere ad altro se non al configurarsi del difficile rapporto di iniziazione tra un *attore* e l'*immagine* fantastica nella quale è suo compito sapersi transustanziare poeticamente (sino a far "combaciare" i profili dell'uomo e dell'icona artistica):

Dispose due candele ai lati della specchiera sulla mensola e si sforzò di inquadrare il volto entro i limiti insanguinati tracciati prima, finché i contorni del suo ovale vi combaciarono iscritti. Si propose di restare così immobile per un'ora⁹.

L'intero repertorio di banali atti quotidiani esperiti dal protagonista (che risultano "strani" agli occhi del lettore, sia per il loro meticoloso ripetersi, sia per l'apparente insensatezza con cui vengono declinati) finisce così col rivelare, in controtela, la trama ostinatamente rigorosa d'una sorta di singolarissimo *training* attoriale che l'individuo-*artifex* si impone di rispettare col massimo impegno asce-

5. Ivi, p. 25.

6. *Ibid.*

7. Ivi, pp. 65-66.

8. Ivi, pp. 17-18.

9. Ivi, p. 18.

tico, quasi seguendo la falsariga d'un irrinunciabile schema di esercizi, da ripetere ogni giorno secondo una disciplina, una sequenza cronologica e un coinvolgimento di oggetti-simbolo non dissimili da quelli tipici d'un vero e proprio *rito*:

Non aveva ancora terminato il trucco. E il trucco è meditazione. In fondo, in questi riti, salvo una o due volte soltanto, non era mai riuscito a superare i preamboli. Si era smarrito nel rituale, sfinito, ferito, addormentato o ubriaco, e senza grazia [...].

Egli aveva avuto modo di definire, già nei giorni che seguirono i primi esperimenti, "somma incolore" la prefissa demenza oggettiva. Aveva tolto dall'astronomia i termini di "orsa maggiore" e "orsa minore", usandoli come semplici attributi. Nella prima aveva inteso raggruppare quegli elementi che ormai considerava fissi del rituale, quali, ad esempio, i gerani, anche appassiti, le candele, gli alcolici, [...]. Alla seconda, invece destinò gli oggetti cosiddetti variabili, in effetti tutti più utili e pratici di quelli dell'"orsa maggiore", e da lui impiegati al ricambio quasi perenne, in quanto assolvono la funzione di variante tra il chimico officiante e gli oggetti fissi¹⁰.

In altri termini, secondo quanto esplicita la voce narrante del romanzo per sintetizzare il dato segnaletico più significativo del protagonista, «Tutta la sua stravaganza era solo una cura disintossicante»¹¹ intesa a purificare l'interiorità da ogni tossina pernicioso al realizzarsi di una sana «demenza oggettiva». Una terapia alchemica finalizzata a combattere, sul piano dell'ego, contro la forza cogente della razionalità comune e l'inerzia gravitazionale dei suoi statuti logici, in nome di una salubre (se non santa...) «cretineria», capace di sciogliere il soggetto da ogni vincolo alla banalità della logica e delle sue norme, restituendolo alla grazia dell'impensabile *volo* creativo:

Dormiva. Quando era stanco dormiva a bocca aperta. Come un cretino. Sarebbe stato felice di saperlo. Le notti, le avrebbe trascorse a mirarsi dormire. Vivere è in fondo assistere a una disgrazia o a una festa, ma solamente assistere, coinvolti fino a un certo punto, testimoni al massimo e non più. Il peso è religione, etica, e tante volte estetica, rose di piombo e nuvole pesanti, neviccate schiaccianti. Basta togliere l'aria, non contare più sui muscoli, non camminare perché si hanno le gambe. Volare. Assistere. Assistere con tutta l'anima, guardare con tutta l'anima. Appassionarsi come a un caso altrui¹².

Ma la cretineria tanto perseguita dal personaggio, come risulta implicito nel suo sintomo più elementare («dormiva a bocca aperta»: cifra emblematica di Giuseppe Desa da Copertino), sembra costretta a manifestarsi esternamente attraverso segni che non possono non apparentarla – e nella forma più stretta – a un altro tipo di «cretineria» sempre in lotta contro il peso della ragione pratica: quella specifica della santità. Nel gioco compositivo surreale di *Nostra signora*, ciò comporta l'ab-

10. Ivi, pp. 18-19.

11. Ivi, p. 31.

12. Ivi, pp. 31-32.

bozzarsi della paradossale minaccia che viene a incomberre sul regolare procedere del rito-*training* cui il protagonista si è devoluto. E questa minaccia si concretizza nel comico irrompere – entro la dimora-camerino-laboratorio dove il *training* verso la «demenza oggettiva» deve svolgersi – d’un tanto rutilante quanto grottesco concilio cardinalizio convocato al fine di testare e certificare non già l’attorialità, ma (per l’appunto) la *santità* del soggetto:

Lo avrebbero fatto santo. [...] Lo avrebbero fatto santo, lui che voleva diventare cretino. E invero tutti i santi avevano abbandonato le province per leccare gli ori del trono pontificio, magari col pretesto di sputarci su. [...] Lo avrebbero fatto santo. Erano venuti a saperlo. Bisognava impedirlo. Ma come? Spiegare a quei padri che c’era stato un equivoco. E magari non gli avrebbero creduto, avrebbero scambiato una siffatta rivelazione per una ennesima prova di umiltà nella grazia¹³.

Proprio nel vano tentativo di dissipare tanto equivoco, il protagonista prova ad ostentare – in calcolato crescendo – quelle che dovrebbero apparire come testimonianze incontrovertibili della sua radicale estraneità a ogni ipotesi di beatificazione religiosa. Innanzitutto, una strabordante blasfemia: «Recitò due o tre bestemmie, a documento della sua perversione»¹⁴. Poi l’identico, frenetico scatenamento attoriale di cui aveva dato prova Firmin Gémier abbandonandosi a una giga non prevista da copione durante la faticosa prima dell’*Ubu roi*: «Sempre arrancando tra il rosso argento e oro, si mise in piedi sul tavolo e improvvisò una danza sfrenata»¹⁵. Infine, esibendo il rovinoso esperimento d’una assoluta incapacità al volo estatico: «Vista vana anche l’indecenza, tanto era irremovibile la loro fede, si provò a volare, dal piano del tavolo al letto. Non toccò la sponda e cadde riverso. Essendosi librato a mo’ degli angeli, ne seguì una caduta rovinosa che gli valse la frattura di una gamba»¹⁶. Ma nulla sembra poter smuovere i cardinali dalla loro pia convinzione. Sì che da ultimo si rende necessario il confronto più didascalico sia con l’*exemplum* principe d’una santa demenza («Li intrattenne a lungo sulla storia di Frate Asino; San Giuseppe da Copertino, guardiano di porci, si faceva le ali frequentando la propria mal destrezza e le notti, in preghiera, si guadagnava gli altari della Vergine, a bocca aperta, volando»), sia impegnandosi puntigliosamente a prospettare una vera e propria casistica delle relazioni e delle distinzioni tra “cretineria” nell’ambito del sacro e “cretineria” dello specifico teatrale: «Ci sono cretini che hanno visto la Madonna e ci sono cretini che non hanno visto la Madonna. “Io sono un cretino che la Madonna non l’ha vista mai. [...] Tutto consiste in questo, vedere la Madonna o non vederla”»¹⁷.

Sul primo versante, la santità viene a qualificarsi come assoluta nientificazione

13. Ivi, pp. 48-49.

14. Ivi, p. 50.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. Ivi, p. 51.

dell'io e della sua mente, in un volo estatico che esula senza possibilità di equivoco dal controllo consapevole del soggetto:

I cretini che vedono la Madonna hanno ali improvvise, sanno anche volare e riposare a terra come una piuma. Ma quelli che vedono non vedono quello che vedono, quelli che volano sono essi stessi il volo. Chi vola non si sa. Un siffatto miracolo li annienta: più che vedere la Madonna, sono loro la Madonna che vedono. È l'estasi questa paradossale identità demenziale che svuota l'orante del suo soggetto e in cambio lo illude nella oggettivazione di sé, dentro un altro oggetto. Tutto quanto è diverso, è Dio. Questo è un santo. [...] È così che un santo perde se stesso, tramite l'idiozia incontrollata¹⁸.

Sul secondo versante, invece, la "cretineria" (o «demenza oggettiva») che il protagonista del romanzo persegue attraverso il suo sconcertante *training* non può risolversi nella inconscia «oggettivazione» di un sé svuotato della propria soggettività «dentro un altro oggetto», bensì nella "controllata" devoluzione di un superlativo *horror identitatis* alle molte sfaccettature d'una crudele *passio* «comunicativa» tra soggetto e soggetto. Ovvero d'una forma crudamente masochista di *extasis*, dove il divino scaturisce dalla ferita che dilacera la barriera posta a dividere io e altro:

I cretini che la Madonna non la vedono, non hanno le ali, negati al volo eppure volano lo stesso, e invece di posare ricadono come se un tale, avendo i piombi alle caviglie e volendo disfarsene, decide di tagliarsi i piedi e si trascina verso la salvezza, tra lo scherno dei guardiani, fidenti a ragione nell'emorragia imminente che lo fermerà.

I cretini che non hanno visto la Madonna, hanno orrore di sé, cercano altrove, nel prossimo, nelle donne – in convenevoli del quotidiano fatti preghiere – e questo porta a miriadi di altari. Passionisti della comunicativa, non portano Dio agli altri per ricavare se stessi, ma sé stessi agli altri per ricavare Dio¹⁹.

Viene così a svelarsi perché lo strano eroe senza eroismo di *Nostra signora dei Turchi* si ostini con tanta pervicacia e tanto rigore a trasfigurare i suoi giorni sino a far loro assumere le parvenze esatte d'un *training* tutto risolto «in convenevoli del quotidiano fatti preghiere». Ma un simile svelamento, se da un lato non può non verificarsi alla luce delle molte allusioni "incidentalmente" che sembrano collegare strettamente la figura del protagonista ad un normalissimo *status* di attorialità teatrale, dall'altro non si esime dal compiersi attraverso catene di concetti tali da trascendere chiaramente la definizione e la percezione comune di qualsiasi specialismo artistico (come c'era da aspettarsi, considerando che «Il peso è religione, etica, e tante volte *estetica*...»), per investire dinamiche profonde tipiche non solo e non tanto del "lavoro dell'attore su se stesso", quanto piuttosto del lavoro *dell'uomo* su se stesso. Non a caso, più tardi, Carmelo Bene ostenterà un certo disprezzo per il

18. Ivi, pp. 51-52.

19. *Ibid.*

termine attore, e – soprattutto in riferimento alla propria dimensione esistenziale-artistica – amerà contrapporgli l'arcano appellativo di *artifex*.

In effetti, il protagonista del romanzo si presenta ai lettori quasi fosse un comune illusionista da varietà: prende in mano «un cilindro, uno dei tanti suoi da teatro», ne trae «dal fondo una corona di spine»²⁰, se ne cinge il capo e si pone davanti allo specchio, *come se* dovesse controllare con occhio critico le proprie *chances* di assumere in forma credibile le sembianze esteriori di un qualche fantasma scenico. Ma di quale genere di fantasma, qui, si tratta? Non certo di quello d'un comune personaggio drammaturgico, bensì dell'immagine stessa del soggetto che si sta specchiando, però segnata da una clamorosa stigmata cristologica, e – quel che più conta – inscritta ad arte (sino alla perfetta coincidenza) nel disegno di sangue tracciato per distillare gli esclusivi «tratti essenziali» del «chimico officiante». È in *questo* modo che uno tra i più banali «convenevoli del quotidiano» (quotidiano esistenziale o quotidiano professionale, poco importa) si trasforma in “preghiera”, ovvero in *comportamentistica rituale* d'un percorso iniziatico lungo il quale il soggetto dovrebbe liberarsi dal peso delle pressioni finalizzate a circoscriverlo nei limiti dell'io, pervenendo infine a coincidere con quella sua essenzialità che sola può renderlo alchemico *artifex* d'una vita trasfigurata in *Opus*.

Più che attore e poco meno che santo, l'anonimo “officiante” di *Nostra signora* si accinge all'*introibo* del suo ritualismo paraliturgico giornaliero estraendo dal cilindro dell'illusionista non una colomba, ma una corona di spine. Ovvero, il segno-principe d'una *passio* para-cristologica intesa – anziché a compiere una piena comunione salvifica – a istituire una *comunicazione* (“divina” in quanto trasposta a livello della de-menza oggettivata) tra enti egoici ricondotti all'essenzialità del loro essere puri soggetti: una comunicazione, come dirà più tardi lo stesso Carmelo Bene «da un dentro a un dentro». L'iniziazione allo status di *artifex* e il configurarsi di statuti comportamentali in caduta libera verso la condizione di santità non devono affatto coincidere, vanno tenuti ben distinti: eppure entrambi si svolgono su falsarighe parallele, non di rado collegate da parvenze di ponti il cui profilo si perde tra le nebbie equivoche e seducenti ora della falsa identità, ora del ricalco blasfemo. Per mantenersi aggrappati a un sano distinzionismo, diventa allora necessario dimostrare giorno dopo giorno – a se stesso e agli altri – che si è decisi al volo pur senza saper volare (in quanto si persegue un volo *altro* da quello estatico): «si lasciò andare giù, sulla strada. Cadde seduto, ma dolorosamente. Non era la prima volta che si buttava dalla finestra. [...] Era livido e sanguinava»²¹.

Occorre che una consapevolezza sempre desta (quella del cretinismo “controllato”, appunto) sia comunque pronta a individuare e a dissipare ogni forma di confusione tra i due stati. Ma occorre anche saper focalizzare il nucleo genetico della confusione, e saper insistere ad aggirarsi con spudorata curiosità nei suoi immediati paraggi. Ciò spiega, forse, perché Carmelo Bene – dopo aver rivendica-

20. Ivi, p. 17.

21. Ivi, p. 39.

to la condizione di *artifex* per un suo *alter ego* fantastico davanti a un concistoro da romanzo, eleggendo Giuseppe Desa a *exemplum* principe della santità vera – abbia poi scelto di comporre, in forma di partitura cinematografica, la più visionaria anti-agiografia devota del santo di Copertino. In essa, non a caso, torna a riproporsi il tema del problematico confronto tra santità e arte, col suo viluppo di equivoci che – in questo caso – co-involgono Giuseppe, il pittore Malatasca e la modella di quest'ultimo, interferendo enigmaticamente con le estasi e i voli miracolosi del protagonista. Come quando il giovane santo, mentre se ne sta «semplicemente in ginocchio, mezzo incantato dagli echi del mattutino dei frati»²²:

si mostra assai turbato, dibattuto (la porticina della sua cella è aperta nel buio del corridoio), tentato dalla porta della cella di fronte – albergo del pittore – che geme schiudendosi [...].

Incorniciata dal telaio della porta ora aperta, la modella, a perpetua disposizione del pittore e delle sante che veste via via di turno, è costretta a denudarsi tra un secolo e l'altro [...].

La modella è per un attimo (e più d'un attimo) paralizzata alla vista di quel monaco “sciocco” che le sta praticamente inginocchiato davanti e non può fare a meno di sorridere e il sorriso di lei fa “atterrare” (era prima genuflesso a un palmo dal suolo) Giuseppe sui ginocchi²³.

Ma il punto più significativo dell'enigmatico plesso santità-arte ancora presente (con tutte le sue complicanze) nella partitura cinematografica non va indicato tanto nelle dinamiche contingenti alle interferenze più o meno negative, se non “demoniache”, che possono intrecciarsi tra le due polarità, quanto piuttosto nella scelta dell'autore di sottolineare a più riprese – e con la massima forza – una strettissima *parentela nella diversità* tra santo e *artifex*. È quanto si verifica, e in forma davvero pregnante, nella sezione intitolata *Convalescenza di Giuseppe*. [...] *Interno-esterno*, dove

Giuseppe è a letto a ventre in giù, convalescente. Circondato dal nero... Se alza il viso, è solarizzato da un abbaino-feritoia... Non ce la fa. La testa non ci cape... (sente fuori cinguettare gli uccelletti)...

Rapito, cerca di incastrare, ingenuamente, la testa nella feritoia, conservando la bocca aperta, ma sbatte la fronte contro la pietra-limite...

Per iscrivere il tondo della sua testa nel quadrato luminoso, è necessario chiudere la bocca [...] ... Così, di spalle – a tutto schermo – assistiamo alla iscrizione di un cerchio in un quadrato: quadrato bianco, perché luminoso (abbaino), e cerchio (testa di Giuseppe) nero (perché in controluce).

[...] Giuseppe, il cerchio, la perfezione rigorosa inscritta nel quadrato della esattezza squallida di questo nostro mondo, deve inscrivere un cerchio nel cerchio ancora [...].

22. C. Bene, *A boccaperta*, Einaudi, Torino 1976, p. 76.

23. Ivi, pp. 76-77.

Giuseppe ha male, ha male veramente. Ha male al male. Ma dentro il cerchio della sua testa ormai si è spalancato quell'altro cerchio aperto della sua bocca²⁴.

Qui, proprio come era avvenuto per l'*incipit* di *Nostra signora dei Turchi*, quando l'iniziando *artifex* cercava di "inscrivere" il riflesso del proprio volto entro un contorno di linee che ne essenzializzavano l'ovale, il tratto distintivo più profondo della condizione di santità toccata in grazia a Giuseppe viene a simboleggiarsi attraverso il suo impegno tanto ostinato quanto masochista ad inscrivere – ma «ingenuamente» – la testa in un «quadrato» di luce. È così che viene a configurarsi, con la forma privilegiata del cerchio, il primo stadio della «perfezione rigorosa» di quella santità che apre un buco divino «nel quadrato della esattezza squallida di questo nostro mondo». Ma il simbolo non può risultare davvero compiuto se, nella circonferenza abissale profilata dalla testa, non si apre quell'ulteriore e ultimo buco nero che solo la "cretineria" può spalancare: il «cerchio nel cerchio» della demenziale *bouche béante*. D'altro canto, la sofferta oltranza inconsapevole che spinge Giuseppe a fare del suo corpo dolente un puro gioco di astratte geometrie metafisiche si muove sulla falsariga d'un processo di guarigione dal mondo «della esattezza squallida», e diventa strada privilegiata per intraprendere un viaggio indirizzato – oltre l'«incanto» dell'udito e dello sguardo – verso l'estasi muta della visione:

Giuseppe può contemplare la primavera che si esprime in un lunghissimo, altissimo tronco d'albero [...].

Lo sguardo, in soggettiva, segue il tronco dell'albero che cresce, sale, sale, ma non arriva ai fiori; ma non arriva a contemplare il fine di quell'estenuante viaggio vegetale. Lo schermo 35 mm non consente di più. La panoramica non è finita:

[...] Ha la meglio il dolore, [...] il dolore che gli consente di seguire gli sviluppi del fusto di quell'albero, sì, ma oltre l'interlinea, cioè in un altro film... Ed allora Giuseppe chiude gli occhi, per aprire più rotonda la bocca.

Giuseppe apre la bocca e vede altrove, in alto, un altro "alto" – interrotto dal fusto –, il fusto, quello stesso che riprende e continua ed esplose in una pasqua di rosa di fiori di pesco. A tutto altro schermo²⁵.

Come è facile desumere dalla seconda parte della citazione, siamo qui di fronte a una ipotesi tecnologico-linguistica che costituisce il fulcro espressivo (nonché la difficoltà logistica precipua) della potenziale traduzione filmica di questa partitura. Il progetto operativo di Carmelo Bene per *Giuseppe Desa da Copertino* prevedeva in effetti (destinandola a talune occasioni-culmine dello spettacolo, tra cui quella in oggetto) la proiezione al pubblico di due diverse pellicole su due schermi sovrapposti. Sull'inferiore, si sarebbero viste le azioni del santo «in questo nostro mondo», mentre quello superiore avrebbe ospitato le epifanie visionarie di un

24. Ivi, pp. 36-37.

25. Ivi, pp. 37-38.

mondo *altro*. Considerata entro una simile prospettiva, dunque, la «convalescenza» del protagonista non poteva che attuarsi in quanto tormentosa ma intrepida “cretineria fuori controllo”, tesa sino allo spasimo a trasfigurare l’io in geometrie assolute, onde poter risalire – lungo un tronco d’albero stirato verso l’alto tanto da farsi *axis mundi* – dagli inferi della «esattezza squallida» a quella dimensione “altra” che solo un altro schermo può ospitare: il *mundus imaginalis* dove hanno il loro luogo privilegiato tutte le visioni dischiuse dal volo estatico, compresa una «pasqua di fiori di pesco».

Del resto, l’ipotesi di “eccedere” le norme abituali della produzione e del consumo del prodotto filmico, reduplicandone i fattori strutturali, va considerata meno adeguamento rigoroso del mezzo al messaggio di fondo che la partitura intendeva veicolare. Se l’anonimo di *Nostra signora* non deve essere considerato un banale attore, bensì un iniziando a quella condizione di *artifex* che eccede qualsiasi attorialità (reale o metaforica), Giuseppe non andrebbe confuso con «tutti» quei «santi che avevano abbandonato le province per leccare gli ori del trono pontificio, magari col pretesto di sputarci su»: la sua perfetta “cretineria” incontrollata lo renderebbe degno di figurare come chiaro esempio d’una modalità di “essere santo” in grado di *eccedere* la santità. Ma “eccedere” traboccando verso quale direzione? Mentre la spinta acceleratrice che trascina l’iniziando del primo romanzo a staccarsi dall’orbita gravitazionale dell’attorialità di convenzione punta dichiaratamente verso l’astro dell’*artifex* di stampo alchemico, il vettore cui si abbandona senza controllo Giuseppe sembra mirare a una costellazione diversa, nel cui disegno non sarebbe poi troppo azzardato riconoscere qualcosa di simile all’immagine di uno sciamano *sui generis*.

L’apparente demenza che distingue e separa il santo di Copertino dalla società dei comuni mortali, l’irresistibile attrazione che su di lui esercitano realtà (come un albero) in grado di fungere da supporto simbolico di “viaggi” che travalicano le coordinate terrene per spingersi verso mondi “altri”, le doti visionarie, le qualità taumaturgiche attribuitegli da tutti, nonché – infine – la grazia del volo estatico (suoi specifici marchi di santità) possono essere considerati altrettanti segni d’una condizione sciamanica. Ma ancora a questa condizione rimandano taluni *exploits* più clamorosi della sua iper-infantile demenza, quando si scatena oltre ogni logica il gusto del protagonista sia a infliggersi ferite, sia a perdersi in un turbinio di suoni, di costumi “araldici” masochisticamente raffazzonati, di folli rotazioni e di effetti luminosi, che si potrebbero considerare degni della più primordiale e sgangherata *spettacolarità* ritualistica:

Giuseppe, esasperato, impugnate non si sa dove, come due frecce, due piume-penne da scrivere, corre sonante e urlando verso la piazza assolata...

Nella corsa, si conficca – hanno punte di ferro – le due piume nel cranio. È un’improvvisazione araldica, dolente e folle questa sua urgenza d’un cappello piumato – ne aveva visto certamente qualcuno prima – e...

... arrivato in piazza, impugnata una spada enorme, ma dalla parte della lama, a mo’ di croce, si mette, *sempre* urlando, a roteare quella lama, accecando in riflesso gli spetta-

tori occasionali e sprovveduti di quella scena, rotando anch'egli, come una trottola su se stesso, tra lo sgomento e il vuoto generale...

La spada gli vola via, accecante, lasciandogli le mani insanguinate e...
Giuseppe stramazza squilibrato, a terra...²⁶.

È questa una sequenza di azioni “eccessive” che potrebbe illustrare in forma paradigmatica la dinamica di fondo peculiare all'itinerario verso la vera santità tratteggiato dal protagonista di *Nostra signora*: «così [...] un santo perde se stesso, tramite l'idiozia incontrollata». Eppure, nel contempo, è anche una *performance* episodica – tanto frenetica quanto vuoi masochista vuoi priva di ragioni apparenti – tale da non escludere la possibilità d'un qualche accostamento (sia pure solo in chiave di similitudine) con i bizzarri e strampalati «convenevoli del quotidiano fatti preghiere» che costellano, nel romanzo, il metodico *training* verso lo stato di *artifex*. Certo, mentre nel primo caso si tratta d'un momentaneo scatenamento da ogni freno d'una coscienza vigile, nel secondo abbiamo sempre a che fare con ritualismi voluti e ripetuti per scelta. Ma entrambi i fenomeni sembrano alimentarsi da una qualche fonte comune: da un sostrato nascosto, dove la pulsione del soggetto a eccedere (ora l'attorialità di convenzione, ora la santità canonicamente intesa) trova strumenti ideali alla destrutturazione dell'ego e della sua comportamentistica coatta, recuperandoli da un repertorio di *teknai* comunque fondate sulla transustanziazione del gesto funzionalistico in atto dalla valenza rituale, dell'oggetto comune in medium d'una *poiesis* visionaria, della parola significante in musica *phonè*. È il repertorio d'un deposito di strumenti che *sembra* assai simile a quelli o del normale attore, o di chi voglia provarsi a percorrere l'iter che conduce alle beatificazioni ufficiali. Ma che – a uno sguardo più attento – risulta tipico d'una sorta di *ars alchemica ante litteram* declinata in chiave sciamanica: dove co-esistono (fuse assieme nel crogiolo d'una sacra teatralità senza teatri) le qualità tipiche dei «passionisti della comunicativa» che portano se stessi agli altri per «realizzare Dio» e le potenzialità di volo estatico, immanenti in chi sceglie di perdersi in una «identità demenziale che svuota l'orante del suo soggetto e in cambio lo illude nella oggettivazione di sé, dentro un altro oggetto».

Semplificando (e di molto), si potrebbe dire che – nel pensiero del primo Carmelo Bene – l'obiettivo poetico di eccedere l'attorialità convenzionale e la propensione “teologica” a valorizzare figure che eccedono qualsiasi norma intesa a regolamentare l'esperienza del sacro, marciando in distonico parallelismo, pervengono comunque – ma senza esplicitarlo – a individuare, in un plesso di pratiche sciamaniche, l'enigmatico *quid* che potrebbe spiegare certe strane “sommiglianze” tra attore e santo. Come se – casomai avesse letto e meditato a modo suo il Leiris de *La possessione e i suoi aspetti teatrali*²⁷, o l'ultima pagina di *Lo sciamanesimo e le tec-*

26. Ivi, pp. 53-54.

27. Cfr. M. Leiris, *La possessione e i suoi aspetti teatrali* (1958), trad. it. di M. Schino, Ubulibri, Milano 1988.

*niche dell'estasi*²⁸ – Carmelo Bene si fosse sentito spinto a interpretarli quali testimonianze in favore dell'ipotesi secondo cui lo sciamano potrebbe essere l'arcaico antenato comune tanto dell'attore quanto del santo. O, meglio, potrebbe essere unica figura archetipica di sintesi del plesso di antinomie entro cui devono spaziare gli statuti eventuali di entrambi: scatenamento e controllo, *trance* e finzione immedesimativa, volo estatico e volo di poesia, santa demenza e “cretineria” controllata ad arte. Ed è, forse, proprio questa ipotetica discendenza comune a far sì che tanto il *training* dell'*artifex*, quanto l'ostinata dismisura comportamentale di chi va eccedendo la santità amino esercitarsi soprattutto (se non quasi esclusivamente) negli ambiti della parola, della gestualità, dell'immagine. La cretineria senza controllo e la cretineria sotto controllo della volontà di trasformare «i convenevoli del quotidiano in preghiere», in fin dei conti, ruotano entrambe senza posa attorno a una triade che contiene in sé gli *elementa* fondamentali di un'*ars* che può riguardare, sì, uno stile di esistenza, ma anche lo strumentario tecnico dello spettacolo. Un giorno, Carmelo Bene definirà *phonè* quella a-semantica “emissione dell'anima” che – per Giuseppe – si manifesta quasi sempre nella perfezione idiota della *bouche béante* silenziosa, e talvolta nell'urlo. E definirà «levar di scena» quel processo di interiorizzazione assoluta della *dynamis* immaginale che segna (anche contro ogni precauzione iconoclasta)²⁹ il culmine dell'oltranza estatico-visionaria di un «cretino» che abbia «visto la Madonna»:

Alza lo sguardo al suo dipinto mancante... La sua Madonna non c'è più, è vero, ma la sagoma del quadro, il telaio, la cornice si evidenzia sopra il muro ingiallito. Più bianca. Un quadrato più bianco di quell'altro bianco della parete. Un vuoto più evidenziato... Giuseppe si trascina ginocchioni, calamitato da quel quadro bianco ed è subito in estasi... Che significa? Niente di difficile. [...] Non ha più bisogno dei ritratti di Dio per essere in balia dei Suoi misteri... [...] Ora capisce il cinema, il suo film.
... E rimane così bocca aperta, estasiato da quella immagine assente³⁰.

28. «Bisogna anche dire qualcosa del carattere drammatico della seduta sciamanica. [...] Ogni seduta veramente sciamanica finisce per diventare uno *spettacolo* senza uguali nel mondo dell'esperienza quotidiana. I giuochi col fuoco, [...] l'esibizione di prodezze magiche svelano un altro mondo, il mondo favoloso degli dèi e dei maghi, il mondo in cui *tutto sembra possibile*, in cui i morti tornano alla vita e i vivi muoiono per poi resuscitare, in cui si può istantaneamente sparire e riapparire [...]. Qual bel libro si potrebbe scrivere sulle “fonti” estatiche della poesia epica e del lirismo, sulla preistoria dello spettacolo drammatico e, in generale, sul mondo favoloso scoperto, esplorato e descritto dagli antichi sciamani» (M. Eliade, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni Mediterranee, Roma 2005, pp. 540-541).

29. Ricordiamo che l'icona della Vergine viene tolta dalla cella di Giuseppe su ordine del guardiano del convento «convinto [...] che quel benedetto monaco trascuri la carità verso il prossimo a cagione di quella eccessiva devozione per la sua immagine prediletta» (C. Bene, *A bocca aperta*, cit., p. 102).

30. Ivi, p. 103.

Carmelo Bene al Centro Produzione Rai di Torino: il caso dell'*Otello*

Sergio Ariotti

Il mio intervento contribuirà a far conoscere qualche aspetto di un particolare momento del percorso artistico di Carmelo Bene e cioè la registrazione alla Rai di Torino nel 1979 del suo *Otello*. Tale registrazione rientrava in una prassi abbastanza consolidata nella televisione di allora, quella di riprendere degli spettacoli teatrali, mettendoli in scena in uno studio televisivo. Anche per *Otello o la deficienza della donna* fu così. Lo si riallestì al “Tv 1” per farne un programma che doveva durare, più o meno, un’ora e mezza.

L’incontro-scontro di Carmelo Bene con il mezzo televisivo fu molto interessante. Io partecipavo in veste di spettatore a quelle riprese perché ero stato assunto come regista dalla Rai da pochissimo, proprio all’inizio del ’79. A mia volta poi firmai in quel periodo l’edizione televisiva di alcuni spettacoli teatrali: in particolare il *Come tu mi vuoi* di Susan Sontag e *L’uomo, la bestia, la virtù* di Carlo Cecchi. Non essendo un “beniano”, un adepto convintissimo, ma provando forte curiosità per l’arte di Carmelo Bene decisi di trascorrere il maggior tempo possibile nello studio televisivo dove avvenivano le riprese.

Sgombriamo intanto il campo da un equivoco: l’*Otello* televisivo di Carmelo Bene non è un prodotto totalmente suo, perché quello che si può vedere su Internet o alle Teche Rai è un montaggio dell’*Otello* fatto dall’assistente di Bene, Marielena Fogliatti. Ci furono certo delle consultazioni abbastanza frequenti di lei con lui ma Carmelo Bene non mise mai mano al montaggio direttamente. Quindi quello di cui disponiamo è un documento che dà conto soprattutto delle riprese dirette da Bene, perché l’assemblaggio, sicuramente, l’avrebbe fatto in un modo molto diverso. Il montaggio infatti si rivela come un classico montaggio televisivo, senza elementi di trasgressione.

Un’altra osservazione: il mezzo con cui si lavorava allora erano telecamere di grande formato, non agili, inadatte a riprese in movimento (al massimo utilizzabili per qualche carrello). Bene se ne rese conto subito. Le riprese hanno così privi-

legiato piani fissi, “teatrali”. Ma non è da escludere, viceversa, che questa fissità teatrale fosse invece una scelta estetica deliberata.

La prima considerazione rispetto a quelle sue riprese è però che Carmelo Bene non pensava a una tecnica di ripresa televisiva standard. Come si faceva a quei tempi? Si avevano a disposizione più telecamere e un mixer che permetteva in tempo reale un montaggio. Si usciva, cioè, dallo studio con un programma quasi finito. Successivamente si facevano delle correzioni, si rimediava a qualche errore, ma si cambiava pochissimo.

Carmelo Bene invece disse pressappoco così: «Io non voglio il mixer; non voglio questo montaggio immediato. Voglio che ciascuna telecamera abbia un apparato di registrazione dedicato: cioè il segnale della camera uno entri in un RVM uno, della due in un RVM due e così via. La successione delle inquadrature la decideremo dopo, in fase di montaggio». Questa scelta apparve a tutti i dirigenti, i funzionari, i tecnici dello studio, un totale azzardo, perché significava accumulare al termine dei giorni di registrazione un numero di bobine enorme (di fatti furono, credo, una sessantina). Ognuna durava un'ora o un'ora e mezza. In molti interventi che sono stati fatti su questo *Otello* televisivo si parla di registrazioni su *un pollice*: è sbagliato. In quel tempo la registrazione si faceva su un formato *due pollici* per il quale, tra l'altro, non era possibile la visione immediata del girato. Quindi bisognava fermarsi per rivedere il tutto.

Follia avere così tante ore di registrazione? Sì. Il montaggio sarebbe stato un'impresa titanica, non per niente non è mai stato fatto. Carmelo sostenne che questa modalità di ripresa era “estenuante”, ma, successivamente, che il montaggio avrebbe dovuto essere “ergastolano”: egli doveva finire la sua vita in prigione per qualche motivo – lo disse proprio – in modo da poter montare tutto questo enorme girato.

Una seconda considerazione: il maestro Bene non considerava quel che avveniva nello studio come una ripresa televisiva, ma come un evento. Cioè come uno spettacolo teatrale, tant'è che aveva preteso che qualcuno stesse nello studio televisivo come spettatore, cosa irrituale per le prassi produttive di allora. In particolare aveva preso in grande simpatia una sartina che era stata assegnata alla produzione e che non perdeva una sequenza. Questa sartina sarebbe poi dovuta tornare nel suo reparto per altri compiti. Carmelo se ne dolse: il dirigente Alberto Rovere, molto intelligentemente, prese a contratto un'altra sarta per permettere a quella di rimanere con Bene. E poi, tra il pubblico, c'era anche Achille Superbi, un bravo grafico, che fece pure la controfigura; Carmelo Bene gli affidò l'incarico prendendolo dal pubblico degli osservatori. Questi fatti al Centro di Produzione Rai di Torino sono stati raccontati, con qualche fantasia, per anni.

Un approccio teatrale nella pratica televisiva dunque, ma un approccio completamente innovativo nella tecnica di ripresa delle singole scene, anche perché Carmelo Bene chiese di avere il pavimento specchiante. Tutti i cameramen, quando si parlò di questa idea, si stupirono perché il pavimento specchiava sì gli attori, ma specchiava anche le telecamere, e la parte alta dello studio, ovvero la graticcia con

le luci. Si dovette fare una specie di scatola nera (una quadratura) per permettere la posa e l'utilizzo della superficie specchiante. Le camere che facevano la ripresa erano tre o quattro, a volte cinque. Per certi primi piani una sola. Ricordo che una di queste camere era difettosa, aveva un puntino rosso a metà inquadratura, ma non ce n'erano altre. Carmelo Bene si lamentò molte volte di questo puntino rosso!

In fase di registrazione qualche volta venne fatto un piccolo inganno al regista, perché è pur vero che ciascuna camera registrava indipendentemente dalle altre, ma l'addetto al mixer, in accordo con l'assistente alla regia, faceva di nascosto una specie di pre-montaggio fra totali e primi piani.

A proposito di totali e di primi piani si possono dare delle cifre approssimative: Carmelo Bene fece 410 primissimi piani, 82 primi piani, 35 tra dettagli e particolari; il resto erano totali. Erano relativamente pochi i campi medi, perché questo lavoro era essenzialmente basato sul primo piano. Quindi Carmelo Bene capovolsse un sistema fortemente televisivo arrivando, ha detto qualcuno, a una tecnica cinematografica. Sbaglia forse, perché la tecnica cinematografica con una camera sola, di chi si comportava in televisione come su un set cinematografico, ad esempio Ugo Gregoretti (che è stato maestro in questo tipo di tecnica) o Gianni Serra, non riguardava sicuramente Bene che adorava una molteplicità di punti di vista.

Un altro aspetto mi stupì allora molto e adesso mi stupisce ancora di più: Carmelo Bene lavorava con un monitor davanti a sé in cui controllava le sue inquadrature. Ma le controllava non come fanno tutti gli attori, prima di girare o dopo, ma anche "durante". Cioè lui aveva una straordinaria abilità nel guardarsi, nel guardare quel monitor che era l'uscita di una delle camere. Egli in genere sceglieva la propria (cioè sceglieva il suo primo piano). Durante le riprese si controllava, e a volte si fermava perché certe cose che aveva visto sullo schermo non gli piacevano. Sbalorditivo!

Lo studio era esattamente diviso in due: c'erano quelli che pensavano che fosse matto, e quelli che pensavano che fosse un genio. Col passare dei giorni il gruppo di quelli che pensavano che fosse un genio s'ingrandiva. Perché s'ingrandiva? Perché Carmelo Bene sapeva tutto, ad esempio, delle cose tecniche. Poteva dire: "mettetemi una gelatina 238", che era esattamente quella che voleva del catalogo Ianiro, da lui conosciuto a memoria. E le prime volte che chiese queste cose al direttore della fotografia, il leggendario Beppe Pavese, tutti pensavano che le chiedesse a caso. Invece Carmelo Bene sapeva esattamente quello che voleva. Non poteva che crescere l'ammirazione per lui.

La rissa vera, però, fu con il controllo camere. Cosa fa il controllo camere in uno studio? Cerca di adattare la fotografia di una telecamera con quella di un'altra, di un'altra ancora. Il controllo del "Tv 1" ne aveva quattro o cinque da verificare: quindi un lavoro impegnativo. Carmelo andava in regia a discutere con il controllo perché voleva *sparare* i bianchi. Voleva, cioè, che il colore bianco risultasse nella ripresa molto più carico di tutti gli altri, che ci fosse insomma una saturazione del bianco. Il controllo gli diceva, però, che se il bianco risultava così esagerato le inquadrature non poteva poi mandarle in onda, perché *friggevano*. Ho ben presente

Carmelo che preme su una rotella, la gira e la porta sino al massimo della saturazione del bianco. Il lavoro sul bianco era uno di quelli che più lo ossessionava.

Purtroppo la messa in onda di quell'*Otello* dopo vent'anni – l'*Otello* è stato montato nel 2000 – non ha reso giustizia a questo sperimentalismo, perché tutte le bobine sono state digitalizzate e naturalmente sono state equilibrate e tutto questo gioco sul colore è venuto meno. Il gioco sul colore Carmelo Bene lo esercitava anche con corpi illuminanti che erano collocati non nei posti normali (cioè sulla graticcia), ma a terra, per improbabili tagli. Esistevano persino delle norme di sicurezza per cui le luci non potevano essere messe così, ma insomma poi si trovò un compromesso e molto spesso *Otello* o *Desdemona* o *Iago* avevano delle luci molto vicine al volto.

Le scenografie erano controllate da Bene in un modo veramente maniacale, continuo. Va considerato, ad esempio, che la ricerca del bianco trovava il suo senso in considerazione del fatto che la scena era un grande letto bianco, che i fondali erano delle specie di lenzuola bianche e che dappertutto c'erano dei fazzoletti bianchi. Con una massa di cose bianche (che "sparano") era difficilissimo riprendere la faccia nera di *Otello*. E lui disse a Pavese, lo ricordo benissimo: «Dovete pensare a Caravaggio. Sapete meglio di me che Caravaggio dipinse figure illuminate straordinariamente grazie alla sua tecnica, ma hanno tutto scuro intorno». Era una specie di contraddizione. Carmelo Bene aveva ragione: pur avendo dei fondali bianchi si poteva non vederli troppo. Come? Spegnendo le luci che li illuminavano. Bastava spegnerle. Rispetto ad altre riprese televisive, dove si faceva un piazzato luci e le luci non si cambiavano fino alla fine della scena, Carmelo Bene pretendeva che si cambiassero in continuazione. In continuazione nel passaggio da un campo all'altro. Fu una grandissima lezione proprio di tecnica televisiva o di voluta trasgressione della tecnica televisiva.

Carmelo Bene aveva la straordinaria capacità di accettare quello che succedeva in studio (incidenti di percorso compresi) e di girarlo in positivo, di farlo diventare ingrediente creativo. Credo che qualcuno, se ha letto dei testi su questo *Otello*, ricordi l'intervento di un pompiere. A un certo punto di una ripresa ci fu una grande fiammata determinata dalla lampada a petrolio che cadeva giù sul lenzuolo. Il pompiere di servizio fece sprigionare immediatamente dal suo estintore, per spegnere l'incendio, una nuvola di polvere bianca. A Carmelo piacque tantissimo questa polvere bianca: «Dobbiamo rifare la scena in questo modo, non rivelando l'origine di questa polvere bianca». Nella scena montata si vede benissimo che il fuoco viene sommerso da una misteriosa polvere bianca. Quella dell'estintore. Ovviamente furono acquistati degli estintori di riserva perché la scena doveva essere rifatta. Ritorno all'aneddotica: nessuno aveva previsto che la polvere di quegli estintori avrebbe invaso tutto lo studio, sporcando le telecamere. Per un po' di tempo non si riuscì più a lavorare e fu dato un giorno di pausa per poter ripulire gli obiettivi dalla polvere grassa degli estintori.

Noi vivevamo queste emozioni, quelle provocate da un uomo che improvvisamente aveva cambiato le regole del lavoro quotidiano.

Un altro capitolo, la straordinaria voce di Carmelo Bene. Lui utilizzava una voce soffiata, una nasale più stentorea, di livelli diversissimi. Rispetto però alla capacità di registrazione dei microfoni si affrontarono delle grandi difficoltà. Il lavoro del microfonista fu faticosissimo. Aveva deciso di lavorare con la giraffa, pratica che non si utilizzava più da parecchio tempo. Il microfonista disponeva di un monitor per capire esattamente i limiti del campo. Ma rispetto a quale delle camere? In genere si regolava su quella che faceva i primi piani di Carmelo Bene. Però il microfono che non compariva nei primi piani di Carmelo Bene poi saltava fuori dappertutto nei campi più larghi. Occorreva decidere inquadratura per inquadratura.

Una curiosità: pur essendo in scena, Carmelo Bene richiedeva, come un regista fuori campo, il “ciak”. Il ciak non serve assolutamente a niente in una ripresa di tipo elettronico. Bene diceva «battiamo». Il suo «battiamo» voleva dire: “cominciamo a fare le riprese”. Dai numeri citati prima si può ben capire che la maggior parte delle camere faceva dei primi piani. Una volta Bene chiese, nell'imbarazzo generale, quattro camere sul suo primo piano. Se quattro camere stavano sul suo primo piano l'ultima, ovvero quella che spesso serviva per il pre-montato clandestino, non poteva che registrare un totale, spesso, per ragioni di luci e microfoni in campo, inservibile.

Diciamo dei liquidi organici. In *Otello* ce ne sono molti: il vomito di Brabanzio, le lacrime di Carmelo Bene, il sudore di Cosimo Cinieri. Quest'ultimo, secondo la regia, doveva essere sempre sudato. Il suo sudore trasmetteva inquietudine. Cinieri perciò faceva sempre delle corse prima di girare le sue scene, in modo da essere sudato. Carmelo Bene e Cosimo Cinieri erano in pieno accordo sul sudore. Circa le lacrime ammirammo la capacità puramente tecnica di Bene di piangere quando e come gli pareva. Riusciva a piangere a freddo, senza aver sviluppato un'emozione che lo portasse al pianto. Un'altra cosa su cui Carmelo Bene sfidò qualcuno dello studio era di tenere gli occhi aperti senza battere le ciglia. Carmelo aveva una capacità mostruosa, olimpica, nessuno riusciva mai a batterlo. Dopo un po', quelli che ci avevano provato rinunciavano. Carmelo Bene aveva una forza di concentrazione e di dominio sul proprio corpo stupefacente.

Dell'*Otello* non esisteva un copione vero e proprio, il copione era quello dello spettacolo, ma ogni volta si faceva un copione di giornata. E non esisteva un piano di lavorazione concertato. Chi doveva controllare la produzione non sapeva esattamente, come succede nei film, che cosa venisse realizzato il giorno dopo. Il maestro lo decideva sulla base di un suo piano, di una predisposizione ad affrontare una scena piuttosto che un'altra. Tutto questo fa capire come la povera Marilena Fogliatti, quando vent'anni dopo maneggiò quelle riprese, si sia trovata in grande difficoltà per arrivare a un montato. Non aveva adeguati materiali cartacei cui riferirsi. Quell'opera complessiva, informe, anarchica, quelle tante bobine rimarranno nascoste per sempre nelle Teche Rai, insidiate dall'ossido, inguaribilmente degradate.

Un'istruzione per chi abbia voglia di vedere o rivedere l'*Otello*. Quando ci sono

le immagini capovolte, non si tratta di una post-produzione, ma si tratta semplicemente dell'effetto degli specchi che gli attori avevano sotto i piedi. Di post-produzione non c'è proprio nulla, Carmelo Bene la post-produzione la faceva in produzione. E gli stessi passaggi da una scena all'altra, in dissolvenza, lui non li aveva minimamente previsti: non aveva pensato a delle dissolvenze. Sono farina del sacco di Marilena Fogliatti. Carmelo Bene aveva pensato semmai a dei trucchi che ricordano i pionieri del cinema. Ad esempio il trucco del fazzoletto: quello di mettere cioè un fazzoletto davanti all'obiettivo, fare un *fonda*, oppure far scorrere un fazzoletto per scoprire una scena a mo' di sipario. C'è tra l'altro un passaggio che è meraviglioso perché Carmelo realizza una chiusura visuale del suo primo piano usando il fazzoletto, poi il primo piano lo fa rivedere, sfilando il fazzoletto, totalmente cambiato. Un'esibizione di "fregolismo" che nessuno in studio aveva previsto: l'espressione cambiava da una molto addolorata a una molto più provocatoria e gladiatoria. Tutto questo nel tempo minimo dello scorrere del fazzoletto. I fazzoletti erano letteralmente usati come sipari teatrali, ma anche come fotogrammi di scorrimento.

Un'altra possibilità di transizione doveva essere data, secondo l'attore-regista, dal lenzuolo, che è una specie di multiplo del fazzoletto. Un lenzuolo stava davanti all'obiettivo, ma davanti a quale degli obiettivi? Quando lo decideva era come se Carmelo Bene avesse già scelto quale doveva essere la ripresa più giusta da adoperare in montaggio. Spesso dovevano scendere i fondali bianchi. Carmelo Bene si raccomandava che scendessero come i fondali del teatro. Disabituati completamente a lavorare sul totale i tecnici, che non erano dei macchinisti teatrali, impiegarono tantissimo a far scendere correttamente quelle lenzuola-fondali, che scendevano sempre storte.

Ancora: sul particolare degli occhi. Carmelo Bene lo imponeva naturalmente a se stesso ma anche agli altri compagni, come Chiara Martini, che interpretava Desdemona, o lo stesso Cinieri che vestiva i panni di due personaggi, Brabanzio e Iago (anche questa era una scelta di fatto poco televisiva). Ecco: imponeva riguardo agli occhi la stessa lacrimazione che aveva lui. La Martini non ci riusciva proprio. Non riusciva minimamente ad avere gli occhi umidi e quindi si sentiva in grande imbarazzo. Il truccatore le forniva colliri in grande quantità per metterla in condizioni di lavorare così.

Ho elencato, in modo certo disordinato, alcune istantanee di quell'impresa. È un vero peccato che Carmelo Bene questo *Otello* non sia riuscito a montarlo lui stesso, perché forse ne sarebbe nato qualcosa di sorprendente. Senza nulla togliere agli straordinari meriti di Marilena Fogliatti, grazie alla cui ostinazione, generosità e professionalità l'*Otello* comunque esiste.

Franco Prono

Numerose sono le messinscene televisive in cui Carmelo Bene compare, fin dalla metà degli anni Settanta, sia come attore, sia come autore del testo, sia come regista. Nel catalogo delle Teche Rai figurano titoli molto noti quali *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi. Blok-Majakovskij-Esènin-Pasternak* (Rai2, 1977), *Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)* (Rai2, 1978), *Riccardo III di William Shakespeare, secondo Carmelo Bene* (Rai2, 1981), *Hommelette for Hamlet. Operetta inqualificabile di Carmelo Bene da Jules Laforgue* (Rai3, 1990), *Macbeth horror suite di Carmelo Bene* (Rai2, 1997), *Carmelo Bene. Voce dei Canti, dai Canti di G. Leopardi* (Rai2, 1998), *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della Provvidenza* (Rai2, 1999). Tra gli spettacoli a cui Bene ha preso parte soltanto come attore ricordo: *In-vulnerabilità d'Achille (tra Sciro e Ilio)* (1997), *Manfred. Versione per concerto in forma d'oratorio* (1983) e *Adelchi di Alessandro Manzoni (in forma di concerto)* (Rai2, 1985). Sono stati pubblicati alcuni importanti saggi critici e alcune illuminanti dichiarazioni di Bene su queste produzioni televisive, e in particolar modo sull'*Amleto*, spettacolo che nel 1978 sorprese il pubblico e la critica per le novità linguistiche ed espressive portate sul piccolo schermo¹.

1. Cfr. G. Livio, *Geometria in bianco e nero*, in «Unione Sarda», 4 maggio 1978; M. Grande, *L'estetica del dispiacere. Conversazione con Carmelo Bene*, in «Cinema e Cinema», nn. 16-17, luglio-dicembre 1978; I. Moscati, *Dopo il teatro e il cinema la tv secondo Carmelo*, in «Cineforum», n. 10, ottobre 1978; V. Valentini, *Teatro in immagine*, Bulzoni, Roma 1987; A. Cascetta, *Dalla parte del teatro: il passaggio attraverso l'era elettronica. Ipotesi, percorsi, esiti della ricerca*, in Ead. (a cura di), *Sipario! 2. Sinergie videoteatrali e rifondazione drammaturgica*, Rai VQPT, Roma 1991; AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra edizioni, Milano 1995; E. Baiardo, R. Trovato, *Un classico del rifacimento. Gli Amleto di Carmelo Bene*, Erga, Genova 1996; R. Tessari, *Carmelo Bene. Un Amleto fra Shakespeare e Laforgue*, in R. Alonge, R. Tessari, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Led, Milano, 1996; A. Petri, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Ets, Pisa 2004; F. Prono, *Il teatro in televisione*, Dino Audino Editore, Roma 2011; G. Livio, *Spunti di riflessioni sul Teatro televisivo*, in F. Prono, *Il teatro in televisione*, Dino Audino Editore, Roma 2011.

Fino dalla sua prima esperienza in Rai, l'attore/autore/regista dimostra di avere piena coscienza della specificità del mezzo elettronico, riconoscendogli un'autonomia totale e sovvertendo «radicalmente le regole standardizzate del programma di prosa televisiva»². Già sul palcoscenico teatrale egli metteva in atto – contro il sistema del mercato culturale – la cosiddetta *poetica della sottrazione* che portava al rifiuto della scena teatrale in quanto luogo della rappresentazione e alla riduzione del testo a elemento che non rinviava a nessun significato. In televisione questa poetica produce l'esaltazione del corpo e della voce dell'attore «come espressività assoluta»: grazie all'uso costante e inusitato di *primi, primissimi piani e particolari*, pochissimi «movimenti di macchina, niente campi e controcampi, esclusi i piani intermedi»³, Bene mostra i più piccoli dettagli del proprio viso; grazie a microfoni e bande magnetiche esalta la propria vocalità, arrivando in ultima istanza a “disumanizzarsi” affinché “la sacralità della voce” possa manifestarsi. L'attore perde la propria identità soggettiva in quanto riduce se stesso a corpo frantumato, a volto e a voce che traggono la loro realtà dai mezzi tecnologici della riproduzione elettronica. Le apparecchiature televisive gli permettono di *osservarsi* su un monitor mentre sta recitando, fanno sì che la *voce ascolti se stessa* diventando la sua stessa eco. Da un lato l'attore si mette al posto dello spettatore, dall'altro «vive l'esperienza dello sdoppiamento come impossibilità di identificarsi con il personaggio, di credere al gioco dei ruoli nel teatro»⁴. Il monitor, cioè, è anche specchio, e la contemplazione narcisistica di sé da parte dell'attore rompe la *finzione* dell'interpretazione. Recitare di fronte a se stesso, contemplare il proprio simulacro, comporta necessariamente prendere coscienza dell'irrappresentabilità del personaggio. Così il testo – diversamente da quanto avviene nel teatro tradizionale – non costituisce più una traccia inerte dello spettacolo, non viene messo in scena, non viene aridamente *ri-presentato* all'interno di una *cerimonia funebre*, ma viene “smontato”, “frantumato”, “tolto di scena”, sottratto a qualsiasi «restaurazione imbecille»⁵.

Questi procedimenti linguistici ed espressivi, del tutto insoliti nella prassi televisiva tradizionale, rivelano una carica ironica nel momento stesso in cui instaurano «uno stile che spiazza continuamente e infastidisce il video-spettatore tradizionale non permettendogli mai l'immedesimazione»⁶. La ripresa televisiva pare pertanto il mezzo espressivo che meglio realizza il processo di *sottrazione*, in quanto rende possibile ciò che in teatro non lo è: offrire al pubblico il volto e la voce dell'attore isolandoli da tutto il resto della messinscena. L'Attore è sempre *solo* anche se circondato da altri interpreti e si esibisce in un delirio vocale, in un monologo ironico e ispirato che denuncia l'angoscia della solitudine e della debolezza tipiche dell'uomo e dell'artista che opera nel mondo contemporaneo.

2. V. Valentini, *Teatro in immagine*, vol. I: *Eventi performativi e nuovi media*, Bulzoni, Roma 1987, p. 118.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. C. Bene, *Intervista*, a cura di I. Moscati, in «Cineforum», n. 10, ottobre 1978.

6. G. Livio, *Geometria in bianco e nero*, in «Unione Sarda», 4 maggio 1978.

Nello spazio del palcoscenico l'“ideologia nichilista” di Bene si esplica su un piano di profonda ambiguità e contraddizione perché egli stesso gestisce fisicamente la scrittura della sottrazione e dell'irrepresentabilità, confermando così la propria soggettività nel momento stesso in cui la nega. In televisione, invece, i personaggi e le azioni si frantumano in inquadrature troppo *vicine* all'attore per poterlo inserire in un contesto, o troppo *lontane* per comprendere le sue dinamiche interiori: il «*poeta del nulla e della irrepresentabilità*» cerca «nell'uso del video una sua coerenza finale»⁷. Conscio del suo *scacco* esistenziale e professionale insieme, l'attore in tv non può che recitare in modo ironico, nevrotico, esasperato, prendendo le distanze dalla rappresentazione di cui fa parte e allontanandosi nettamente da qualsiasi tipo di naturalismo.

Sia la destrutturazione del testo, sia lo studio della *phoné* sono condotti da Bene attraverso gli strumenti tecnici, linguistici ed estetici che il mezzo elettronico gli offre. Nell'*Amleto* in particolare, la tecnica televisiva va a braccetto con il linguaggio, per cui essa stessa diventa linguaggio: «non solo viene fuori la dimensione linguistica della tecnica, ma addirittura le sue capacità illusionistiche e il suo distendersi in altre dimensioni estetiche»⁸. Gli spettatori televisivi vengono *aggrediti* visivamente con immagini bicrome in cui il bianco e il nero hanno contorni precisi e si alternano – da un candore accecante a un'oscurità densa e impenetrabile – invadendo uniformemente lo sfondo su cui si muovono gli attori. La scenografia è assente, cosicché il massimo risalto viene dato ai personaggi; la telecamera è fissa, immobile su *primi, primissimi piani e campi lunghi*. «Bene, in quanto primo attore e grande attore (ma egli preferirebbe la definizione di attore-*artifex*), costruisce una regia sapientissima incentrata sulla sua esibizione»⁹, imponendo agli altri attori un'impostazione tonale fissa, in modo tale che la loro monotonità si contrapponga alla propria pluritonalità. Ecco dunque «un *Amleto* che ha orrore del pasticcio celebrativo, commemorativo, culturale (l'opera di repertorio), e si trasforma in una proposta televisiva con tre scommesse da vincere. La prima riguarda l'*Amleto* nostro contemporaneo: in che cosa si è trasformato. La seconda, l'idea dello spettacolo come fine della rappresentazione tradizionale rinnovata da consumare, e come ricerca di una inedita partitura da eseguire senza orchestra. La terza, la prosecuzione della sperimentazione sul linguaggio televisivo»¹⁰.

Consultando gli archivi di Rai Teche, sono rimasto sorpreso nello scoprire – al di là delle dodici messinscene prima citate – la grande quantità delle partecipazio-

7. A. Cascetta, *Dalla parte del teatro: il passaggio attraverso l'era elettronica. Ipotesi, percorsi, esiti della ricerca*, in Ead. (a cura di), *Sipario! Sinergie videoteatrali e rifondazione drammaturgica*, Rai VQPT, Roma 1991, p. 34.

8. M. Grande, *L'estetica del dispiacere: conversazione con Carmelo Bene*, in «Cinema e Cinema», nn. 16-17, luglio-dicembre 1978, p. 164.

9. G. Livio, *Spunti di riflessione sul teatro televisivo*, in F. Prono, *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*, Dino Audino Editore, Roma 2011, p. 163.

10. I. Moscati, *Dopo il teatro e il cinema la tv secondo Carmelo*, in «Cineforum» n. 10, ottobre 1978, p. 593.

ni di Carmelo Bene a trasmissioni radiofoniche e televisive che non hanno nulla a che fare con la sua poetica, il suo linguaggio e le invenzioni tecniche e linguistiche messe in evidenza nelle proprie "regie". Qualche cenno di ricerca a livello di *phoné* è riscontrabile nelle *Interviste impossibili* da lui interpretate per Radio Rai tra il 1974 e il 1975 con la regia di Sandro Sequi, Mario Missiroli e Vittorio Sermonetti: *Oscar Wilde e Ludwig II di Baviera* di Alberto Arbasino, *Dostoevskij e Leopold von Sacher-Masoch* di Oreste Del Buono, *Montezuma* di Italo Calvino, *Attila* di Guido Ceronetti, *Marco Aurelio* di Vittorio Sermonetti, *De Amicis*, *Il Califfo di Baghdad*, *Dickens*, *Tutankhamon*, *Nostradamus* e *Casanova* di Giorgio Manganelli. Numerosi sono anche gli interventi di Bene, come attore o come "ospite d'onore", in trasmissioni radiofoniche di vario tipo (quasi tutte su Rai3) quali: *Cassio governa Cipro* (1973), *Nostra Signora dei Turchi* (1973), *In un luogo imprecisato* (1974), *Salomé* (1975), *Tamerlano il Grande* (1975), *Romeo e Giulietta. Storia di Shakespeare secondo Carmelo Bene* (1976), *Spazio tre* (1978), *Cuore* (1979), *Otello* (1979), *Hyperion* (1979), *Pomeriggio musicale* (1980), *Sipario aperto* (1981), *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della provvidenza* (1995), *I misteri della notte* (1995), *Canti orfici* (1996), *Lampi d'autunno* (1996), *Lectura Dantis* (1997), *Carmelo Bene e la voce dei Canti di Giacomo Leopardi* (1998), *Aspettando i mondiali* (1998), *Gabriele D'Annunzio. La figlia di Iorio* (1999), *In-vulnerabilità d'Achille (tra Sciro e Ilio)* (2000), *Radio3suite* (2000), *Grammelot* (2000).

Rai Teche conserva anche centinaia di documenti riguardanti trasmissioni televisive in cui compare Bene. Senza citare i servizi dei Telegiornali, le brevi interviste di poche battute e gli interventi in trasmissioni sportive, ricordo la sua comparsa tra gli interpreti dell'originale televisivo *Storie dell'anno Mille* diretto da Franco Indovina (Rai3, 1973) e la sua partecipazione come ospite a moltissime trasmissioni Rai, tra le quali: *Cronache del cinema e del teatro* (Rai2, 1967 e 1969), *Cinema 70* (Rai2, 1970), *Buster Keaton perché* (Rai1, 1972), *Sapere* (Rai1, 1972), *Bravo chi legge* (Rai2, 1975), *Domenica In* (Rai1, 1978), *Teatromusica* (Rai2, 1979), *Acquario* (Rai1, 1979), *Obiettivo su* (Rai1, 1983), *Mixer* (Rai2, 1983), *Il processo del lunedì* (Rai1, 1983), *Prisma* (Rai1, 1983), *Una sera un libro* (Rai3, 1988), *Mixer Cultura* (Rai2, 1988), *Schegge di radio a colori* (Rai3, 1991), *Omnibus* (Rai3, 1993), *Neon Teatro* (Rai2, 1996), *Macao* (Rai1, 1997), *Neon Libri* (Rai2, 1998), *Scirocco* (Rai2, 1998), *L'Italia degli anni Settanta* (Rai3, 1998), *Per un pugno di libri* (Rai3, 1998), *Il grillo* (Rai3, 1998), *Maurizio Costanzo Show* (Canale5, 1990, 1994, 1995).

Non si può negare che le scelte e i comportamenti di Bene in quest'ambito sono ricchi di contraddizioni e ambiguità. In tutte le trasmissioni a cui prende parte, da quelle dotate di un minimo livello culturale a quelle più becere e volgari, è evidente che egli accetta senza incertezze il ruolo di "illustre ospite" e collabora a "fare spettacolo". Appare gentile con tutti i conduttori e presentatori, abbraccia cantanti, *showmen* e *showwomen*, offre a chi lo invita ciò che quello aspetta da lui: dichiarazioni "strane" e spiazzanti, e soprattutto provocazioni verso gli altri ospiti e verso il pubblico. Bene aggredisce gli spettatori e i giornalisti che lo contestano polemizzando pesantemente con tutti. Allo stesso modo si comporta nelle trasmis-

sioni sportive, dove fa spettacolo discutendo accanitamente su questioni effimere, alimentando in maniera provocatoria polemiche inconsistenti. Insomma, in televisione Bene interviene sempre per fare spettacolo in accordo con la trasmissione che lo ospita. In una sola occasione sembra rinunciare a questo ruolo di protagonista, in *Spazio Ippoliti* (Rai3, 1995), perché i suoi interlocutori non sono né intellettuali, né giornalisti, né spettatori convinti di sapere qualcosa di teatro, arte e poesia, ma gli strambi personaggi che Gianni Ippoliti conduce a casa del Maestro. Costoro non sanno neppure chi sia Carmelo Bene, ma lui è gentilissimo, addirittura affettuoso nei loro confronti: preferisce la loro ignoranza alla presunzione degli pseudointellettuali dei salotti di Maurizio Costanzo.

Sono stato testimone di un incontro tra Carmelo Bene e gli studenti dell'Università di Torino avvenuto all'inizio degli anni Novanta grazie a Edoardo Fadini. Era evidente che il nostro ospite non era affatto contento di essere in una grande aula gremita. Dichiarò subito che quell'incontro era un'inutile perdita di tempo perché gli studenti erano peggio che ignoranti in quanto avevano assorbito i principi della cultura di massa, e pertanto non erano in grado di capire le sue parole. La prima, ingenua e "innocente" domanda a lui rivolta da uno studente gli fornì la conferma dell'inadeguatezza di quel pubblico, per cui si alzò sdegnato dalla cattedra e abbandonò la sala. Ripensai a questo lontano episodio quando vidi in televisione, molto tempo dopo, una puntata della trasmissione *Il laureato* (Rai3, 1996): in una grande sala dell'Università di Lecce piena di studenti Carmelo rispondeva in modo gentile alle ironiche domande e alle bonarie provocazioni del "conduttore" Piero Chiambretti, sempre mantenendo il sorriso sulle labbra e scherzando amabilmente. A Lecce egli era il protagonista di uno spettacolo e accettava il ruolo di grande *performer*, a Torino invece il contesto non era stato quello di uno spettacolo, ma di un "confronto" che non poteva interessarlo in alcun modo.

È noto che nelle trasmissioni televisive a cui raramente viene invitato a partecipare, Jean-Luc Godard dichiara in modo sprezzante il proprio disgusto per quelle trasmissioni stesse, per la mercificazione della cultura, per il conformismo fascista dei mezzi di comunicazione di massa. Carmelo Bene invece sembra stare al gioco facendo sempre spettacolo, anche all'interno della televisione-spazzatura, della televisione-oscenità. Impone la sua presenza istrionica, autorevole e autoritaria, su qualsiasi palcoscenico si trovi, e dà vita, già con la sua semplice presenza, ad un Gran Varietà in cui viene messo in evidenza l'irriducibile contrasto tra sé e gli altri, tra la realtà del poeta e l'irrealtà di chi vive in modo banale e "imbecille".

saggi

Ascesa e rovina di don Geronimo Fonati, buffone spagnolo al servizio dei Gonzaga

Simona Brunetti

In un volume del 1888 dedicato a Diego Velazquez¹, Carl Justi cita una lettera, conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova, in cui a fine ottobre 1604 un buffone al servizio del duca Vincenzo I Gonzaga riferisce di aver ingaggiato una competizione verbale («fato duelo») in Spagna, a Valladolid, con alcuni intrattenitori del luogo e di essere riuscito a superarli «d'infamia»², ossia per le volgarità pronunciate. Elemento connotativo dei giullari medioevali, la cui comicità ricorre spesso all'oscenità più grossolana³, «l'arte della scurrilità» diviene anche per i buffoni di corte una sorta di tratto distintivo per cui sono inizialmente amati, esaltati e ricercati, quindi eventualmente ripudiati e infine spesso scacciati. Seguendo l'analisi offerta da Luigi Allegri, nell'ampio processo evolutivo che porta la figura del

1. Cfr. C. Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, 2 voll., Max Cohen & Sohn, Bonn 1888, vol. II, p. 340 [trad. it. C. Justi, *Velazquez e il suo tempo*, Sansoni, Firenze 1958, pp. 748-749].

2. Cfr. Lettera di don Geronimo Fonati al duca di Mantova, Valladolid, 30 ottobre 1604, in ASMN (Archivio di Stato di Mantova), *Archivio Gonzaga*, b. 607, cc. 720-721 (*Herla* C4488); riferimenti a c. 720r. La Fondazione «Umberto Artioli» Mantova Capitale Europea dello Spettacolo, da quasi vent'anni, sostiene un progetto di ricerca e archiviazione e tuttora in corso, di vaste dimensioni sul teatro rinascimentale e barocco. Il cuore del progetto consiste nella creazione di un archivio informatico (*Archivio Herla*) che descrive i documenti, provenienti da archivi italiani ed europei, relativi all'attività spettacolare patrocinata dai Gonzaga nell'epoca del massimo splendore del ducato (1480-1630), con una speciale attenzione per tutto ciò che riguarda la Commedia dell'Arte. Da più di dodici anni questo archivio è consultabile *on-line* gratuitamente e viene periodicamente aggiornato. Accanto alla collocazione originale dei documenti citati in questo intervento, si è dunque scelto di proporre anche la corrispondente segnatura dell'Archivio *Herla*, quando presente, come ulteriore strumento d'indagine (www.capitalespettacolo.it/ita/ric_gen.asp). Si coglie qui l'occasione per ringraziare le ricercatrici-archiviste della Fondazione Artioli, Licia Mari e Roberta Benedusi, per il prezioso aiuto offerto a questa ricerca.

3. Cfr. S. Pietrini, *I giullari nell'immaginario medioevale*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 281-288; T. Saffiotti, «...e il signor duca ne rise di buona maniera». *Vita privata di un buffone di corte nella Urbino del Cinquecento*, BookTime, Milano 2008; T. Saffiotti, *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Liguori, Napoli 2012²; T. Saffiotti, *Gli occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia e nell'arte*, Introduzione di C. Segre, BookTime, Milano 2013.

giullare, variamente declinata, «dalla non specializzazione alla specializzazione, come itinerario verso il riconoscimento di una professionalità»⁴, elemento dirimente diviene il graduale e diversificato passaggio dalla semplice dimensione clownesco-gestuale a una consapevole poetica d'attore. Quindi, in particolare, la peculiare cifra rappresentativa citata da Justi, pur confermandosi sostanzialmente legata alla centralità del «dar spettacolo del proprio corpo» per mestiere⁵, utilizza l'epiteto volgare in senso performativo, al pari di ogni altro gesto scenico.

Rappresentando il tipo più evoluto di esperti dell'intrattenimento, in epoca rinascimentale, i buffoni si stabiliscono con varie modalità presso le famiglie regnanti e partecipano in modo permanente ai principali avvenimenti mondani da loro organizzati, dai banchetti agli eventi pubblici, agli spettacoli⁶, pur non essendone la principale attrattiva. L'esibizione buffonesca tra Cinque e Seicento sembra infatti iscriversi nella sfera privata del divertimento, anche se, come scrive Teresa Megale, «comunque e ovunque, a piedi e in carrozza, ai tavoli riccamente imbanditi e nei viaggi interminabili, al buffone viene chiesto di essere un brillante intrattenitore, un abile imitatore, un versatile mimo»⁷.

Quel grado di eccessiva familiarità che conseguentemente riescono a instaurare con i potenti, e che per certi versi sarà tipico anche di molti celebri comici dell'Arte – pensiamo per esempio a quanto mette in luce Siro Ferrone su Tristano Martinelli⁸ – nasce, secondo Ferdinando Taviani, soprattutto per la grande capacità di sottomissione e adulazione dei buffoni, che i commedianti, in quanto interpreti compiuti, non hanno⁹. Non a caso Nicolò Barbieri nella sua *Supplica* (1634) scrive:

Il buffone è realmente buffone, ma il comico che rappresenta la parte ridicola, finge il buffone, e perciò porta la maschera al viso, o barba rimessa, o tintura alla faccia, per mostrar d'esser un'altra persona; e la maschera istessa si chiama *persona* in latino, e la licenza delle arme al mascherato il carnevale si rende invalida, poiché un mascherato si fa col grado d'altr'uomo, spogliandosi per quel tempo del suo; e per ciò i comici fuori di scena sono altre persone, si chiamano con altro nome, mutano abiti e professano altri costumi. Ma il buffone è sempre lo stesso e di nome e di effigie e di procedere; e non per due ore del giorno, ma tutto il tempo di sua vita, e non in una scena, ma in casa e per le piazze. [...]

4. L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 62.

5. Ivi, p. 63.

6. Cfr. S. Pietrini, *I giullari nell'immaginario medioevale*, cit., pp. 73-85.

7. T. Megale, *Bernardino Ricci e il mestiere di buffone tra Cinque e Seicento*, in B. Ricci, *Il Tedeschino ovvero Difesa dell'Arte del Cavalier del Piacere*, a cura di T. Megale, Le Lettere, Firenze 1995, pp. 5-59; citazione a p. 32. Sull'argomento cfr. anche T. Megale, 'Homo ridens'. *Maschere e pseudomaschere alla maniera di Democrito*, in S. Albi, F. Lofano, *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento. Stile, iconografia, contesto*, Artemide, Roma 2017, pp. 281-296; T. Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Bulzoni, Roma 2017.

8. Celebre in questo senso è proprio l'esempio offerto dall'Arlecchino mantovano: cfr. S. Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Laterza, Roma-Bari 2006.

9. Cfr. F. Taviani, *Introduzione*, in N. Barbieri, *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, Il Polifilo, Milano 1971, nota 38, pp. xxxii-xxiv.

Buffone è colui che non ha virtù e che per avere una natura pronta e sfacciata, vuol vivere col mezzo di quella, o alla dritta o alla storta; o, se pur ha qualche poca virtù, la converte in buffoneria, motteggiando i difetti noiosi eziandio delle persone gravi, dando occasione che siano dal volgo derisi. Buffone è colui che sta col capello in capo avanti del suo Principe, che dice parole ingiuriose a' Cavalieri, che scorre con motti pungenti nell'onore, che racconta casi non molto onesti, che per danari si fa talvolta rader tutto il capo, che prende la coperta, che sopporta il corbello, il gatto, la cera di Spagna, il balestino, che tranguggia candele di sevo intiere, che mangia sporcherie, che si giuoca fin a' denti, ed in somma che si fa vigliaccamente mal trattare per ingordigia d'aver danari¹⁰.

Come ricorda Mauda Bregoli-Russo, la passione dei Gonzaga per nani e buffoni data ancor prima dell'arrivo a Mantova di Isabella d'Este¹¹, di cui in particolare menziona diverse lettere inviate al marito, il marchese Francesco Gonzaga, o al padre Alfonso, per averne sempre accanto o per farli trasportare da un luogo all'altro¹². Dunque, il trionfo e il successivo oblio della stella di don Geronimo Fonati, questo il nome del buffone menzionato nel volume di Justi, si devono inscrivere primariamente nell'universo effimero di un divertimento cortigiano, i cui tratti risultano però piuttosto fluidi e molto spesso di difficile definizione. Inoltre, come ricorda la Megale, che nel 1995 ha segnalato alcuni nuovi documenti su questo artista, seguire le tracce biografiche e spettacolari di un buffone risulta sovente piuttosto arduo, equivalendo quasi «a scrivere di un'assenza che implica una visione necessariamente parziale e limitata»¹³. Sulla scorta di queste indicazioni, però, grazie anche ai principi d'indagine di respiro europeo sottesi al progetto *Herla* della Fondazione "Umberto Artioli" Mantova Capitale Europea dello Spettacolo¹⁴, siamo riusciti a far emergere all'incirca una novantina di documenti in diverse lingue che, aggiungendosi ai pochi già noti, illuminano con maggiore definizione alcuni frammenti della sua vita; un'esistenza che, al soldo dei Gonzaga e in un arco

10. N. Barbieri, *Che cosa sia buffone*, in Id., *La supplica*, cit., pp. 24-26; citazione alle pp. 24-25. Sull'argomento si veda anche T. Garzoni, *Discorso CXIX. De' buffoni, o mini o bistrioni*, in T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di G.B. Bronzini, con la collaborazione di P. di Meo e L. Carcereri, 2 voll., Olschki, Firenze 1996 [Ziletti, Venezia 1584¹], vol. II, pp. 994-997; L. Strappini, *La tragedia del buffone. Percorsi del comico e del tragico nel teatro del XVII secolo*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 88-95.

11. Cfr. M. Bregoli-Russo, *Teatro dei Gonzaga al tempo di Isabella d'Este*, Peter Lang, New York [et al.] 1997, p. 24.

12. A questo proposito si veda l'intero capitolo dedicato dalla Bregoli Russo all'argomento (cfr. ivi, pp. 23-44). Per quanto datati, di particolare interesse sono ancora gli studi di Alessandro Luzio e Rodolfo Reiner dedicati all'argomento (cfr. A. Luzio, *La morte d'un buffone*, in «La gazzetta di Mantova», 16 novembre 1885; A. Luzio, R. Reiner, *Buffoni, nani e schiavi dei Gonzaga ai tempi d'Isabella d'Este*, in «Nuova Antologia», 16 agosto - 1° settembre 1891).

13. T. Megale, *Bernardino Ricci e il mestiere di buffone tra Cinque e Seicento*, cit., p. 7.

14. Per maggiori dettagli sul progetto *Herla* cfr. S. Brunetti, *Il progetto Herla (1999-2015)*, in Ead. (a cura di), *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), Edizioni di Pagina, Bari 2016, pp. 11-30.

cronologico di quasi trent'anni, si snoda almeno attraverso diversi Stati sovrani della penisola italiana, i Paesi Bassi meridionali, la Francia e la Spagna.

In occasione dei festeggiamenti organizzati per le nozze del figlio di Juan Fernández de Velasco, governatore di Milano, il 1° luglio del 1597 il duca di Mantova invia un certo don Girolamo, confidando che «si come egli qui ha dato molto gusto con le sue facetie, così anche ella sia per haverne piacevole trattenimento»¹⁵. Non potendo trattarsi del buffone e strumentista Girolamo Galarza, segnalato da Susan Parisi nei registri di pagamento della corte gonzaghesca pochi anni prima¹⁶, sia perché caduto verosimilmente in disgrazia in seguito a una lettera dell'aprile precedente che ne denuncia l'attività di spionaggio a favore della corte spagnola¹⁷, sia perché nei documenti non ci si riferisce mai a lui con l'appellativo "don" (sempre usato invece per Fonati), riteniamo si tratti della prima testimonianza rinvenuta sinora dei contatti di don Geronimo con la corte mantovana.

Una seconda attestazione potrebbe essere poi una lettera del 22 gennaio 1602, quando Furio Carandini chiede a un ignoto destinatario della corte gonzaghesca di riferire a don Girolamo che non avendolo più visto pensava fosse impegnato in una qualche "disputa"¹⁸, analoga molto probabilmente a quelle citate da Justi.

Nel seguire le vicende di questo buffone, un elemento da non sottovalutare per rintracciarlo è anche l'oscillazione costante del termine onomastico utilizzato nei carteggi e nei documenti di corte (ora «Girolamo», ora «Geronimo»), da affiancare alle numerose varianti grafiche offerte in lingua francese o spagnola («Hieronimo», «Jeronime», «Xeronimo», ecc.), riscontrabili nelle lettere di cortigiani residenti in altri Stati o firmate, in tempi diversi, di mano dello stesso buffone.

Il 26 aprile del 1602, per esempio, don Geronimo scrive da Padova a Vincenzo I Gonzaga da un lato definendosi «yncurable» per la sua cattiva salute, alla quale nemmeno i più rinomati medici della città sanno porre rimedio, e dall'altro accennando di aver saputo dell'intenzione del duca di recarsi «à goder le delitie di Spa,

15. Lettera del duca di Mantova al governatore di Milano, Mantova, 1° luglio 1597, in ASMN, *Archivio Gonzaga*, b. 2245, c.n.n. (*Herla* C2094). Si tratta del matrimonio celebrato in Toscana, a Porto Ercole, il 17 giugno 1597 tra Iñigo Fernández de Velasco, conte di Haro, e Juana Fernández de Córdoba y Aragón.

16. Cfr. S. Parisi, *Acquiring Musicians and Instruments in the Early Baroque: Observations from Mantua*, in «The Journal of Musicology», vol. 14, n. 2, Spring 1996, pp. 117-150; riferimento a p. 123, nota 11; S. Parisi, *Musicians at the Court of Mantua During Monteverdi's Time: Evidence from the Payrolls*, in S. Gmeinwieser, D. Hiley, J. Riedlbauer (eds.), *Musicologia Humana. Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, Olschki, Firenze 1994, pp. 183-208; S. Parisi, *Ducal Patronage of Music in Mantua 1587-1627: An Archival Study*, tesi di dottorato in Musicologia, 2 voll., University of Illinois, Urbana-Champaign 1989, p. 443; A. Bertolotti, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova: dal secolo 15° al 17°*, Forni, Bologna 1969 [anast. di Ricordi, Milano 1890], p. 71.

17. Cfr. Lettera non firmata al duca di Mantova, Milano, 24 aprile 1597, in ASMN, *Archivio Gonzaga*, b. 1720, c. 240 (*Herla* C5367). Nel documento si mette in guardia il duca nei confronti di Galarza perché sembra fare la spia su quanto lui faccia e dica, e sembra persino che tali notizie siano arrivate direttamente al re di Spagna. In casa di un cavaliere milanese, ha raccontato, per esempio, che il duca di Mantova più di una volta ha finto di avere necessità di denaro per non essere obbligato a prestarne al re.

18. Cfr. Lettera di Furio Carandini a ignoto della corte di Mantova, Modena, 22 gennaio 1602, ivi, b. 1295, c. 77r (*Herla* C380).

e le sue acque», che potrebbero dare giovamento anche a lui, se la duchessa di Mantova, Eleonora de' Medici, in procinto di andare in Francia, gli permettesse di seguirlo¹⁹. In una minuta di cancelleria del successivo 1° maggio, intestata a «Don Girolamo lochillus», Vincenzo I non solo conferma al destinatario il proposito di partire per Spa dopo la festa dell'Ascensione, ma lo rassicura anche di averlo segnato come primo della lista di coloro che lo accompagneranno. Quando poi aggiunge «non andando più per adesso mia moglie in Francia se non sarete qui à tempo ve ne restarete nel numero degli incurabili»²⁰, il duca dirime ogni possibile dubbio che «l'incurabile» Geronimo, che gli scrive, e «il pazzereello» Girolamo, a cui lui risponde, non siano la stessa persona. La successiva replica con vari ringraziamenti, scritta il 7 maggio da parte di un don Geronimo ormai «refrigerato», chiude infine momentaneamente la questione del viaggio²¹.

A partire dai divertenti appellativi utilizzati, nel carteggio qui citato si evidenzia il tono domestico della particolare intimità che esisteva a questa altezza cronologica tra il buffone e il duca di Mantova, fatta di motti di spirito e *calembours*, ma anche di commenti dettagliati sui rispettivi stati di salute. Se, per esempio, inizialmente don Geronimo afferma «non stimavo di venire à tale necessità, di dar conto à Vostra Altezza Serenissima del mio stato, poichè la quantità de libri, la qualità de medici, et il fumo dello studio di Padova reputavo io fossero bastanti à disseccare l'Oceano, non che l'Averno del mio corpo»²², Vincenzo I replica che a lui i medici hanno consigliato di «lasciare la medicina dell'aqua cotta col legno per prendere la cruda» dei bagni di Spa, e insinua che, andando con lui, vedrebbe il «miracolo che con l'uso dell'aqua asciugaste le humidità che vi travagliano»²³. Quando, in questo spiritoso e talvolta bizzarro dialogo a distanza, il buffone informa dei suoi casi il suo signore non avviene «per crianza, quale – scrive Geronimo – mai conobbi, o pure per altro rispetto», ma per affetto; quello stesso affetto che lo fa esplicitamente desiderare di «tornare costà à far mostra di me stesso»²⁴ o, ancor più, dolere «che la purga [...] non faccia l'effetto»²⁵ che vorrebbe, per poter rendere un servizio migliore al Serenissimo padrone.

Da quanto si riporta nell'*Insalata* di Giovanni Battista Vigilio, a distanza di circa un mese, sabato 8 giugno 1602, il duca di Mantova, dopo aver pranzato con la famiglia nel palazzo di Porto Mantovano e aver assistito insieme a molti cortigiani a una bellissima commedia, come annunciato parte finalmente per le Fiandre e i bagni di Spa insieme a don Girolamo. La presenza del buffone al suo seguito è

19. Cfr. Lettera di don Jeronimo yncurable al duca di Mantova, Padova, 26 aprile 1602, in ASMN, *Archivio Gonzaga*, b. 1534, cc. 441-442 (*Herla* C491).

20. Minuta del duca di Mantova a don Girolamo lochillus, Mantova, 1° maggio 1602, ivi, b. 2255, c.n.n. (*Herla* C5032).

21. Cfr. Lettera di don Geronimo refrigerato al duca di Mantova, Padova, 7 maggio 1602, ivi, b. 1534, cc. 474-475 (*Herla* C493).

22. Lettera di don Jeronimo yncurable al duca di Mantova, Padova, 26 aprile 1602, cit., c. 441r.

23. Minuta del duca di Mantova a don Girolamo lochillus, Mantova, 1° maggio 1602, cit.

24. Lettera di don Jeronimo yncurable al duca di Mantova, Padova, 26 aprile 1602, cit., c. 441r.

25. Lettera di don Geronimo refrigerato al duca di Mantova, Padova, 7 maggio 1602, cit., c. 474r.

ricordata da Vigilio soprattutto per la definizione da lui data alla «collattione Bastarda» offerta a tutti alla fine dello spettacolo²⁶. L'epilogo della vicenda, però, è piuttosto curioso: una volta raggiunto Casale Monferrato, il Gonzaga non prosegue più il viaggio, ma sembra invece averlo fatto il suo compagno, che il 7 dicembre è segnalato nei Paesi Bassi meridionali dove, a detta di Vincenzo dei conti Guidi da Bagno, «Don Gironimo buffone si ritrova havere sino alla summa di tre milla scuti, guadagnati in Anversa, se non gli à persi da tre giorni in qua»²⁷. Come si vedrà meglio in seguito, l'ingente e improvviso guadagno al gioco, seguito da una altrettanto repentina e rovinosa perdita di denaro, così sommariamente e icasticamente qui descritti, saranno più di altri i tratti connotativi del comportamento di questo buffone, per cui il profitto personale costituirà sempre il fulcro delle relazioni con i potenti nella buona, ma soprattutto nell'avversa fortuna.

Sebbene non sia chiaro quando don Geronimo sia arrivato nelle Fiandre, non sembra tuttavia esservi recato con uno specifico incarico da parte del Gonzaga. Quando, il 6 settembre 1603, il duca di Mantova lo incalza con forza affinché ritorni presso di lui, lo apostrofa solo ironicamente in merito alla sua indole venale, che l'ha portato all'estero e lontano da lui, pur rassicurandolo prontamente in merito alle spese del viaggio di rientro:

La tardanza vostra, che eccede hormai ogni dovuto termine, mi dà occasione di ricordarvi il ritorno vostro in queste bande, parendomi che possiate a quest'hora haver sodisfatto all'humore che vi indusse à mutar paese, et à provare se col mutar cielo poteste mutar fortuna et farvi più galant'huomo. Scrivo al signor Conte Teodoro Trivultio che per amor mio si contenti di mandarvi a questa volta, con qualche sicura compagnia, et di provvedere ad ogni bisogno vostro per conto del viaggio, si che venitevene allegramente che la persona vostra è desiderata qui, dove sarete sempre il benvenuto et mi vi raccomando riportandomi a quello di più che vi dirà il medesimo signor Conte²⁸.

Se il buffone si fosse recato nei Paesi Bassi meridionali con un preciso mandato ducale ci si aspetterebbe infatti di leggere contenuti di tutt'altro genere. La lettera di sollecito deve comunque aver ottenuto l'effetto desiderato, se già il 15 settembre Pietro Paolo Provaglio può comunicare alla duchessa Eleonora che don Girolamo è arrivato a Parigi il giorno precedente, provenendo dalle Fiandre. In particolare, poi, scrive come il buffone gli abbia riferito di essersi trattenuto ad Anversa alcuni mesi, di dover riscuotere del denaro in città e di avere intenzione di ritornare quanto prima a Mantova²⁹. Sebbene Provaglio prometta anche di fare in modo che il

26. Giovanni Battista Vigilio, *Andata del Serenissimo Duca Vincenzo in Fiandra*, in ASMN, Documenti d'Arco, n. 168 (Giovanni Battista Vigilio, *La Insalata*), cap. 133, c. 63v (Herla L732).

27. Lettera di Vincenzo Guidi da Bagno al duca di Mantova, Bruxelles, 7 dicembre 1602, ivi, *Archivio Gonzaga*, b. 575, fasc. Guidi da Bagno, cc. 476-477 (Herla C2191).

28. Minuta del duca di Mantova a don Girolamo buffone, Mantova, 6 settembre 1603, ivi, b. 2259, c.n.n. (Herla C4650).

29. Cfr. Lettera di Pietro Pavolo Provaglio alla duchessa di Mantova, Parigi, 15 settembre 1603, ivi, b. 665, cc. 659-660 (Herla C4606).

rientro presso la corte gonzaghesca avvenga presto, l'intrattenitore dovrebbe aver lasciato Fontainebleau e i reali di Francia, presso cui nel frattempo si installa grazie ai molteplici aiuti procacciati³⁰, solo poco prima del 6 novembre, visto che in tale data Carlo Rossi scrive ancora al duca Vincenzo I di aver affidato alla «bestia di Don Geronimo» dei versi a lui diretti³¹.

Effettivamente, da un certo numero di messaggi datati 30 o 31 ottobre 1603 e indirizzati da vari mittenti sia al duca che alla duchessa di Mantova, si evince come proprio in quello scorcio del mese il buffone abbia iniziato a prendere congedo dalla corte francese. Se nelle due lettere scritte da Carlo Rossi si percepisce sia il carattere improvviso della risoluzione, sia il successo ottenuto in termini di guadagno («lo apportator di questa è Don Gieronimo carico di carezze et di colane»)³², quelle inviate da Maria de' Medici, regina di Francia e sorella della duchessa Eleonora, invece, sono più personali e sottolineano soprattutto il piacere tratto dalle sue esibizioni («je vous assurerei qu'il a fait bien et gayement entretenu le Roy monseigneur et moy pendant qu'il a este par deca»)³³, al punto che, se lui non avesse insistito per tornare a Mantova, di comune accordo con il re Enrico IV, lei non l'avrebbe di certo fatto partire:

Il Re ha gustato particolarmente Don Girolamo come ho fatto ancora io, et se non fosse ch'egli ha mostrato di morir di voglia di ritornarsene per veder l'Altezza Vostra gl'havremmo fatto più istanza perché restasse, pure ci siamo appagati dell'impromessa che c'ha fatto di ritornarci a vedere e l'haviamo dato licenza³⁴.

Un dato che emerge in modo evidente dalle carte inviate a Mantova in questo periodo è poi il tipo di credito di cui, di volta in volta, viene fatto segno don Geronimo in quanto tramite particolare dei signori Gonzaga. Sebbene alcuni anni più tardi, il ricordo e il gradimento per questo incontro strettamente legato alla corte mantovana porteranno la regina di Francia a sottoscrivere un vitalizio a suo nome³⁵, secondo quanto attestano i documenti d'archivio compulsati da Jean-François Du-

30. Si veda, a titolo di esempio, la Lettera di Leonora Dori Concini alla duchessa di Mantova, Fontainebleau, 30 ottobre 1603, ivi, cc. 663-664 (*Herla* C4605).

31. Lettera di Carlo Rossi al duca di Mantova, Fontainebleau, 6 novembre 1603, ivi, c. 621 (*Herla* C4607).

32. Lettera di Carlo Rossi alla duchessa di Mantova, Fontainebleau, 30 ottobre 1603, ivi, cc. 617-618 (*Herla* C4609); citazione a c. 617r. Si veda anche la Lettera di Carlo Rossi al duca di Mantova, Fontainebleau, 30 ottobre 1603, ivi, cc. 619-620 (*Herla* C4608).

33. Lettera di Maria de' Medici al duca di Mantova, Fontainebleau, 30 ottobre 1603, ivi, b. 627, cc. 425-426 (*Herla* C4611); citazione a c. 425r e Lettera di Maria de' Medici alla duchessa di Mantova, Fontainebleau, 30 ottobre 1603, ivi, cc. 427-428 (*Herla* C4612). Si vedano anche le minute delle medesime lettere conservate in BNF, *500 de Colbert*, vol. 86, c. 128r/v (*Herla* C2214) e cc. 127v-128r (*Herla* C2213).

34. Lettera di Maria de' Medici alla duchessa di Mantova, Fontainebleau, 31 ottobre 1603, in ASMN, *Archivio Gonzaga*, b. 627, cc. 429-430; citazione a c. 429r (*Herla* C4613).

35. «Elle en pensionne d'autres comme Geronimo Fonati, originaire de Mantoue (1615)» (J.-F. Dubost, *Marie de Médicis. La reine dévoilée*, Payot & Rivages, Paris 2009, p. 460). I documenti a cui si fa riferimento sono conservati presso gli Archives Nationales de France, serie O' (*Maison du Roi*) 5.

bost, e nonostante al momento della partenza gli si affidino lettere di ossequi, ritratti o stoffe, per trarne collari e manichini, ma anche notizie varie sulla salute dei regnanti o su vicende pubbliche di particolare rilievo, il buffone di Vincenzo I non sembra affatto sufficientemente fidato per incarichi di qualche segretezza: «lo imbasciator è tal», scrive di lui Carlo Rossi al duca di Mantova, «che lui a Vostra Altezza darà informatione di molte cose di qua et io con altra occasione suplirò al resto poiché non difido che le lettere non li sieno vistes»³⁶.

Le notizie reperite su don Geronimo, sino a quest'altezza cronologica, ne mettono dunque in rilievo una certa propensione a girovagare, delineando un itinerario che, in circa un anno e mezzo, da Padova lo porta a Mantova, quindi ad Anversa, Bruxelles, Parigi e Fontainebleu. Una volta lasciata la corte reale di Francia, tra fine ottobre e i primi di novembre 1603, le sue tracce vengono meno, però, per circa un anno fino a quando, il 25 ottobre 1604, il buffone non invia due lettere da Barcellona, una al duca e una alla duchessa di Mantova. Benché il contenuto specifico di questi scritti non permetta di stabilire dove sia stato in precedenza – a parte il fatto di essere arrivato in Spagna da Genova grazie a un passaggio ricevuto dall'Ambasciatore di Venezia, che l'ha annoverato tra i suoi servitori e quindi condotto prima a Valencia e poi nel capoluogo catalano –, il tono devoto di entrambi porta a supporre che abbia comunque ricevuto licenza dai signori Gonzaga di partire e compiere il viaggio in terra iberica, dalla quale invia loro doni preziosi («le mando la qui alligata polvere ch'è del santissimo sepolcro di Santo Raimondo [...] la quale vogliono che, mescolandone un poca nel vino mentre si beve, aiuta a guarire ogni sorta d'infermità»³⁷), ma da cui conta anche di tornare presto, per servirli³⁸. Queste, inoltre, sono anche le prime due lettere reperite in cui compaia accanto al nome, scritto di sua mano, il cognome Fonati (spesso poi riportato nei carteggi nelle varianti «Fonate» o «Funatti»).

Di lì a poco don Geronimo si sposta a Valladolid, sede della corte di Spagna e, a partire dalla fine del mese, per circa un anno, le notizie inviate da lui a Mantova da quella città (o da altri residenti al servizio di Vincenzo I in merito alle sue attività) si susseguono copiose. Ben quattro lettere sono del 30 ottobre 1604 e, come si è detto, nelle tre firmate dallo stesso buffone dirette al duca, alla duchessa Eleonora e al principe Francesco, si fa riferimento, in modo del tutto simile, a duelli verbali accesi con altri buffoni del luogo. Sembra doveroso qui notare come le espressioni di orgoglio e al contempo di presunzione, manifestate in questi scritti, da un lato sottolineino una specifica consapevolezza artistica e professionale del suo agire buffonesco («mi son provato à mano à mano con questi cavalieri della mia professione delli quali ho guadagnato la palma

36. Lettera di Carlo Rossi al duca di Mantova, Fontainebleau, 30 ottobre 1603, cit., c. 619r.

37. Lettera di don Geronimo Fonati alla duchessa di Mantova, Barcellona, 25 ottobre 1604, in ASMN, *Archivio Gonzaga*, b. 607, cc. 716-717; citazione a c. 716r (*Herla* C4486).

38. Cfr. Lettera di don Geronimo Fonati al duca di Mantova, Barcellona, 25 ottobre 1604, ivi, cc. 718-719 (*Herla* C4487).

dell'infamia»³⁹), un mestiere per cui tra le altre cose ritiene giustamente di dover essere lautamente pagato («credo sarà impossibile riportarne la vittoria, perché invece di darmi dannari mi pagano con la loro gravità»)⁴⁰; dall'altro denuncino i limiti di una personalità instabile e a tratti debordante: «Sto aspettando che venghi Sua Maestà per far conoscer questo gran personaggio, al quale se non farà l'accoglienze che merito io l'abandonarò subito»⁴¹.

Dopo aver lungamente insistito per ottenerlo con Celiero Bonatti, residente dei Gonzaga presso la corte spagnola, verso la fine di novembre di quell'anno don Geronimo si procura finalmente il permesso di poter accedere al cospetto del re Filippo III («l'entrata da Sua Maestà»)⁴², di cui si avvale giorno e notte soprattutto per la benevolenza dimostrata dalla regina Margherita d'Asburgo, che con lui spesso ricorda davanti a tutti l'ospitalità e le cortesie ricevute a Mantova da Vincenzo I⁴³. Inizia così un periodo di estrema fortuna per il buffone, che riesce a guadagnare molto denaro con le riffe (una sorta di lotterie) di collane e gioie organizzate ogni notte presso il re. A metà dicembre ha già raccolto più di 500 scudi d'oro, che aumentano a 600 attorno alla vigilia di Natale, con l'aggiunta di regali particolari ricevuti dai sovrani: un abito del valore di altri 500 scudi, una collana e la promessa di 2.000 scudi come «aiuto di costa» per il viaggio di ritorno in Italia⁴⁴. Avendo poi ottenuto ulteriori 1.000 reali di mancia dal marchese Spinola durante le feste, poco dopo la metà di gennaio don Geronimo sembra intenzionato a congedarsi dalla corte, sebbene non si risolva mai definitivamente⁴⁵. Ai primi di febbraio fa in modo di slegarsi da tutti gli impegni presi e persino il rapporto in merito alla "mancia" ricevuta dal re viene rimesso al contestabile in vista della partenza, legata anche alla conclusione degli accordi matrimoniali tra il principe Francesco Gonzaga e una delle infante di Savoia⁴⁶. Quando poi, tra le altre cose, in una lettera promet-

39. Lettera di don Geronimo Fonati al principe di Mantova, Valladolid, 30 ottobre 1604, ivi, cc. 724-725 (*Herla* C4490); citazione a c. 724r.

40. Lettera di don Geronimo Fonati al duca di Mantova, Valladolid, 30 ottobre 1604, cit.; citazione a c. 720r.

41. Lettera di don Geronimo Fonati alla duchessa di Mantova, Valladolid, 30 ottobre 1604, in ASMN, *Archivio Gonzaga*, b. 607, cc. 722-723, (*Herla* C4489); citazione a c. 722r.

42. Lettera di Celiero Bonatti al duca di Mantova, Valladolid, 27 novembre 1604, ivi, cc. 623-624 (*Herla* C4483); citazione a c. 624r.

43. Cfr. *ibid.*; Lettere di don Geronimo Fonati al duca e alla duchessa di Mantova, Valladolid, 2 dicembre 1604, ivi, cc. 734-735 (*Herla* C4493) e cc. 732-733 (*Herla* C4492).

44. Cfr. Lettere di Celiero Bonatti al duca di Mantova, Valladolid, 15 e 24 dicembre 1604, ivi, cc. 642-643 (*Herla* C4484) e cc. 650-651 (*Herla* C4485).

45. Cfr. Lettera di Celiero Bonatti ad Annibale Chieppio, Valladolid, 3 gennaio 1605, ivi, cc. 746-747 (*Herla* C4495); Lettera di Fulvio Francesco Moro ad Annibale Iberti, Valladolid, 3 gennaio 1605, ivi, cc. 937-938 (*Herla* C4618); Lettere di Celiero Bonatti al duca di Mantova, Valladolid, 3 gennaio 1605 e 7 gennaio 1604[*sic*], ivi, cc. 744-745 (*Herla* C4494) e cc. 473-474 (*Herla* C4667).

46. Cfr. Lettera di Celiero Bonatti al duca di Mantova, Valladolid, 1° febbraio 1605, ivi, cc. 786-787 (*Herla* C4623); Lettera di don Geronimo Fonati alla duchessa di Mantova, Valladolid, 31 gennaio 1605, ivi, cc. 947-948 (*Herla* C4497); Lettera di don Geronimo Fonati al principe di Mantova, Valladolid, 1° febbraio 1605, ivi, cc. 953-954 (*Herla* C4499).

te al duca Vincenzo I di arrivare a Mantova «con molti dannari e parenti»⁴⁷, si scopre finalmente con certezza l'origine spagnola e non italiana di don Geronimo, come invece supposto da Justi e altri⁴⁸.

Con l'aumentare della fortuna al gioco, però, il lato irriverente del carattere del buffone sembra perdere definitivamente ogni inibizione, prendendo il sopravvento. Se Celiero Bonatti si sente in dovere di «farlo humiliare»⁴⁹, Fulvio Francesco Moro denuncia ad Annibale Iberti le frasi insolenti che ha dovuto scrivere per lui in una lettera indirizzata al duca: «Dite ad Anibal Iberti che l'ho in culo poiché vi vuol dar ad intendere che solamente lui sia quello che posseda la gratia vostra»⁵⁰. Quando poi anche la buona sorte del buffone in qualche modo si esaurisce, inizia a discendere una china che, impegnando somme sempre più ingenti, o proferendo infamie e gran bestemmie, lo porterà sull'orlo del baratro⁵¹.

Attorno al 10 febbraio 1605 la situazione inizia a precipitare. Il giorno 11 Bonatti informa Annibale Chieppio che non solo la notte precedente don Geronimo ha perso 4.500 scudi d'oro e deve iniziare a impegnare i vestiti donati dal re di Spagna per coprire i debiti, ma anche che rischia di venire denunciato all'Inquisizione e imprigionato per le molte "eresie" che in quel frangente gli sono uscite dalla bocca e di cui non si vuole scusare. In particolare, da una lettera spedita dallo stesso buffone alla duchessa di Mantova, si apprende che aveva organizzato una riffa a palazzo con preziosi affidatigli da alcuni gioiellieri, con cui aveva un certo credito e che gli permettevano di metterli in palio traendone una percentuale⁵². Nonostante negli ultimi giorni di Carnevale improvvisamente vinca 5.000 scudi e prometta di cambiar vita, il destino di don Geronimo è segnato: per lui si apre la via del carcere, da cui ai primi di giugno lo trae fuori solo la «sicurtà» pagata da Bonatti per conto della duchessa Eleonora all'insaputa del duca Vincenzo I⁵³.

Benché poco dopo la metà di settembre il buffone lasci infine la corte di Spagna alla volta di Mantova con beni e lettere per il Gonzaga, il suo viaggio di rientro

47. Lettera di don Geronimo Fonati al duca di Mantova, Valladolid, 31 gennaio 1605, ivi, cc. 951-952 (*Herla* C4498); riferimento a c. 951v.

48. Cfr. C. Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, cit., vol. II, p. 340 [trad. it.: C. Justi, *Velazquez e il suo tempo*, cit., p. 748]; J.-F. Dubost, *Marie de Médicis. La reine dévoilée*, cit., p. 460.

49. Lettera di Celiero Bonatti ad Annibale Chieppio, Valladolid, 19 gennaio 1605, in ASMN, *Archivio Gonzaga*, b. 607, cc. 774-775 (*Herla* C4621).

50. Lettera di Fulvio Francesco Moro ad Annibale Iberti, Valladolid, 31 gennaio 1605, ivi, cc. 949-950 (*Herla* C4619); citazione a c. 949v. Cfr. anche Lettera di don Geronimo Fonati al duca di Mantova, Valladolid, 31 gennaio 1605, cit.; riferimento a c. 952r.

51. Cfr. Lettera di Celiero Bonatti ad Annibale Chieppio, Valladolid, 10 febbraio 1605, in ASMN, *Archivio Gonzaga*, b. 607, cc. 790-791 (*Herla* C4624).

52. Cfr. Lettere di Celiero Bonatti ad Annibale Chieppio, Valladolid, 11 febbraio 1605, ivi, cc. 794-796 (*Herla* C4626) e c. 795 (*Herla* C4627); Lettera di don Geronimo Fonati alla duchessa di Mantova, Valladolid, 11 febbraio 1605, ivi, cc. 959-960 (*Herla* C4601).

53. Cfr. Lettera di Celiero Bonatti ad Annibale Chieppio, Valladolid, 20 febbraio 1605, ivi, cc. 807-808 (*Herla* C4628); Lettera di don Geronimo Fonati alla duchessa di Mantova, Valladolid, 11 giugno 1605, ivi, cc. 975-976 (*Herla* C4481); Lettera di Celiero Bonatti ad Annibale Chieppio, Valladolid, 12 giugno 1605, ivi, cc. 859-860 (*Herla* C4638).

trova un nuovo e più rilevante ostacolo⁵⁴: arrivato a Valencia con l'intenzione di dirigersi verso la penisola italiana, non essendo riuscito a giungere in tempo a Barcellona, perde la galea per Genova. Avendo quindi speso molto denaro a favore di un cugino per assicurare la dote a una nipote e avendo impegnati sia i due abiti donati dal re del valore di 1.000 scudi, sia il certificato di 1.000 scudi di gratifica da riscuotere a Milano, Fonati con due lettere del 10 novembre 1605 supplica i duchi di fargli avere il denaro necessario per partire, alludendo anche ai crediti in essere con Fabio Gonzaga e Laura Guerrieri⁵⁵.

Quest'ennesimo sgarbo, a vantaggio di un interesse del tutto personale, costituisce un significativo punto di svolta nei rapporti tra Vincenzo I e il buffone, che non sembra aver ricevuto alcuna risposta dal suo signore. La corrispondenza con Mantova a questo punto si interrompe per circa un anno e mezzo, fino all'estate del 1607, quando Fonati scrive ai duchi del rammarico per le proprie colpe e ricorda loro con nostalgia i legami passati⁵⁶. Ancorché venga perdonato da Vincenzo I, il precedente rapporto di complicità è senz'altro venuto meno e dal 17 luglio di quell'anno, sino alla morte del duca nel febbraio del 1612, si contano ben poche lettere siglate da don Geronimo, che nel frattempo vive a Valencia con una rendita frutto di alcuni investimenti, pur compiendo qualche puntata professionale a Madrid di cui Bonatti non manca di informare i signori di Mantova⁵⁷.

Se, con l'avvicendamento alla dignità ducale di Francesco IV, i contatti del buffone con la corte dei Gonzaga e con i suoi dignitari in Spagna tornano a infittirsi, il tono e le motivazioni cambiano radicalmente. Infatti, nell'estate del 1612, don Geronimo informa Francesco IV e la zia Margherita, duchessa di Ferrara, di non essere più in grado di servirli («non mi conosco più à proposito di poterle esser di gusto»⁵⁸) e dell'intenzione di abbandonare totalmente il proprio mestiere:

È piaciuto al signor Dio di farmi vedere col lume della sua infinita bontà gl'errori ne quali menavo la mia trista et infruttuosa vita, però ho risoluto di allontanarmi da quelle occasioni che mi potevano condurre alla perdizione, reformando i miei poco buoni costumi; onde al presente ch'ho abbandonato gl'utili che soleva somministrarmi la pro-

54. Cfr. Lettera di Celiero Bonatti al duca di Mantova, Valladolid, 18 settembre 1605, ivi, cc. 886-887 (*Herla C4617*).

55. Cfr. Lettere di don Geronimo Fonati al duca e alla duchessa di Mantova, Valenza, 10 novembre 1605, ivi, cc. 993-994 (*Herla C4603*) e cc. 995-996 (*Herla C4604*). In merito al credito con il Conte Giovan Battista Guerrieri, all'interno dell'inventario dei suoi beni stilato per la sua morte, si cita effettivamente un debito pendente con don Girolamo buffone di circa 80 cechini: cfr. Inventario dei beni del Conte Giovan Battista Guerrieri, in ASMN, *Archivio Notarile*, Notaio Camillo Amigoni, b. 1299bis, c. 93r (*Herla A377*).

56. Cfr. Lettere di don Geronimo Fonati alla duchessa e al duca di Mantova, Valenza, 17 luglio 1607, ivi, *Archivio Gonzaga*, b. 608, cc. 917-918 (*Herla C4614*) e cc. 919-920 (*Herla C4615*).

57. Cfr. Lettera di don Geronimo Fonati al duca di Mantova, Valenza, 7 agosto 1607, ivi, cc. 921-922 (*Herla C4616*); Lettera di don Geronimo Fonati alla duchessa di Mantova, Madrid, 22 dicembre 1608, ivi, b. 609, c. 314 (*Herla C4690*); Lettera di don Geronimo Fonati al duca di Mantova, Madrid, 12 settembre 1611, ivi, b. 610, c. 575 (*Herla C5026*).

58. Lettera di don Geronimo Fonati alla duchessa di Ferrara, Madrid, 29 luglio 1612, ivi, b. 611, c. 332r (*Herla C5038*).

fessione, che tenevo mi ritrovo in gran strettezza, per sostenere in quiete il rimanente della poca vita, che mi resta⁵⁹.

Da questo momento in poi, la gran parte degli scritti legati a don Geronimo ruota attorno alla richiesta incessante di poter ricevere una rendita annua che lo possa mantenere. Che la decisione di cambiar vita corrisponda effettivamente alla realtà, non solo viene ribadita in più lettere, ma poco meno di un anno dopo viene testimoniata anche per iscritto dall'Arcivescovo di Capua al nuovo duca di Mantova, Ferdinando Gonzaga:

Quel Don Girolamo Fonati, che altre volte professava cose scurrili, et era, come dice, ben conosciuto in Corte di Vostra Altezza, adesso del tutto spogliato di quell'habito, già non poco tempo hà dato così costanti segni di resipiscencia, et attende con tanta devotione agli essercitij spirituali, che s'è guadagnato concetto d'huomo riformato, e già si connumera fra le persone pie e devote⁶⁰.

Se ancora, nel settembre del 1613, Fonati nomina come testimone della propria condotta irreprensibile don Giovanni Gonzaga, ambasciatore in Spagna, nel marzo del 1614, pur ringraziandolo del dono ricevuto, chiede al duca di Mantova che possa essere commutato in qualcosa che, nonostante la lontananza, sia in grado di usufruire, per esempio, in un vitalizio. Dopo tante insistenze, nel novembre del 1615, questo introito gli viene finalmente accordato, annoverandolo tra i servitori della casata: l'ambasciatore dei Gonzaga accetta quindi di versare con regolarità a Battista Serra, a nome di don Geronimo, il denaro corrispettivo a un vitalizio di due reali al giorno⁶¹, che per circa otto anni gli viene regolarmente corrisposto. Durante questo periodo, ad eccezione di quelle trasmesse da Madrid nel 1616, le missive di Fonati sono inviate con una cadenza media di circa due all'anno (quantunque non ricevano alcuna risposta), provengono da Valencia, sono quasi tutte scritte in spagnolo e si focalizzano essenzialmente sui suoi malanni di salute, sul rispetto dovuto alla casa Gonzaga e ancora una volta su richieste di danaro più o meno ingenti. In particolare, dal dicembre 1621 l'ex buffone chiede insistentemente un ulteriore e ingente aiuto economico per far sposare degnamente una nipote per cui funge da intermediario⁶².

Tra novembre e dicembre del 1623 Francesco Serra, nipote del signor Battista,

59. *Ibid.*

60. Lettera di Antonio arcivescovo di Capua al duca di Mantova, Madrid, 5 maggio 1613, ivi, c. 112r (*Herla* C5042).

61. Cfr. Lettera di don Geronimo Fonati al duca di Mantova, Madrid, [s.n.] settembre 1613, ivi, c. 1142 (*Herla* C5044); Lettera di don Geronimo Fonati al duca di Mantova, Madrid, 23 marzo 1614, ivi, b. 612, c. 655 (*Herla* C4687); Lettera di don Geronimo Fonati al duca di Mantova, Madrid, 22 novembre 1615, ivi, cc. 1124-1125 (*Herla* C4689).

62. Cfr. Lettere di Don Geronimo Fonati al Duca di Mantova, Valenza, 2 dicembre 1621, 2 febbraio 1622 e 25 settembre 1622, ivi, b. 615, cc.n.n. (*Herla* C4775, C4776 e C4777); Valenza, 28 gennaio 1623, ivi, b. 616, cc.n.n. (*Herla* C4778).

che su ordine e credito del duca di Mantova versava i due reali al giorno a don Geronimo, gli scrive che avrebbe cessato tale elargizione, perché da circa tre anni i ministri mantovani non pagavano le carte da lui inviate a Genova. A inizio febbraio 1624 Fonati spiega in modo accorato al Gonzaga che con la sospensione del suo obolo, per un intricato sistema di distribuzione dei benefici, gli viene a mancare anche l'attribuzione economica disposta dal re di Spagna e chiede che si ponga rimedio a quanto accaduto, non mancando di alludere alla generosità del duca Vincenzo I. Infine con una lettera del successivo 7 maggio, in cui ancora una volta supplica di poter avere quanto promesso⁶³, terminano le notizie sinora reperite sul suo conto.

63. Cfr. Lettere di don Geronimo Fonati al Duca di Mantova, Valenza, 1° febbraio 1624 e 7 maggio 1624, *ivi*, b. 616, cc.n.n. (*Herla* C4779 e C4781).

Da Venezia a Vienna: 450 miglia fra Goldoni e Mozart

Anna Laura Bellina

Nel 1758 Salvatore Perillo, un oscuro musicista napoletano, debutta col *Demetrio* di Metastasio al Dolfin di Treviso, un teatro periferico nel territorio della Serenissima¹. Approdato nella capitale, scrive intermezzi, farse e drammi seri o giocosi per il Sant'Angelo, per il San Samuele e per il San Cassiano, utilizzando anche due *pièces* goldoniane, entrambe già intonate da altri compositori per la prima volta a Parma nel 1757: *La buona figliuola* e *Il viaggiator ridicolo*². E finalmente, nel carnevale del 1764, la sala veneziana della famiglia Giustiniani a San Moisè, aperta da oltre un secolo, ospita la sua *Finta semplice*.

L'attribuzione del testo a Goldoni, accolto in Arcadia col nome di Polisseno Fegeio e trasferito a Parigi nel 1762, è comunemente accettata ma non del tutto sicura perché il librettista non è menzionato né dalla *princeps*³, né dalla cronologia manoscritta di Antonio Groppo⁴, né dall'affidabile catalogo di Marcantonio Corniani Algarotti che annota senza sbilanciarsi: «Poesia d'incerto autore»⁵. Fra le

1. *Demetrio*, Fenzo, Venezia [per Treviso] 1758; per le biblioteche si usano le sigle RISM (Répertoire International des Sources Musicales).

2. *La buona figliuola*, Fenzo, Venezia 1760; *Il viaggiator [sic] ridicolo*, Fenzo, Venezia 1761; cfr. *La buona figliuola*, Monti, Parma 1757, *princeps*, musica di Egidio Romualdo Duni; *Il viaggiatore ridicolo*, in C. Goldoni, *Opere teatrali*, Antonio Zatta, Venezia 1788-1795, XL, pp. 5-56, *princeps* perduta, musica di Antonio Mazzoni, rappresentato dal 5 al 22 febbraio 1757; P. Russo, *Duni a Parma. Tracce d'archivio tra opera italiana e teatro francese*, in *I due mondi di Duni. Il teatro musicale di un compositore illuminista tra Italia e Francia*, a cura di P. Russo, LIM, Lucca 2014, p. 113.

3. *La finta semplice*, Fenzo, Venezia 1764.

4. A. Groppo, *Catalogo purgatissimo di tutti li drammi per musica recitatasi ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 sin oggi* [1767], I-Vnm, cod. it., VII, 2326 (= 8263).

5. [M. Corniani Algarotti], *Annali drammatici, musicali, pittorici, teatrali della città di Venezia nei secoli XVII, XVIII e XIX a tutto l'anno 1836, con aggiunta delle farse, degl'intermedi, delle cantate e degli oratori sacri italiani e latini eseguiti nei conservatori veneziani*, I-Mb, raccolta drammatica Corniani Algarotti, 6011, p. 537.

raccolte settecentesche delle *pièces* licenziate dall'avvocato veneziano⁶, *La finta semplice* si trova soltanto nei ponderosi volumi che contengono gli *opera omnia* pubblicati dallo stampatore Antonio Zatta a partire dal 1788⁷.

Secondo la paziente *recensio* di Claudio Sartori⁸, nel 1759 una *Finta semplice*, «farsetta a quattro voci» con diversa trama e con altri personaggi, era già andata in scena al teatro romano della Pace con la musica di Mattia Vento, per introdurre uno spettacolo di «giochi e forze d'equilibrio»⁹. Inoltre la «commedia» partenopea col sottotitolo *Il tutore burlato*, intonata nel 1769 da Giacomo Insanguine detto Monopoli e ripresa a Bologna nel 1772 o a Lisbona nel 1773, si deve a un certo P.M. che sarà il napoletano Pasquale Mililotti¹⁰. Quanto alla *Finta semplice* di Paisiello, un dramma giocoso dato a Pavia nel 1795, altro non è che *La frascatana*, scritta da Filippo Livigni nel 1774 e riproposta con questo travestimento in area padana¹¹.

Di chiunque sia, l'intreccio del dramma attribuito a Goldoni, che non gode i favori del pubblico a differenza di quanto accade per le sue numerose produzioni, prevede sette cantanti, come al solito, ma non corrisponde perfettamente allo *standard* giocoso, sia perché le differenze fra i seri e i mezzi caratteri sono mal definite, sia perché gli accoppiamenti giudiziari non si svolgono secondo l'usanza. I due Ristorini, Giambattista e Caterina, vestono i panni dei fratelli ungheresi, l'attaccabrighe Fracasso che ama Giacinta (Gertrude Landini) e la maliziosa Rosina, prima donna che seduce il tenore Polidoro (Anastasio Massa). Però questo possidente cremonese, analfabeta e scimunito, alla fine rimane scapolo perché la vispa ragazza sposa il basso caricato, ovvero Cassandro, ubriaccone e misogino ma ricco, interpretato dal veterano Michele Del Zanca, che da un decennio cantava i testi di Goldoni con le note di Galuppi, di Piccinni o di altri. Soltanto i buffi Ninetta e Simone, ossia Giacinta Lega e Marco Luca Gamberai, obbediscono alle regole accasandosi fra di loro¹².

tessiture	interpreti	famiglia cremonese	azione	famiglia ungherese	interpreti	tessiture		
basso caricato	Del Zanca	3 fratelli	Cassandro	sposa	Rosina	2 fratelli	C. Ristorini	soprano
tenore	Massa		Polidoro	ama				
soprano	Landini		Giacinta	sposa	Fracasso	G.B. Ristorini	tenore	
soprano	Lega		cameriera	Ninetta	sposa	Simone	sergente	Gamberai

6. C. Goldoni, *Opere drammatiche giocose*, Agostino Savioli, Venezia 1770-1772; C. Goldoni, *Opere drammatiche giocose*, Guibert e Orgeas, Torino 1777-1778.

7. C. Goldoni, *Opere teatrali*, cit., XLI, pp. 239-298.

8. C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola e Locatelli, Cuneo 1990-1994, s.v.; cfr. anche corago.unibo.it, s.v.; opac.sbn, s.v.

9. *La finta semplice*, Roma, Puccinelli 1759.

10. *La finta semplice o sia Il tutore burlato*, Mazzola Vocola, Napoli 1769; Sassi, Bologna 1772; Stamperia Reale, Lisbona 1773.

11. *La frascatana*, Graziosi, Venezia 1774; *La finta semplice*, Stamperia Camerale, Pavia 1795.

12. D. Daolmi, «*La finta semplice*». *Libretto e guida all'opera*, in *La finta semplice*, La Fenice, Venezia 2005, p. 55.

Giuseppe Ortolani, curatore delle monumentali edizioni del secolo scorso¹³, senza mettere in dubbio la paternità del drammaturgo, sottolinea le concordanze con un lavoro di Destouches, *La fausse Agnès* del 1736, tradotta dieci anni dopo da Gasparo Gozzi¹⁴, e col classico *miles gloriosus* o col millantatore della commedia all'improvviso. Ma in realtà si tratta di *tópoi* collaudati e diffusi, altrimenti si potrebbe immaginare che per esempio Théophile Gautier, elaborando l'avvincente *Capitaine Fracasse* nel 1863, tenesse d'occhio l'onomastica dei caratteri goldoniani.

Intanto il piccolo Wolfgang, reduce da un giro per mezza Europa col babbo che nel 1763 lo esibiva come un fenomeno da baraccone, incrocia casualmente la produzione del celebre veneziano nel dicembre 1766, per l'anniversario della consacrazione di Sigismund III von Schrattenbach, principe arcivescovo e feudatario di Salisburgo fino al 1771. Nella solenne occasione vanno in scena *Il cavaliere di spirito ovvero La donna di testa debole*, una commedia di Goldoni in versi martelliani del 1757, e *Li tre gobbi rivali per amore di madama Vezzosa*, il suo fortunatissimo intermezzo a quattro voci del 1749¹⁵. Mozart scrive soltanto la licenza encomiastica per tenore su testo d'ignoto (K 36), formata dal recitativo obbligato *Or che il dovere stringe* e dall'aria trionfale in re maggiore *Tali e cotanti sono*, il tutto accompagnato da un'orchestra poderosa di archi, legni e ottoni¹⁶.

Dopo *Apollo et Hyacinthus* in latino (K 38), il ragazzino dodicenne si cimenta col primo saggio scenico in lingua italiana ossia proprio con l'esile *Finta semplice* goldoniana (K 51), provata a Vienna nel 1768 ma rappresentata soltanto nel 1769 al palazzo arcivescovile di Salisburgo, con un organico formato dagli archi, due parti di flauti, oboi, fagotti e corni¹⁷. Per l'occasione, il testo usato da Perillo viene modificato dal toscano Marco Coltellini che aveva debuttato a Schönbrunn nel 1763 con *Ifigenia in Tauride*, un'opera seria dal gusto moderno e vagamente francese, musicata da Tommaso Traetta¹⁸. Nei primi due atti del dramma veneziano, il revisore si limita a sostituire, aggiungere o cancellare qualche pezzo chiuso, mentre nel terzo riscrive le ultime scene¹⁹ per ottenere un finale più articolato, e quindi musicalmente più appetibile, rispetto alla consueta strofetta corale che in laguna chiudeva lo spettacolo enunciando la morale della favola.

Dal momento che l'opera si fa con quel che c'è a disposizione, a Salisburgo i

13. C. Goldoni, *Opere complete*, a cura di G. Ortolani, Municipio di Venezia, Venezia 1907-1952, XXXII, pp. 151-215; C. Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Mondadori, Milano 1935-1956, XII, pp. 221-272.

14. P.N. Destouches, *La fausse Agnès ou Le poète campagnard*, Prault, Paris 1736; G. Gozzi, *La finta semplice*, s.n.t., 1748.

15. *La favola de' tre gobbi*, Fenzo, Venezia 1749, *princeps*; per la diffusione in una ventina di piazze, cfr. variantiallopera.it, s.v.

16. *Neue Mozart Ausgabe*, II/7/1, *Arias, scenes, ensembles and choirs*, Bärenreiter, Kassel-Basel-London 1967, pp. 33-46.

17. Partitura autografa in D-B, Mus.ms.autogr. Mozart 51 (II e III atto); copia in HR-Zha, XL-VIII.N.

18. *Ifigenia in Tauride*, van Ghelen, Vienna 1763.

19. C. Steffan, «*Che sussurro, che bordello*»: *Mozart e gli incerti della tradizione drammatica veneziana*, in *La finta semplice* (2005), cit., p. 42.

cantanti sono «tutti in actual servizio di sua altezza reverendissima»²⁰, ossia del principe arcivescovo Sigismund III. Infatti nella versione di Mozart, a lungo meditata come attestano gli abbozzi, il ruolo di Rosina è affidato a Maria Magdalena Lipp, consorte di Michael Haydn e quindi cognata del più celebre Franz Joseph, quelli del capitano Fracasso e dello stupido Polidoro ai tenori Joseph Meissner e Franz Anton Spitzeder, il gentiluomo Cassandro e il tenente Simone ai bassi Hornung e Felix Winter, la cameriera Ninetta e la svenevole Giacinta ai soprani Fesemayr, terza moglie del compositore Anton Adlgasser, e alla ventenne Maria Anna Braunhofer, figlia di un organista.

Non avrebbe senso, e comunque non è possibile, confrontare l'intonazione di Perillo, che nei secoli qualcuno ha provveduto a cestinare, con quella del bambino geniale, di cui basterà citare l'aria bistrofica *Senti l'eco ove t'aggiri* in mi bemolle maggiore (I, 7), già presente nella prima stesura e trattata da Wolfgang in forma ABA'B' con la perizia consumata di un adulto, grazie all'oboe concertante che risponde alla voce della protagonista ripetendone il fraseggio e le colorature.

Ma non si limitano alla *Finta semplice* gli incontri ravvicinati del salisburghese con l'esuberante Goldoni che aveva licenziato una marea di titoli, fra cui *Le nozze* del 1755, rappresentate al Formagliari di Bologna con la musica di Baldassarre Galuppi un anno prima che Mozart venisse al mondo²¹. Nella quarta scena del I atto la cameriera Dorina, incalzata dal servo Titta e dal giardiniere Mingone che pretendono inutilmente di sposarla, si rivolge a tutti e due con un'arietta frizzante:

Voi avete un bel visetto (*a Titta*)
ritondetto, vezzosetto;
voi avete un occhio bello (*a Mingone*)
briconcello, ladroncello.
Ma quel core come sta?
Come siamo a fedeltà?

Ah furbetto, graziosetto,
mi vorresti corbellar.
Non ancora, non per ora,
non mi vuo' di voi fidar.

In origine, il brano era destinato alla moglie dell'impresario Eustachio Bambini ovvero alla vivace Anna Tonelli che, insieme alla sorella Caterina e al basso Giuseppe Cosimi, presenti anch'essi nel primo *cast* dell'opera, aveva scatenato a Parigi la *querelle des bouffons* nel 1752.

A differenza della *Finta semplice*, dopo il debutto *Le nozze* invadono le piazze italiane e raggiungono fra l'altro Mannheim, Praga e Varsavia con la partitura di

20. *La finta semplice*, Stamperia di Corte, Salisburgo 1769, p. 4 n.n.

21. *Le nozze*, Sassi, Bologna 1755.

Galuppi²². Vent'anni dopo la prima e precisamente il 26 ottobre 1775, stando all'annotazione dell'autografo, forse per una ripresa non documentata a Salisburgo²³, Mozart rimette in musica l'aria di Dorina (K 217), opportunamente variata perché rivolta a un solo interlocutore²⁴:

Voi avete un cor fedele
come amante appassionato;
ma mio sposo dichiarato,
che farete? Cangerete?
Dite, allora che sarà?
Manterrete fedeltà?

Ah! non credo. Già prevedo,
mi potreste corbellar.
Non ancora, non per ora,
non mi vuo' di voi fidar.

Galuppi aveva optato per un'intonazione brillante in forma AA', mentre Mozart, che ormai aveva compiuto diciannove anni, costruisce un *rondeau* in sol maggiore, costellato di melismi impervi, con accompagnamento di archi, due oboi e due corni.

Qualche anno dopo, ossia nel 1779, Giuseppe Sarti, settimo figlio di un gioielliere violinista, lascia il servizio alla corte di Copenaghen e accetta l'incarico di maestro di cappella nella cattedrale di Milano, dove la Scala era stata inaugurata nel 1778 con *L'Europa riconosciuta* di Salieri, il leggendario nemico di Mozart²⁵. È in questo teatro che nel 1782 vanno ancora in scena *Le nozze goldoniane* con la musica nuova di Sarti e col titolo *Fra i due litiganti il terzo gode*²⁶, ispirato al proverbio che Polisseno Fegeio aveva messo in bocca al fattore Masotto (I, 3) e che era già stato usato nel 1762 per una recita londinese della versione galuppiana²⁷. Il successo strepitoso dei *Litiganti* di Sarti, oggi attestato da più di venti esemplari della partitura manoscritta, disseminati nelle biblioteche dell'Unione Europea, della Russia, dell'Inghilterra e degli Stati Uniti, spazia da Venezia ad Amburgo, da Napoli a Londra, raggiungendo perfino lo schizzinoso pubblico di Parigi nel 1789²⁸.

22. *Le nozze*, Stamperia Elettorale, Mannheim 1757; Pruschka, Praga 1760; s.n., Varsavia 1766, col titolo *Le nozze di Dorina*.

23. A. Einstein, *Mozart et l'opéra bouffe à Salzburg*, in «Revue de musicologie», XVIII, 1937, pp. 1-4; L. Tufano, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Drammi comici per musica. III. 1754-1755*, Marsilio, Venezia 2016, pp. 93-94.

24. Partitura autografa in D-B, Mus. ms. autogr. Mozart W. A. 217; copia in D-FUL, M 4 (117a).

25. *L'Europa riconosciuta*, Bianchi, Milano 1778.

26. *Fra i due litiganti il terzo gode*, Bianchi, Milano 1778.

27. *Le nozze di Dorina o sia Qui tra due litiganti il terzo gode*, Woodfall, Londra 1762.

28. Per le partiture, cfr. RISM e OxfordMusiconline.com, s.v.; *Le nozze di Dorina ovvero I tre pretendenti / Le mariage de Dorina ou Les trois pretendans*, Imprimerie de Monsieur, Paris 1789.

Nella settima scena del I atto, Mingone prende in giro il rivale Titta con una lunga tirata in quinari:

Come un agnello
che va al macello,
belando andrai
per la città.

Io colla bella
mia rondinella
andrò rondando
di qua e di là.

Io già m'aspetto
sentirmi dire:
«Guarda che amabile
sposo perfetto!».
Di là ripetere:
«Viva la sposa,
o impareggiabile
coppia vezzosa,
il ciel concedavi
felicità!».

Non serve fremere, (*a Titta che minaccia*)
signor frabutto,
a dente asciutto
lei resterà. (*Parte*)

Si tratta di uno dei tanti brani di paragone, in cui le specie animali più disparate vengono chiamate in causa a vanvera per descrivere la condizione umana, secondo un *cliché* sbeffeggiato da Benedetto Marcello già nel *Teatro alla moda* del 1720:

L'ariette non dovranno aver relazione veruna al recitativo ma convien fare il possibile d'introdurre nelle medesime per lo più farfalletta [...], rossignuolo, quagliotto, navicella [...], tigre, leone, balena, gambaretto [...], ecc., ecc., ecc., imperciocché in tal maniera il poeta si fa conoscere buon filosofo, distinguendo co' paragoni le proprietà degli animali, delle piante, de' fiori, ecc.²⁹.

L'intonazione di Sarti si articola in due sezioni, prevalentemente sillabiche nello stile del personaggio comico. Dopo la prolessi strumentale della melodia in tempo ternario di minueto, quasi una parodia del ballo aristocratico altrimenti inadatto al buffo Mingone, la prima parte usa le due quartine iniziali, già presenti

29. B. Marcello, *Il teatro alla moda*, a cura di M. Geremia, Diastema, Treviso 2015, p. 17.

nelle *Nozze goldoniane*, mentre l'altra, binaria e più veloce, funge da stretta sottolineando le clausole proparossitone dei versi aggiunti a Milano per rimodernare il testo quasi trent'anni dopo il debutto.

L'aria scaligera del 1782, ben presto ripresa a Vienna³⁰, era destinata a Stefano Mandini che il 1° maggio 1786 avrebbe interpretato al Burgtheater il ruolo del conte d'Almaviva, feudatario prepotente e marito infedele nelle *Nozze di Figaro*³¹, e il 17 novembre nella medesima sala avrebbe sostenuto la parte del montanaro Lubino in *Una cosa rara* di Vicente Martín y Soler³².

Si sa che nel *Don Giovanni*, «dramma giocoso in due atti da rappresentarsi nel teatro di Praga l'anno 1787», il protagonista consuma l'ultima cena³³, mentre l'orchestra sul palco esegue un pezzo noto a Leporello che esclama, alludendo all'opera nuova di Martín y Soler: «Bravi, bravi! *Cosa rara*». Quando i suonatori attaccano il secondo brano, il domestico insieme al pubblico riconosce *Come un agnello* di Sarti: «Evvivano *I litiganti*». Poi è la volta di *Non più andrai farfallone amoroso* dalle *Nozze di Figaro*, identificata dall'*incipit* della melodia sul decasillabo «Questa poi la conosco purtroppo».

La battuta iniziale del servitore, affidata a un ottonario, sarebbe normale nel contesto, se non fosse tagliata nella partitura, dove la ripetizione «Bravi, bravi» diventa semplicemente «Bravi». La seconda, che interrompe addirittura un verso diviso col padrone, è prosa pura e semplice perché l'accento forte si trova nel posto sbagliato. Il decasillabo della terza uscita è regolare come nelle *Nozze di Figaro* ma completamente estraneo al metro del finale. Siccome Da Ponte era capace di far meglio, sarà stato Mozart a inserire le citazioni, peraltro assenti o diverse nelle stampe coeve del libretto, o a modificarle secondo la melodia che voleva richiamare alla memoria degli spettatori. Un'idea geniale come quella del concertato che chiude l'atto primo del *Don Giovanni*, quando i complessini in scena inducono l'effetto straniante del mal di mare, eseguendo contemporaneamente tre balli di ritmo diverso: il minuetto nobiliare in 3/4 per gli aristocratici, la contraddanza in 2/4 per il seduttore con Zerlina e il *teitscher Tanz* popolare e indiatolato in 3/8 con cui Leporello travolge Masetto.

Wolfgang aveva composto a Vienna le variazioni per tastiera sulla melodia ternaria di *Come un agnello* (K 460), probabilmente tre anni prima del *Don Giovanni*. Siccome l'autografo presenta solo due rielaborazioni, l'altra versione, che ne contiene altre sei, viene considerata spuria benché molto ingegnosa. Mozart si cimenta con questo esercizio una ventina di volte per pianoforte solo, compresi il terzo movimento della sonata in re maggiore (K 284) e il celeberrimo *Andante grazioso* che apre quella in la maggiore (K 331).

Il principio compositivo e formale della variazione, che mantiene fissa l'impalcatura del disegno originario, si fonda sull'antica pratica della strofa modificata, sia

30. *Fra i due litiganti il terzo gode*, Kurzbek [sic], Vienna 1783.

31. *Le nozze di Figaro*, Kurzbek, Vienna 1786.

32. *Una cosa rara o sia Bellezza ed onestà*, Kurzbek, Vienna 1786.

33. *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*, Schoenfeld, Praga 1787, II, 13.

strumentale che vocale come nel prologo dell'*Orfeo* monteverdiano, tanto per citare un esempio remoto³⁴. Ma qui le frasi crescono secondo le potenze in base due, raggiungendo le otto, le sedici o le trentadue battute, e costruiscono la perfetta simmetria binaria dell'edificio neoclassico, *simplex dumtaxat et unus*³⁵, sottoponendo il tema e i suoi travestimenti alla regola unitaria (aristotelica e oraziana) della tonalità d'impianto con qualche rara concessione all'omologo minore.

Non c'è da stupirsi del fatto che, stando all'indice di Ortolani, nel suo epistolario e nei *Mémoires* Goldoni ignori totalmente Wolfgang, mentre questi, per esempio il 5 febbraio 1783, informa Leopold che vorrebbe musicare *Il servitore di due padroni*, un celebre canovaccio nato a Pisa nel 1745 per il grande attore Antonio Sacchi, rappresentato a Milano l'anno dopo e infine scritto per intero, pubblicato nel 1753 e tradotto in tedesco dal barone Johann Nepomuk von Binder³⁶. In compenso, molti hanno rilevato gli innegabili punti di contatto fra il teatro mozartiano e quello di Polisseno Fegeio, particolarmente evidenti nell'irresistibile *vis comica* delle partiture sui libretti di Lorenzo Da Ponte. Le affinità dipendono dal fatto che l'avvocato evita il genere serio, e con ragione visti i risultati a dir poco orrendi³⁷, ma stabilisce autorevolmente il modello strutturale e linguistico del dramma giocoso, con una produzione sterminata, diffusa nell'Europa intera e imitata con successo da molti.

Il veneziano longevo, nato prima di Leopold, vive fino al 1793 sfornando quindici tomi zeppi di prose e di versi da recitare o da cantare, mentre il giovane salisburghese, anch'egli una fucina di lavori prodotti a getto continuo, muore nel 1791 a soli trentacinque anni. Per quanto distanti 450 miglia e incomparabili fra loro, i due strepitosi drammaturghi del Settecento europeo, generosi, iperattivi e prolifici con le parole o con le note, avevano qualcosa in comune: l'argento vivo che alimentava una passione sfrenata per il teatro e una curiosità infaticabile per la scena del loro tempo.

34. C. Monteverdi, *L'Orfeo [...] favola in musica rappresentata in Mantova nel 1607*, Amadino, Venezia 1609 (partitura).

35. Orazio, *Ars poetica*, 23.

36. *Mozart Briefe und Dokumente*, on line <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1292>; C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, a cura di V. Gallo, Marsilio, Venezia 2011.

37. C. Goldoni, *Drammi seri per musica*, a cura di S. Urbani, Marsilio, Venezia 2010.

Quasi per caso un anarchico. Dario Fo fra Arlecchino e avanguardia

Bent Holm

I. Testo e contesto

La farsa satirica di Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico* del 1970, è un classico moderno. Anche se concepita in una situazione concreta – la morte nel 1969 dell’anarchico milanese Pino Pinelli mentre si trovava in stato di fermo presso la questura –, come pezzo di controinformazione si è dimostrata talmente duratura da venire continuamente riallestita in numerosi paesi. Si propone come un documento iconico di denuncia di violenza commessa dalla polizia, di manipolazione da parte della magistratura, di strategia politica della tensione. Ne esistono diverse varianti. Le versioni fondamentali sono: edizione Bertani 1970; edizione Einaudi 1974; edizione Einaudi 2000; edizione Einaudi 2004¹.

Come accenna il titolo, la storia è tragico-drammatica, ma la forma è comico-grottesca. La comicità non basta per garantire una lunga vita ad un’opera teatrale. Neanche la denuncia politica. Fra i tantissimi testi in un primo momento considerati divertenti, quelli cosiddetti politici muoiono più rapidamente di altri. C’è nel dramma di Fo, allora, qualcosa che va oltre. Nell’edizione del 1974, una “nota sulla rappresentazione” spiega che il suo successo come «strumento per la lotta politica» – che «non avrebbe potuto svolgere se si fosse semplicemente riconosciuto il compito della controinformazione» – in fondo è dovuto ad una «doppia consapevolezza», posto che «alla base del testo [...] c’è la riflessione leninista della teoria dello stato e delle sue funzioni. La magistratura e la polizia che lo spettacolo mette sotto accusa non sono istituzioni da criticare o da correggere

1. Le edizioni nel volume *Compagni senza censura*, Mazzotta, Milano 1973, vol. II, e *Attento te!*, Bertani, Verona 1975, seguono in generale il primo testo del 1970, mentre la versione nel volume VII delle *Commedie di Dario Fo*, Einaudi, Torino 1988 (ristampato parecchie volte) ripete grosso modo il testo del 1974.

[...]: sono le espressioni più dirette dello stato borghese, del nemico di classe da abbattere»².

Non c'è dubbio che una “doppiezza” c'è nella *pièce*, e anche più di una. A distanza di tempo, sembra però che sia forse *nonostante il* – e non *per via del* – dogmatismo se essa ha una vita duratura; che la sua potenza politica quindi si debba ad altri e più profondi livelli rispetto a quelli strettamente ideologici. Il progetto politico di Fo, in senso più ampio, comprendeva anche le sue strategie artistiche. Questo fatto costituisce un punto di partenza decisivo per la seguente lettura della farsa, inserita in un contesto relativamente complesso.

Fo cercava spesso spunto nel teatro popolare, soprattutto nella Commedia dell'Arte. Ma era anche un modernista, che s'ispirava a strategie d'avanguardia. Da un lato sembra un paradosso, dall'altro lato, la combinazione arte popolare/avanguardia è ben conosciuta: per l'avanguardia storica le arti “volgari” erano armi contro la cultura borghese. L'uso di Fo di quella formula ci sembra comunque particolarmente interessante, vista la sua distanza dall'avanguardia puramente estetica e formale.

Per cercare di illuminare i vari strati del testo in modo piuttosto concreto, l'idea sarebbe quindi di dare rilievo ai diversi livelli della cronaca, del teatro popolare e del metateatro. O ancora più in breve: al contesto politico, al contesto culturale e al contesto dell'avanguardia.

2. Trauma e trama

La farsa è basata su una serie di eventi tragici. Il 12 dicembre 1969 scoppiava una serie di bombe a Roma e a Milano: diciassette persone furono uccise e si ebbero ottantotto feriti. Subito la polizia attribuì la responsabilità ai gruppi anarchici. Il ferroviere Pino Pinelli fu arrestato e pubblicamente identificato come uno degli autori della strage. Nella questura di Milano, Pinelli venne sottoposto a interrogatorio al quarto piano fino alla mezzanotte del 15 dicembre, quando il suo corpo si sfracellò nel cortile sottostante. Secondo la versione ufficiale, si sarebbe trattato di un suicidio o, secondo la spiegazione successiva, di una morte “accidentale”. Però le indagini nei decenni successivi – i processi si sarebbero svolti fino al 2005 – chiarirono che Pinelli era innocente, che la sua caduta non era stata né un suicidio né un incidente e che gli esecutori del massacro a Milano appartenevano ad un gruppo di fascisti padovani. Così si cominciò a parlare di “Strage di Stato”, di “Strategia

2. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, Einaudi, Torino 1974, pp. 112-113 (anche nell'edizione *Le commedie di Dario Fo*, vol. VII, 1988, p. 80). Ivi, pp. 111 e 116 si parla inoltre del processo contro il giornale «Lotta Continua» portato in tribunale dal commissario Luigi Calabresi (assassinato in un attentato nel 1972), «successivamente rinviato e quindi sospeso per causa di forza maggiore (morte non accidentale dell'attore)». Questo commento fu omesso nell'edizione del 2000. Agli occhi della sinistra, Calabresi era una figura particolarmente contestabile; successivamente si è appurato che non era presente nell'ufficio al momento della caduta di Pinelli.

della tensione”, e successivamente di “Anni di piombo”, anni che hanno lasciato in Italia un trauma più represso che superato.

All’inizio non era comunque privo di rischi – di denunce, di processi – sostenere o accennare a versioni della vicenda diverse da quella ufficiale. Per questo Fo si è servito di una strategia di ambiguità tra farsa popolare e metateatralità d’avanguardia. In un prologo sostiene, così, che la farsa in realtà si svolge negli anni Venti e che parla della morte dell’anarchico Andrea Salsedo, che fra l’altro apparteneva agli stessi circoli di Sacco e Vanzetti:

Con questa commedia vogliamo raccontare un fatto veramente accaduto in America nel 1921. Un anarchico di nome Salsedo, un emigrante italiano “precipitò” da una finestra del quattordicesimo piano della questura centrale di New York. Il comandante della polizia dichiarò trattarsi di suicidio. Fu condotta una prima inchiesta e quindi una super-inchiesta da parte della magistratura e si scoprì che l’anarchico era stato letteralmente scaraventato dalla finestra dai poliziotti durante l’interrogatorio. Al fine di rendere più attuale e quindi più drammatica la vicenda [...] abbiamo trasportato l’intera vicenda ai giorni nostri e, invece che a New York l’abbiamo ambientata in una qualunque città italiana... facciamo conto Milano. È logico che, per evitare anacronismi, siamo stati costretti a chiamare commissari i vari sceriffi, questori gli ispettori e così via. Avvertiamo ancora che, qualora apparissero analogie con fatti e personaggi della cronaca nostrana, questo fenomeno è da imputarsi a quella imponderabile magia costante nel teatro che, in infinite occasioni, ha fatto sì che perfino storie pazzesche completamente inventate, si siano trovate ad essere a loro volta impunemente imitate dalla realtà!³

Quindi la credibilità della finzione fondamentale viene minata fin dall’inizio; la trama appare ambigua.

La farsa si svolge nella questura, dove il commissario Bertozzo minaccia di arrestare un personaggio che si rivela essere un matto, malato di una fantomatica “istriomania”, ossia del bisogno irrefrenabile di spacciarsi per altre persone. Bertozzo ne ordina il rilascio. Quando il Matto rientra per raccogliere i suoi documenti, che aveva dimenticato, si ritrova da solo nell’ufficio e viene in possesso di alcuni importanti dossier relativi alla morte di un anarchico, caduto da una finestra nel corso di un interrogatorio della polizia in circostanze poco chiare. Il Matto fa credere al questore e al commissario Sportivo – trasposizione di Luigi Calabresi nel cui ufficio l’interrogatorio di Pinelli aveva avuto luogo – di essere il giudice ispettore del ministero che stavano aspettando, arrivato da Roma a riaprire il caso del defenestramento dell’anarchico. Fingendo di cercare una soluzione adatta a tutti, riesce a fare ammettere ai poliziotti tutte le contraddizioni dei verbali ufficiali, dimostrando le assurdità delle dichiarazioni autorevoli delle persone presenti all’avvenimento. Quando arriva una giornalista per intervistare il questore, per non svelare la presenza del “giudice” il Matto si trasforma in un personaggio militare, capo della scientifica, solo per ammettere dopo un po’ di essere in fondo un vesco-

3. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, Bertani, Verona 1970, pp. 11-12.

vo. Disperatamente Bertozzo – che riconosce il Matto – ammanetta tutti gli altri; poi salta improvvisamente la luce e si sente un urlo del Matto che è cascato dalla finestra e in più l'esplosione di una bomba nel cortile. La farsa termina con l'arrivo di un uomo con una barba, che tutti credono il Matto ma che risulta essere il vero ispettore del Ministero.

Come accennato, la scelta della forma – la farsa grottesca – apre due strade di indagine: l'una verso il teatro popolare e l'altra verso quello d'avanguardia. L'importante è comunque la connessione fra le due vie.

3. Carnevale e commedia

Mi diceva una volta Dario Fo: «Ho sempre fatto Arlecchino!». Sembra ovvio che il personaggio del Matto è una versione di quel prototipo. Quindi c'è una buona ragione per dare un'occhiata alla figura di Arlecchino nella prospettiva storico-culturale della commedia in maschera.

La Commedia dell'Arte nasce come mestiere nel 1545⁴, quindi nella prima era della Controriforma, quando le manifestazioni collettive in maschera – le feste quasi-rituali – fuori dal controllo della Chiesa venivano soppresse e addirittura demonizzate; non è un caso che in quello stesso periodo nasce una casta di professionisti, allo stesso tempo apprezzati e disprezzati, che praticano e trattano in forma teatrale le cose proibite o condannabili.

Fin dall'inizio l'uso della maschera viene visto, giustamente, come un legame col mondo ambiguo del carnevale. Ma in una prospettiva più ampia, le componenti condannabili non riguardavano solamente la maschera. Tanti elementi radicati nell'*humus* genuino carnevalesco riappaiono nella commedia mascherata: visuali, verbali, strutturali.

L'autentico rito del carnevale prevede un personaggio grottesco, giuntoci da una realtà "diversa", che capovolge l'ordine convenzionale – parodiandolo, ridicolizzandolo – e introduce una giustizia inversa che denuncia i misfatti della società. Alla fine, questo personaggio si rivela il falso regnante che in fondo è; viene accusato di qualsiasi sorta di misfatto; recita una specie di testamento; è condannato a morte e giustiziato, eliminato – sia pure simbolicamente – cioè bruciato, colpito da uno sparo, annegato o fatto esplodere, quasi da capro espiatorio, e con lui pure sono eliminate le malattie, le corruzioni e le miserie della collettività. Metaforicamente, il carnevale rappresenta un viaggio in una dimensione diversa ("sotterranea") che finisce nel ritorno ad una realtà quotidiana dura.

Benché sia sorta quattro decenni dopo la nascita della Commedia dell'Arte stessa, anche nella maschera di Arlecchino si ritrova il collegamento tra festa e commedia. È stato il comico mantovano Tristano Martinelli ad aver creato la maschera a Parigi. Tale maschera è basata sul personaggio quasi-demoniaco Helle-

4. Sull'organizzazione e la condizione delle prime compagnie, cfr. S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, Einaudi, Torino 2014, pp. 25-35.

quin, originariamente capo del corteo di figure e maschere grottesche, che appare durante certi periodi dell'anno come manifestazione di una dimensione di caos, di inversione dell'ordine stabilito⁵.

Tra i primi documenti concernenti Arlecchino, circola una serie di opuscoli grotteschi contro e pro quella "nuova" maschera e riguardanti il suo viaggio sotterraneo; per esempio, viene stampata una feroce satira del 1585 in cui Harlequin, ritratto come antagonista di qualsivoglia moralità e ordine, viene mandato nell'Inferno per salvare la "mere Cardine", una famigerata ruffiana morta due anni prima: *Histoire plaisante des faits et Gestes de Harlequin Commedien Italien. Contenant ses songes & visions, sa descente aux enfers pour en tirer la mere Cardine, comment & avec quels hazards il en tirer la mere Cardine, comment & avec quels hazards il en echappa apres y avoir trompé le Roy d'iceluy, Cerberus & tous les autres Diables*⁶. La polemica si snoda a forza di testi osceni, pesanti, grotteschi. Maschere, politica e carnevalismo si mescolano in una sostanza grottesca in questa guerra combattuta sugli opuscoli. In uno d'essi compare una poesia finale in forma di una – finta – *Excuse faite au Seigneur Arlequin par le poëtrillon morfondu*, in cui il poeta, da misero bugiardo pentito, chiede perdono all'italiano per le sue menzogne. Tuttavia, insiste sul fatto che «Harlequin le Roi commande à l'Acheron / [...]. Il est duc des esprits de la bande infernale». «Hellequin le Roi» è un epiteto diffuso nei documenti relativi al personaggio. *Hellequin* è «duc des esprits de la bande infernale». Però, nelle poesie precedenti su *Harlequin* l'epiteto «le Roi» non è mai apparso, e neppure lo è la caratterizzazione di Harlequin come condottiero della «bande infernale». Quindi si fa riferimento implicito alla figura quasi-demoniaca ben nota fuori dal palcoscenico, vale a dire che le radici infernali di Arlecchino devono essere note nella credenza popolare.

Martinelli appare come il re buffone, parente del re carnevale. È un personaggio complesso. Succede persino che si firmi «Arlecchino il carnevalle et Tristano Martinelli il resto dil tempo»⁷. Quindi associa "Arlecchino" al mondo carnevalesco,

5. Cfr. B. Holm, *The Hellequin in Medieval Costume*, in T. Pettitt Leif Søndergaard (ed.), *Custom, Culture and Community in the Later Middle Ages*, Odense University Press, Odense 1994, pp. 105-124. Riguardo alla posizione della Chiesa, cfr. B. Majorana, *Commedia dell'Arte and the Church*, in C. Balme, P. Vescovo, D. Vianello (eds.), *Commedia dell'Arte in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 133-148.

6. In V. Pandolfi (a cura di), *La Commedia dell'Arte*, Sansoni, Firenze 1959, vol. V, pp. 21-28. Il tema carnevalesco si riscontra anche in testi giullareschi precedenti la Commedia dell'Arte. Cfr. D. Vianello, *L'arte del buffone*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 65-111. Questi testi giullareschi trattano di sogni, viaggi fantastici, sotterranei, infernali, ecc., temi che ritroviamo in testi, per esempio, di Zuan Polo o di Ruzante. Per una prospettiva più ampia, cfr. B. Holm, *Ludvig Holberg, a Danish Playwright on the European Stage. Masquerade, Comedy, Satire*, Hollitzer, Vienna 2018, pp. 115-133 e 223-235.

7. C. Buratelli, D. Landolfi e A. Zinanni (a cura di), *Comici dell'Arte*, Le Lettere, Firenze 1993, vol. I, p. 404. Titoli reali o principeschi si trovano ovunque nelle lettere: «Dominus Arlechinus de Martinelli», «Dominus Arlechinorum», «Noi Arlechinorum comicoromo de civitate Marcariensis», ivi, p. 382, ecc. Per un'ampia presentazione di Martinelli e del contesto storico-culturale in cui è inserito, cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, Einaudi, Torino 1993, pp. 191-222, e Id., *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Laterza, Roma-Bari 2006.

assumendo pure una doppia identità, un doppio corpo, uno simbolico e uno privato, prerogativa che di solito pertiene alle maestà vere e proprie. Parla con dignità buffonesca ai potenti come un principe ai suoi pari quando, per esempio, fa cenno a due principi e aggiunge «la nostra persona» e il «signor Arlechin», che insieme costituiscono «noi tutti quattro precipi»⁸. Di fronte a Ferdinando I dei Medici si definisce «Amicho et quasi fratello Arlechino comico»⁹, così facendosi principe e principe buffone.

Il riferimento al gallo come classico animale ambiguo/demoniaco e carnealesco appare già nell'immagine di Hellequin e fa inoltre parte della raffigurazione classica del buffone. A questo proposito è interessante che Martinelli inserisca riferimenti al mondo ambiguo dei galli e delle galline nel suo universo arlecchinesco. Egli chiama così Maria de' Medici «la mia comadre galina», in una lettera rivolta a Ferdinando Gonzaga definito «il compadre gallo dalla cresta rossa»¹⁰ con riferimento alla posizione di cardinale del duca. Così facendo, evoca l'immagine perfetta del buffone che indossa esattamente la cresta rossa come parte del costume buffonesco, con implicazioni assai oscene. Bisogna ricordarsi che il destinatario è un cardinale.

Arlecchino è un riflesso distorto del principe elevato sotto forma di un lazzarone: rispecchia i regnanti di questo mondo, creando un caos nell'orientamento di alto e basso, riducendo una figura elevata ad un livello corporale, volgare. L'anarchia di Arlecchino rappresenta una vera e propria dimensione opposta, alla rovescia, che dissolve persino i concetti di luogo e tempo. Per esempio, nella lettera del 15 agosto 1618, in cui si rivolge al duca di Mantova così: «Con questa mia io gli faccio milleseicento e desotto riverenze, al dì 15 di Milano nella città di agosto»¹¹. «Arlecchino» è inoltre un personaggio non esclusivamente connesso al palcoscenico: appare in diversi contesti «reali», rendendoli, però, sempre carnealeschi¹².

Il riferimento a temi e schemi anarchico-carnealeschi rimane sotto e dentro la commedia in maschera, ed è rintracciabile nel XVII secolo per esempio nel reper-

8. Ivi, p. 410.

9. Ivi, p. 359. Il duca «Carlo e manuele» viene chiamato «cosin nostro minore». Nel *Helio bandito* di Francesco Andreini è detto che «Arlecchino è stato un famoso comico fra' ridicoli, e chiamossi cugino di tutti i principi, e tutti i re del mondo». Cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 205.

10. Ivi, p. 386; altri esempi: «la nostra cristianissima comadre regina galina», ivi, p. 378; «la nostra cristianissima comadre galina regina di gali», p. 382, «comadre galina, regina di galli ultramontani», p. 384. Il riferimento al gallo è presente in varie maniere anche nei *Balli di Sfessania*, le incisioni di Jacques Callot del 1621.

11. Ivi, pp. 407-408.

12. Il più famoso *opus* di Martinelli è quello delle *Compositions de Rhetorique de Mr. Don Arlequin* del 1601, stampato «delà le Bout du Monde», un quartiere a Lione e allo stesso tempo indicazione dell'infernalità di Arlecchino. Il libretto – stampato in una copia, indirizzato alla coppia reale francese, adornata con un'abbondanza di titoli ambigui, grotteschi e parodici – presenta la persona/maschera di Martinelli/Arlecchino fuori del contesto scenico. La «retorica» di Arlecchino comprende fra l'altro un suo «sogno» – un topos nel mondo carnealesco-giullaresco – in lingua maccheronica, ma innanzitutto una cinquantina di pagine bianche! Un'incisione presenta Arlecchino fallico, con un copricapo ornato di piume di gallo e una cesta sulla schiena piena di piccole creature, un particolare che appare anche nell'iconografia di Hellequin.

torio del grande Arlecchino Domenico Biancolelli, chiamato sia “Dominique” che “Harlequin”, quando fa riferimento a una serie di falsi principi, re, baroni, ecc., dotati di titoli assurdi e parodici¹³. Inoltre, Arlecchino appare l’incarnazione stessa dell’idea di mutabilità, come risulta evidente da titoli quali *Les métamorphoses d’Arlequin* del 1669, oppure *Arlequin Protée*, “Arlecchino Proteo” (1683), la figura mitologica che impersona teatro e istrioni.

In genere il legame col mondo del carnevale era esplicito e i comici ne erano consapevoli. L’arlecchinata *Arlequin Jason* del 1684 comprende, per esempio, l’entrata vittoriosa di Arlecchino/Giasone circondato da un seguito grottesco; l’incisione che raffigura quel corteo è ricalcata sulle fastose *entrées* di Luigi XIV, con la differenza importante che il carro trionfale di Arlecchino è tirato da maiali, e che i suoi trofei sono salsicce, una testa di maiale, del parmigiano, ecc. E i versi della didascalia specificano che si tratta proprio dell’entrata trionfale di “Giasone”, anche se: «Je croi que les amis des pots et de table / Le prendront de celuy du Prince Mardy-Gras». Quindi l’eroe parodico che raddoppia in modo grottesco il Re reale è in realtà il Re Carnevale¹⁴. Nell’arlecchinata *Arlequin grand visir* del 1687 Arlecchino, dopo un naufragio, approda alla costa turca in una botte. La didascalia dell’incisione parla di «Arlequin, cet acteur toujours incomparable / Nommé fils de la tonne et du grand Jupiter»¹⁵. Si riferisce quindi all’attore, non alla maschera; o meglio, il testo propone una fusione dell’attore con la maschera, in tal modo mettendo in atto una correlazione tra la realtà teatrale e la realtà esterna, ossia il mondo fuori dal teatro. Arlecchino è inoltre figlio «du grand Jupiter» e «de la tonne». Il senso di quest’espressione emerge solo se al posto di «la tonne» si legge “Latone”, cioè *Latona* (in greco “Letho”), la ninfa che nella mitologia antica è la madre di Apollo. E secondo la mitologia ufficiale relativa a Luigi XIV, “Apollo”, figlio di Latona e Giove, era l’identità simbolica del Re Sole. Quindi la realtà ufficiale viene restituita attraverso un’ottica distorta. Arlecchino/Biancolelli, «fils de la tonne et du grand Jupiter», si dichiara o si definisce un gemello grottesco di

13. Cfr. E. Gherardi, *Le Théâtre Italien*, Paris 1694-1700; S. Spada, *Domenico Biancolelli ou l’art d’improviser*, Ist. del Mezzogiorno, Napoli 1969; D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, vol. 2: *Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Bulzoni, Roma 1997, 2 voll.

14. Una cosa simile vale fra l’altro per Tiberio Fiorelli, il leggendario Scaramouche, anche lui allo stesso tempo personaggio e persona. Quando nella farsa *Colombine avocat pour et contre* del 1685 si presenta con la seguente tirata: «Il mio nome, Signor, è Scaramuzza, Memeo Squaquera, Tammera, Catammera e figlio di Cucumero et de Madama Papera trente ova, e unze, e dunze e tiracunze, e Stacchete, Minossa, Scatoffa, Solfana, Befana, Caiorca per servire à vossignoria», si riferisce al padre, il “primo” Pulcinella, Silvio Fiorillo, che si proclamava: «Polochinella de Camarra, de Tammaro Cucumato de Napole». Nei *Balli di Sfessania* appare per esempio “Meo Squaquera” e anche un anello di congiunzione fra commedia e carnevale, il “poeta di carnevale” Giulio Cesare Croce, famoso per titoli cinquecenteschi come *La solenne e trionfante entrata dello squaquarantissimo et sloffegiantissimo Signor Carnevale in questa città*, da cui risulta che “Squaquera” è semplicemente il Carnevale stesso. In contesti parodici che ridicolizzano per esempio le autorità accademiche, appare il ritratto di Scaramouche circondato da simboli e testi carnevaleschi situati al posto in cui convenzionalmente si trovava il Re.

15. Cfr. B. Holm, *La raccolta Fossard “di Copenaghen”*, in «Teatro e Storia», 12, 1992, pp. 87 e 92-96. Le incisioni dell’epoca si trovano alla Bibliothèque Nationale e al Louvre di Parigi.

Luigi XIV – un “quasi fratello”, come si firmava Martinelli – e così letteralmente come un re buffone.

Ma *Arlequin grand visir* allude anche ad una realtà extra-teatrale in modo più ampio e concreto, riferendosi ad avvenimenti storico-politici contemporanei: le guerre contro i turchi in Ungheria dopo il fallito assedio ottomano di Vienna nel 1683, la successiva esecuzione del visir Kara Mustafa, responsabile della sconfitta, e soprattutto la battaglia – dal punto di vista turco, disastrosa – di Mohács nel 1687, seguita dall’esecuzione del Gran Visir Sari Süleyman Pasha. La fine del povero visir fu schernita in incisioni satiriche dell’epoca ritraenti, per esempio, «Le grand vizir en deuil de sa teste qu’il a perdue en Hongrie, le 12 aout 1687». L’arlecchinata riscrive gli eventi del tempo inserendoli in una cornice di follia carnevalesca. Ma c’è anche del metodo in questa follia visto che, in termini compositivi, la struttura della farsa segue lo schema rituale carnevalesco passando dall’entrata “mistica”, attraverso la finta sovranità, per giungere alla condanna e alla morte simbolica. Nella versione arlecchinesca, dopo l’arrivo in Turchia, Arlecchino si traveste da donna per introdursi nel serraglio, viene scoperto ma si salva dichiarando di essere il profeta Maometto in persona; quindi viene nominato Gran Visir, onorato e riverito, e introduce un periodo di “sovranità” grottesco-caotica. Però, alla lunga l’inganno è scoperto, e Arlecchino, falso Visir, viene condannato a morte e quasi strangolato.

Quindi, per quanto riguarda Arlecchino, risulta che fin dall’inizio persona (attore) e personaggio (maschera) si mescolano; e che certe immagini e trame seguono modelli e strutture carnevaleschi riferendosi persino, allo stesso tempo, a potenti e regnanti veri e propri e ad avvenimenti politici allora attuali. L’accusa della Chiesa contro i comici, di rappresentare universi dubbiosi e ambigui, non era esclusivamente frutto di paranoia. Fatto sta che il teatro era collegato a strati quasi-demoniaci o almeno demonizzati.

In generale, nel teatro popolare del XIX e XX secolo, il personaggio irriverente, sfacciato, audace – per esempio i briganti o i fuorilegge leggendari come Biondin, Casorio, Musolino – aveva un ruolo principale in spettacoli sia drammatici che comici. La compagnia dei Rame – fondata dal nonno di Franca Rame nel 1876 – aveva in repertorio storie di banditi, anarchici, truffatori, trame assunte dalla cronaca che nella versione drammatica finivano con la morte del “bandito”; furono recitate all’inizio da marionette e fin dagli anni Venti da attori in carne e ossa sul palcoscenico. Secondo Roberto Leydi, era in realtà «un gesto di ribellione esplicito contro l’ordine ingiusto delle cose a colpire la fantasia popolare nelle storie dei banditi e dei fuorilegge», e si trattava della «consueta formula “toglieva ai ricchi per dare ai poveri” che vien sempre applicata nell’epica popolare per giustificare l’approvazione del delitto». Leydi va oltre spiegando che, per esempio, «nel copione dei Rame [l’anarchico] Sante Casorio [...] paga con la vita un gesto che non trova un’aperta spiegazione, ma che riceve un’implicita giustificazione dal tono generale del discorso»¹⁶. Vediamo quindi un altro rappresentante di un “ordine

16. R. Leydi, *Marionette e burattini*, Avanti, Milano 1958, pp. 399-400.

alla rovescia”, frutto compensativo di una frustrazione popolare, che paga con la vita, sotto quest’aspetto paragonabile al personaggio del Carnevale che viene “sacrificato”. Dario Fo conosceva bene questo tipo di teatro e prendeva ispirazione soprattutto dalle farse, le “comiche finali”, della famiglia Rame. Il prototipo del fuorilegge ambiguo appare anche nei film – quali *Rascel Fifi* del 1957 – e nelle commedie di Fo, come per esempio *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* del 1960¹⁷.

Non solo il personaggio rappresentante di un caos vitale e dinamico, ma anche l’assenza di distinzione fra persona e personaggio continua a vivere nei generi irriverenti. Alla morte di Totò nel 1967, la sua popolarità era così travolgente che il funerale si è tenuto tre volte – con l’iconica bombetta posta sulla bara – una volta a Roma e due a Napoli, dove si è fermata tutta la vita della città. Quello che è stato seppellito – in tutti e tre i tre casi – non era (primariamente) Antonio de Curtis, nome civile, ma Totò, nome d’arte e icona. Il personaggio, la “maschera”, di Totò incarnava l’arte creativa di sopravvivere nonostante le circostanze disperate.

4. Farsa e rituale

Studi moderni definiscono il carnevale contemporaneo nelle campagne un rovesciamento delle condizioni sociali: una cerimonia di morte e di resurrezione per l’eliminazione del male, che prende di mira – e prende in giro – personaggi laici ed ecclesiastici, sfogando l’aggressività contro l’autorità che quei personaggi rappresentano. Gli *outsiders*, i malati di mente assumono per un certo tempo il ruolo dei protagonisti; ordine e moralità vengono capovolti in una parodia delle strutture del potere. L’eliminazione del personaggio del Carnevale, o meglio del pupazzo che lo sostituisce, implica l’annientamento e anche la soppressione simbolica della condizione dominante¹⁸. Il carnevale rappresenta l’abolizione dei confini fra vita e morte, uomo e donna, uomo e animale. In una prospettiva storica cinque fasi essenziali sono ricorrenti: 1) l’arrivo del personaggio ambiguo, 2) l’inizio del caos, 3) il regime rovesciato, 4) lo svelamento dell’imbroglio, 5) la condanna a morte che porta all’eliminazione del personaggio principale.

Colpisce subito, a proposito dei confini fluttuanti fra vita e morte, maschile e femminile, che il personaggio del Matto nella farsa di Fo “è” o rappresenta l’anarchico morto, ritornato per vendicarsi; da finto militare, egli usa la mano di legno di un manichino femminile e, a un certo punto, si comporta da cane sostenendo persino di soffrire di rabbia. In genere il corpo grottesco svolge un ruolo significa-

17. Il Biondin era un bandito leggendario reale. Sia nel film che nella commedia di Fo appare un bandito con il soprannome “il Biondo”. Il testo più vicino a quel genere della famiglia Rame, mi spiegava Fo, è *Un morto da vendere*, atto unico che fa parte dello spettacolo *Comica finale* del 1958.

18. R. De Simone, A. Rossi, *Carnevale si chiamava Vincenzo*, De Luca, Roma 1977, pp. 140-225; 254-332.

tivo: ci sono l'occhio di vetro, la mano e anche una gamba di legno del presunto ufficiale, il suggerimento che forse l'anarchico aveva tre piedi, ecc.

Indagando la farsa in modo più sistematico, dall'inizio in poi, si nota che nella prima scena appare un personaggio ingestibile, imprevedibile, che s'è fatto passare per chirurgo, capitano dei bersaglieri, vescovo, ingegnere navale, psichiatra. Come Arlecchino, è mutevole, è un trasformista, un "Proteo". Essendo clinicamente matto, è legalmente intoccabile. Questa scena corrisponde alla prima fase del rito del Carnevale, vale a dire alla fase dell'*arrivo del personaggio ambiguo*.

Il carisma del Matto fa sì che il commissario incoscientemente cominci a dargli del lei. Il Matto minaccia persino di buttarsi dalla finestra; quindi implicitamente si identifica con – o rappresenta – l'anarchico morto. Quando si trova solo nell'ufficio, si mette, come una specie di redentore grottesco, a stracciare le varie denunce: «Liberi tutti! [...] è arrivata la giustizia!»¹⁹, così inizia la sua "missione" liberatoria, e quindi la seconda fase dell'*inizio del caos*.

Quando il Matto apprende che si sta aspettando da Roma un giudice superiore per un'inchiesta sulla morte dell'anarchico, decide, nella fase della *giustizia rovesciata*, di fare lui stesso il giudice e di organizzare il proprio giorno del giudizio. Quindi si mette a interrogare i poliziotti coinvolti, riferendosi ai vari verbali non tanto coerenti, e capovolgendo gli argomenti e le conclusioni ufficiali, ingrandendoli *ad absurdum*, sospendendo persino le norme corporee e temporali. Quando, per esempio, un agente sostiene d'aver afferrato l'anarchico per un piede e che, facendo così, gli è rimasta in mano la scarpa, nonostante l'anarchico precipitato avesse ancora ai piedi tutte e due le scarpe, il "giudice" suggerisce che l'anarchico avesse tre piedi; e siccome la cronologia ufficiale delle vicende risulta a dir poco improbabile, dichiara che: «Ognuno qui da noi, il suo orologio lo mette sull'ora che gli pare [...] siamo in un paese di artisti, di individualisti tremendi, ribelli alle consuetudini»²⁰. Durante l'interrogatorio, il Matto minaccia i poliziotti di licenziamento e per questo dice loro: «al vostro posto [...] mi butterei dalla finestra»²¹; quindi, verso la fine del primo tempo, li induce perfino a cantare l'inno degli anarchici in coro. Le posizioni sono completamente capovolte. I forti sono diventati i deboli. Il pubblico assiste ad un atto di ricompensa, di vendetta, di umiliazione dei poliziotti confusi e creduli.

Quando, nel secondo tempo, appare una giornalista critica si verifica, da parte del Matto, un acceleramento dei travestimenti che alludono alle autorità pilastri

19. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico* (Bertani, 1970), cit., p. 23. Cfr. D. Fo, *Gesù e le donne*, Rizzoli, Milano 2007, p. 132: «la discesa agli Inferi di Cristo [...] che [...] ha letteralmente distrutto il portale d'ingresso a quel luogo di dannati [...] aiutandoli a uscire da quella dannazione» con le parole «Liberi tutti!», e D. Fo, *Dario e Dio*, Guanda, Milano 2016, p. 76: «Ma all'inferno, s'intende! [...] appena risorto [...] Gesù ha urgenza di scendere subito all'Ade per risolvere una questione fondamentale: svuotarlo, chiuderne per sempre i battenti'. Liberati tutti? 'Tutti. [...] Libera tutti, a cominciare da Adamo ed Eva, per continuare con le vittime di ogni sopruso politico o religioso. L'inferno come luogo di penitenza eterna non c'è più'».

20. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico* (Bertani, 1970), cit., p. 86.

21. Ivi, p. 48.

della società – la giustizia, il militare, la Chiesa, complici nel crimine – cominciando con la trasformazione del “giudice” in un “capitano” che poi risulta essere un “vescovo”, «padre Augusto Bernier, incaricato della Santa Sede come osservatore di collegamento presso la polizia italiana»²², il quale coglie l’opportunità di predicare, in modo sempre più esplicito, le sue sovversive idee sociali e politiche, sistematicamente minando e sabotando le verità e le autorità ufficiali.

Il commissario Bertozzo riconosce il Matto e, sul rovescio del ritratto del presidente che orna l’ufficio – e che poi gli viene rotto in testa –, scrive che il vescovo è, in realtà, il Matto travestito, mentre il Matto spiega la tesi paradossale dello scandalo come un «mezzo straordinario per mantenere il potere [...] la catarsi liberatoria d’ogni tensione»²³. Così siamo giunti alla *fase di svelamento dell’inganno* – e quindi del “regnante” falso – che si combina, in modo abbastanza raffinato, con il messaggio, cioè con il “testamento” del Carnevale, le cui conclusioni in fondo non appartengono tanto alla *dramatis persona*, quanto piuttosto allo stesso Fo. I confini fra personaggio e attore si stanno sciogliendo, e sta emergendo invece la fusione fra maschera carnevalesca e comico, il meccanismo che abbiamo già osservato fra i vari Arlecchini, Scaramouche e via dicendo. Così la “vera” identità non solo del giudice/capitano/vescovo, ma anche del Matto, viene alla luce. In fondo è Dario Fo – inteso come maschera – che parla.

Ora Bertozzo ammanetta gli altri e costringe il Matto a mostrargli i documenti che provano la sua vera identità di caso psichiatrico, ricoverato parecchie volte in quanto paranoico, piromane, ecc., e che ha persino dato fuoco alla biblioteca di Alessandria nel II secolo a.C. In tutto questo riecheggia la situazione finale del rito del Carnevale, che viene accusato di qualsiasi crimine; ovviamente l’informazione relativa al reato di duemila anni fa è stata aggiunta a mano nei suoi documenti dal Matto, e quindi «Pure falsario è... oltre che mistificatore, simulatore... trasformista...». Però in quanto matto resta sempre intoccabile, anche se il questore minaccia di sbatterlo «dentro per abuso e appropriazione di cariche sacre e civili!»²⁴. Comunque sia, a svolgersi qui è il *processo al Carnevale*. Mentre minaccia di far esplodere una bomba, il Matto spiega che ha registrato tutti i discorsi compromettenti e intende distribuirli ai vari partiti, media, ecc. per far scoppiare lo scandalo. Alla fine il Matto viene scaraventato giù dalla finestra e ucciso dalla bomba; è questa la parte finale, quella dell’*eliminazione* del “capro espiatorio”, con la quale vengono soppresse ritualmente anche le figure che ha ridicolizzato parodiandole e che ora letteralmente porta con sé nella caduta.

Nel finale un vero giudice – recitato dallo stesso Fo – entra. È arrivato l’ordine della *quaresima* a sostituire il caos del carnevale. Tuttavia, non sappiamo che sorta di giustizia il vero giudice rappresenti.

22. Ivi, p. 109. In D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, Einaudi, Torino 2004, cit., p. 80: «padre Mariopio Marmario Mariano Rosario Maria Venier De Santa Fé».

23. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico* (Bertani, 1970), cit., p. 112.

24. Ivi, p. 117.

5. Avanguardia e metateatro

Come artista del dopoguerra, Dario Fo si riferiva quasi per definizione all'avanguardia antiautoritaria e controversa, un'avanguardia contemporanea che attingeva però anche dall'avanguardia storica come protesta spettacolare contro la società e l'arte borghese. Fra i maestri di Fo, all'Accademia di Brera, c'erano nomi come Achille Funi, Aldo Carpi, Giacomo Manzù e Carlo Carrà.

Carrà era (co-)autore di numerosi manifesti futuristi e partecipava ad attività teatrali insieme a Marinetti, Balla ed altri, per esempio alle notorie serate svoltesi fin dal 1910²⁵. Come già accennato, per l'avanguardia del primo Novecento forme d'espressione "popolari" o "volgari", ritenute di seconda categoria come il circo, il varietà e la farsa, erano modelli per le forme teatrali grottesche e irreverenti, anarchiche e anticonformiste. Quindi non è casuale che il titolo del manifesto del teatro futurista di Marinetti del 1913 metta in evidenza il teatro di varietà, che deliberatamente viola il buon gusto: «Il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Serio»²⁶. Visto in prospettiva ancora più ampia, non è neanche casuale che accanto a questi movimenti si svolgano progetti, scientifici e artistici, per esempio in Russia e Francia, di esplorazione e di recupero creativo della Commedia dell'Arte.

L'obiettivo dell'avanguardia di ridefinire le relazioni fra attori e pubblico, fra arte e realtà, si manifestava fin dall'inizio in forme di provocazione calcolate, come negli scandali futuristi, le "serate", in cui le reazioni del pubblico facevano parte della messa in scena totale. Così nel pezzo "sintetico", *L'arresto*, del 1916, Marinetti tematizzò la relazione spettatore-attore, utilizzando tecniche meta-teatrali: un paio di "critici" fastidiosi stavano disturbando lo spettacolo, uno di loro veniva "ucciso" da un colpo di pistola costringendo subito "la polizia" ad intervenire²⁷.

Le menzionate ricerche artistiche e scientifiche relative alla Commedia dell'Arte avevano luogo ricorrentemente, sia nel primo che nel secondo dopoguerra. Di particolare interesse è il recupero dell'improvvisa in Italia dopo la Seconda guerra mondiale, famosa soprattutto grazie all'allestimento dell'*Arlecchino servitore di due padroni* di Giorgio Strehler rappresentato dal 1947 in poi. Nel 1953 debuttò *Il dito nell'occhio* di Fo-Durano-Parenti, esempio radicale della ricerca di un nuovo

25. D. Fo, *Il teatro dell'occhio*, La Casa Usher, Firenze 1984, p. 17; C. Cairns, *Dario Fo e la "pittura scenica"*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, p. 19; D. Fo, *Il paese dei mezaràt*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 184-185; Id., *Caravaggio al tempo di Caravaggio*, Cosimo Panini, Modena 2005, p. 12; A. Balzola, M. Pizza (a cura di), *Il teatro a disegni di Dario Fo*, Scalpendi Editore, Milano 2016, p. 5; B. Holm, *Giorgio Strehler: The Epic Director who betrayed Brecht*, in P. Boenish, C. Finburgh (eds.), *The Great European Stage Directors*, Bloomsbury, London 2018, vol. VI, pp. 105-132; B. Holm, *Un teatro d'avanguardia - per tutti. Dario Fo il modernista*, in «Biblioteca Teatrale», 2018.

26. F.T. Marinetti, *Il teatro di varietà*, in *I manifesti del futurismo lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella e altri*, Lacerba, Firenze 1914, p. 162. A parte questo, Marinetti si interessava anche del caos del carnevale popolare.

27. C. Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Sansoni, Firenze 1981, pp. 45, 60-61, 72-74.

linguaggio teatrale fra Commedia dell'Arte e avanguardia, coinvolgendo sia Jacques Lecoq che Strehler e ispirandosi a Piscator, Majakovskij ed altri. Sempre nel 1953 esce lo studio storico su *Pulcinella* del futurista Anton Giulio Bragaglia. E pochi anni dopo si vede l'edizione monumentale di documenti, *La Commedia dell'Arte*, in sei volumi, a cura di Vito Pandolfi.

Come già accennato, l'uso prediletto di Fo di forme cosiddette volgari – farsa, avanspettacolo, varietà – anche nella *Morte accidentale di un anarchico* è di per sé significativo. Il Matto si riferisce esplicitamente al genere farsesco, quando sarcasticamente cita uno dei maestri: «Dunque come diceva Totò in una vecchia farsa, “a quest’ora il questore in questura non c’era”!». E parlando del trasformismo, della mutabilità del Matto, il commissario Bertozzo lo paragona a Leopoldo Fregoli, il leggendario artista di varietà, fra l’altro assai ammirato da Marinetti: «Tu invece adesso mi fai il piacere caro il mio Fregoli del porcogiuda, di dire ai signori chi sei veramente...»²⁸.

Il gioco provocatorio di ruoli fittizi e reali permea tutto, fin dall’iniziale auto-diagnosi del Matto:

ho la mania dei personaggi, si chiama “istriomania” viene da *istriones* che vuol dire attore. Ho l’hobby di recitare delle parti insomma, sempre diverse. Soltanto che io sono per il teatro verità, quindi ho bisogno che la mia compagnia di teatranti sia composta da gente vera... che non sappia recitare... d’altra parte io non ho mezzi, non potrei pagarli... ho chiesto sovvenzioni al ministero dello spettacolo ma siccome non ho appoggi politici...²⁹

Questa strategia artistica del Matto ricorda l’avanguardia e in particolare lo stesso Fo, con un’autoreferenzialità che implica pure il rapporto fra attore e maschera, che abbiamo già sfiorato un paio di volte.

La tecnica meta-teatrale viene elaborata in modo esplicito nel secondo tempo, per esempio quando il Questore assicura la giornalista che ci sono poliziotti un po’ dappertutto:

anche questa sera fra il pubblico, le dirò... ne abbiamo qualcuno, come sempre... vuol vedere? (*batte un colpo secco con le mani*) (*dalla platea si sentono delle voci provenienti da punti diversi*).

VOCI: Dica dottore! Comandi! Agli ordini! (*Il matto ride e si rivolge al pubblico*).

MATTO: Non preoccupatevi, questi sono attori... quelli veri ci sono e stanno zitti e seduti³⁰.

Oltre a fare riferimento alla sorveglianza del teatro di Fo al tempo, il coinvolgimento della sala, del pubblico, implicitamente serve anche a evidenziare la messinsce-

28. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico* (Bertani, 1970), cit., pp. 66; 116.

29. Ivi, p. 14.

30. Ivi, p. 100. Ovviamente questo uso di “poliziotti” ricorda Marinetti.

na, il carattere fittizio delle dichiarazioni e delle versioni ufficiali sulla morte dell'anarchico.

La copertura è ostentatamente trasparente, l'illusione minaccia costantemente di crollare, sia fra le *dramatis personae* che fra palcoscenico e sala. La problematizzazione delle circostanze fondamentali vale persino per il luogo e il tempo. Quando, per esempio, il Matto rimarca che: «ero a Bergamo, dovrei dire San Francisco ma c'è la trasposizione», o quando, parlando del giudice superiore, chiede: «Lo mandano apposta da Washington? Sì, voglio dire, da Roma. Ogni tanto mi dimentico che c'è la trasposizione»³¹, o ancora quando il Questore si riferisce specificamente alla sua spiegazione “in un primo tempo” e il Matto risponde che: «Siamo appunto nel primo tempo»³², questo ironico effetto di straniamento mette in moto le riflessioni associative del pubblico, in un certo senso corrispondente all'uso parabolico del Medioevo in *Mistero Buffo*.

Il Matto si colloca fuori o al di sopra delle vicende sceniche. Ad un certo punto cerca da “regista” di mettere in scena l'adattamento poliziesco degli eventi, cioè di ricostruire le varie versioni degli eventi durante l'interrogatorio dell'anarchico, con i poliziotti come attori nelle parti di sé stessi. Li istruisce chiedendo loro di immaginarsi che lui stesso, il Matto, sia l'anarchico, rafforzando così il motivo carnevalesco che il Matto “sia” o rappresenti il morto che ritorna per vendicarsi. Nella prospettiva dell'avanguardia si tratta di una forma di teatro nel teatro, con la prova di scena come situazione fondamentale che riecheggia *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, dove è proprio il confronto, la discrepanza tra le vicende raccontate e la messa in scena ad essere il punto focale e sensibile.

La distinzione fra realtà e messinscena e tra attore, parte e maschera è dunque sfumata su più livelli. Il Matto chiama il commissario Sportivo «definestra» e lo descrive «col maglione girocollo dolcevita»³³. Logicamente queste sono cose che il Matto non può sapere: non ha ancora visto il commissario. Lo possono sapere solo Fo e il pubblico, che ha in mente l'aspetto caratteristico di Luigi Calabresi. Non c'è una chiara distinzione tra Fo attivista politico che introduce lo spettacolo nella sua propria identità e il personaggio principale che recita varie parti su premesse che corrispondono alla pratica artistica di Fo. Calabresi apparteneva alla realtà fuori dal teatro: quella realtà che veniva ritratta a teatro attraverso modelli carnevaleschi.

31. Ivi, pp. 68, 24.

32. Ivi, p. 39. Per quanto riguarda la strategia allusiva in *Mistero Buffo*, cfr. B. Holm, *Dario Fo – a real fabulatore*, in E. Emery (ed.), *Research Papers on Dario Fo and Franca Rame*, Red Notes, London 2002, pp. 121-130.

33. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico* (Bertani, 1970), cit., pp. 24 e 28. Una didascalia in D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, Einaudi, Torino 2000, p. 561, e di nuovo in D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico* (Einaudi, 2004), cit., p. 23, parla addirittura dell'«agente agli ordini di Calabresi»; ma se non indirettamente, come allusione, Calabresi non appare nella farsa. La *dramatis persona* è il “commissario Sportivo”.

6. Effimerità e durevolezza

Fo consapevolmente non mirava alla durevolezza *sub specie aeternitatis*. Secondo una strategia – fra l'altro tipicamente modernista – i suoi testi erano “da buttare”: non canonici nel senso che ognuna delle parole era sacrosanta o intoccabile. Al contrario. I testi sono stati creati per essere usati, e venivano modificati rispetto ai vari contesti italiani con i quali stavano dialogando. Questo vale anche per *Morte accidentale di un anarchico*. Come detto all'inizio, ci sono varie versioni pubblicate, e ancora più non pubblicate. In realtà, ogni replica rappresentava un “nuovo” testo creato in un continuo dialogo con gli spettatori presenti e con le circostanze politiche del momento.

Oltre alla denuncia delle manipolazioni da parte delle autorità, i temi politici più importanti della *Morte accidentale di un anarchico* sono la rivoluzione in opposizione al riformismo e la funzione di parafulmine dello scandalo. Nella prima edizione, stampata nel dicembre 1970 che vedeva anche il debutto, il Matto, in una battuta centrale, ci spiega che:

I lavoratori [...] vorrebbero veder eliminate le classi... e noi faremo che non ci sia più questa gran differenza o meglio che non dia così tanto nell'occhio! Loro vorrebbero la rivoluzione... E noi gli daremo le riforme... tante riforme... li annegheremo nelle riforme. O meglio li annegheremo nelle promesse di riforme, perché neanche quelle gli daremo mai!³⁴.

I poliziotti sospettano che il messaggio del Matto sia che «lo Stato borghese s'abbatte, non si cambia [...] dal vangelo secondo Lin Piao»³⁵. E riguardo alla tematica dello scandalo, il Matto dichiara: «L'America che è un paese veramente evoluto [...] ci sguazza [...] con gli scandali [...] lo scandalo è il concime della reazione»³⁶. Il personaggio principale conclude, sarcasticamente, che la conseguenza dello scandalo sarebbe che «anche il popolo italiano come quello Americano, Inglese diventi socialdemocratico e moderno e possa finalmente esclamare “siamo nello sterco fino al collo è vero ed è proprio per questo che camminiamo a testa alta!”»³⁷.

Nell'edizione 1974, l'America diventa «un paese veramente socialdemocratico» invece di «evoluto», che però non possiede «libertà di parole», solo «libertà di ruttino», cioè l'effetto catartico, pacificante dello scandalo; quindi, prosegue il Matto: «quei capi [che] andavano in giro a dire “Fratelli, compagni, se vogliamo davvero vedere ‘l'uomo nuovo’, se vogliamo davvero avere qualche speranza in una società migliore, dobbiamo distruggere alla base questo sistema! Dobbiamo abbat-

34. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico* (Bertani, 1970), cit., pp. 105-106.

35. Ivi, p. 115. Cfr. la prefazione teorica-ideologica con tanti riferimenti a Marx, Engels e Lenin, pp. 5-10.

36. Ivi, p. 113.

37. Ivi, p. 119. Nelle edizioni seguenti la farsa finiva qui. Solo nella edizione del 2004, il finale è recuperato. Cfr. D. Fo *Morte accidentale di un anarchico* (Einaudi, 2004), cit.

tere lo stato capitalista!»». Il vangelo di Lin Piao – persona nel frattempo caduta rovinosamente – è stato sostituito con «Il vangelo secondo Ciu-En-lai»³⁸.

Nell'edizione del 2000 è rimasto il messaggio su rivoluzione o riforme, l'America è sempre uno stato socialdemocratico, lo scandalo è il concime della socialdemocrazia e l'Italia sta diventando socialdemocratica e moderna, mentre nell'edizione del 2004 le lunghe riflessioni sull'effetto dello scandalo in vari paesi sono semplicemente state omesse; nonostante questo, “anche” il popolo italiano potrebbe vedersi nella merda fino al collo, però non diventando più né moderno, né socialdemocratico.

Tuttavia, la farsa sulla morte accidentale dell'anarchico non è ridicibile ad un dogmatismo anni Settanta. Non è neanche esclusivamente legata alla cronaca di quegli anni. Sembra che il testo in una certa misura viva una sua vita autonoma, politicamente più profonda e complessa, che lo rende trasferibile in vari contesti, diversi da quelli originali. L'effetto non dipende quindi neppure dalla partecipazione di Fo nel ruolo principale. Servendosi della forma farsesca, Fo si pone fra la Commedia dell'Arte e l'avanguardia e conferisce un peso particolare alla satira contemporanea, attraverso la carica carnevalesca proveniente prevalentemente dalla comicità arlecchinesca. Quando si tratta di testi teatrali particolarmente duraturi, molto spesso ha senso e vale la pena cercare un eventuale “dramma nascosto”: sottostrutture non puramente teatrali o drammaturgiche, ma piuttosto mitiche, magiche, rituali³⁹ e riferimenti e allusioni assai complessi, che accendono, attivano la co-immaginazione del pubblico, creando così un effetto forte o profondo che va oltre la messinscena fisica. In senso metaforico, si può dire che il “dramma nascosto” si svolge nelle teste degli spettatori, che il “vero teatro” si sposta dal teatro materiale (esterno) alla dimensione mentale (interna) legata a processi creativi-associativi inerenti allo spettatore.

Fo respingeva l'avanguardia puramente formale. Riguardo alle sue prime produzioni ha spiegato che: «Invece di fare dei personaggi che, in fondo, erano dei manichini con una chiave e un ritmo legati al teatro d'avanguardia [...] bisognava andare avanti. E per andare avanti bisognava legarsi di più alla tradizione popolare»⁴⁰. Quindi andava oltre, sempre portando con sé l'insegnamento dell'avanguardia, e allo stesso tempo ridefinendo il rapporto fra avanguardia e cultura popolare. In un articolo del 1986 dal titolo *L'avanguardia del passato*, conclude per esempio che «una festa ha bisogno del rito e del mito [...]. Posso testimoniare, a

38. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, Einaudi, Torino 1974, pp. 102-103. Lin Piao, il successore designato di Mao, scomparve nel 1971, in circostanze oscure, dalla scena politica cinese. Accusato di essere traditore, revisionista, antirivoluzionario ecc., secondo fonti ufficiali sarebbe precipitato con il suo aereo diretto nell'Urss. Ciu-En Lai era il primo ministro.

39. Ovviamente questo vale per *Mistero Buffo*; ma anche per tanti altri testi. Cfr. B. Holm, *Dario Fo's bourgeois Period. Carnival and Criticism*, in J. Farrell, A. Scuderi (eds.), *Dario Fo: Stage, Text and Tradition*, Southern Illinois University Press, Edwardsville 2000, pp. 122-142.

40. Intervista del 1973, in D. Fo, *Fabulazzo*, Kaos, Milano 1992, p. 41.

mia volta, che niente può sollecitare immagini d'avanguardia come l'osservazione del nostro passato nel gioco delle feste popolari»⁴¹.

Come maschera protettiva, la strategia meta-teatrale, cioè la trasposizione – da Valpreda a Salsedo, da Milano a New York, ecc. – non ha funzionato: per la rappresentazione di questo spettacolo Fo ha subito ben quaranta processi in giro per l'Italia. O forse funzionava appunto benissimo. I processi diventavano parte della controinformazione, e quindi della messinscena totale.

41. Ivi, p. 120.

spettacoli

Roberto Alonge

Ho visto a Firenze, fine novembre 2018, il *John Gabriel Borkman* di Gabriele Lavia: pubblico (a grande predominanza femminile) che ha riso moltissimo per tutto lo spettacolo, direi in una sorta di riso liberatorio, come fosse felicemente sorpreso della scoperta che Ibsen non è necessariamente quel compassato serio, noiosetto e forse persino un po' trombone drammaturgo di cui si parla (quando pure se ne parla...). *In primis* si potrebbe ascrivere il tutto a merito (o a demerito) di Gabriele Lavia, di certi suoi *soggetti* di irresistibile carica grottesca. Borkman racconta pianamente che il suo superiore gerarchico amava Ella, ma che Ella non contraccambiava. La riscrittura si offre invece a un timbro frenetico e martellante, cadenzato sul nobile ritmo quaternario: «Lui ti voleva, ti voleva, ti voleva, ti voleva! Tu non lo volevi, non lo volevi, non lo volevi, non lo volevi!». Oppure, quando Ella confessa di essere una malata terminale, secondo quanto le hanno detto i medici, e Borkman ribatte «Oh, non crederci, Ella!»¹, Lavia amplifica un po' («Ai medici non bisogna credere mai!»), e di nuovo viene giù il teatro dalle risate. Epperò, a pensarci bene, è difficile negare che l'accento comico è inscrito nella battuta di Ibsen, almeno nel secondo caso citato. Si veda, subito dopo, questo scambio più ampio, sempre sul tema della morte prossima ventura di Ella:

BORKMAN: Oh, ma può sempre andare per le lunghe, – credimi.

ELLA: Probabilmente tutto l'inverno, mi è stato detto.

BORKMAN (*senza pensarci*): Be', già, – l'inverno è lungo, eccome.

Il pubblico si sganascia, ma è indubbio che Ibsen caratterizza il suo protagonista per una lucidità di sguardo che scandaglia la realtà senza infingimenti, che scopre le ambiguità consolatorie. Come dire che, in Ibsen, la comicità è semplicemente

1. Cito, qui e sempre, dalla traduzione di Franco Perrelli, l'unica filologicamente affidabile: H. Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di R. Alonge, Bur/Rizzoli, Milano 2018².

l'espressione di un'intelligenza che non fa sconti, impietosa e crudele. E chiudo una schedatura che potrebbe essere lunghissima con un ultimo esempio. Erhart rifiuta via via le varie proposte esistenziali del clan familiare, prima di zia Ella e poi di mamma Gunhild. Da ultimo tocca al babbo. Il quale avanza verso il figlio: «Forse finalmente è scoccata la mia ora», e giù le risate. Il padre propone al figlio di unirsi a lui («Vieni, noi due affronteremo la vita e lavoreremo insieme!»), perché la vita è lavorare. Borkman è un banchiere molto disinvolto, ma ha l'etica del lavoro. Il figlio Erhart non è *il figlio del padre*, e nemmeno della madre o della zia, è *figlio di sé stesso*, della propria oziosità e dei propri vizi. Ha l'impudenza di teorizzare il suo diritto alla fannullaggine e alla gioia: «Sì ma io non *voglio* lavorare adesso! Perché sono *giovane!* [...] Io non *voglio* lavorare! Soltanto vivere, vivere, vivere!». Sono i corsivi di Ibsen che scatenano le risate, perché svelano la pigrizia e la dissipazione sessuale del maschietto in procinto di partire per l'estero, in viaggio di piacere in un torbido triangolo, fra l'amante Fanny, più vecchia di lui di sette anni, e la piccola Frida, formalmente innocente dama di compagnia dell'esperta *maitresse*.

Ecco, dico subito che il primo pregio dello spettacolo è questo, aiuta fortemente a radicare il pregiudizio di un Ibsen soporifero cantore dei diritti civili, politicamente corretto. A Parigi, in tutti i teatri che allestiscono Ibsen, ho sempre riso con gusto, ma in Italia raramente. Con l'eccezione delle realizzazioni di Massimo Castri (che di questi tempi grigi ci manca tanto...), ma nelle sue regie c'era sempre un che di intellettualistico che rischiava di raggelare il tutto, non foss'altro per l'incardinamento entro le linee di una determinata resa scenica complessiva (costumi d'epoca, scenografia concettosa, traduzioni di Anita Rho, assai imprecise ma comunque con una loro aura *d'antan* decorosa e seducente). Da questo punto di vista, qui, al contrario, tutto è ribaltato. Costumi moderni, diciamo anni Settanta, a giudicare dai pantaloni a zampa di elefante che indossa Erhart e dalle musiche di Tom Waits. Scenografia minimalista fatta di grandi stanze quasi vuote. Il soggiorno di Gunhild presenta un letto di profilo e cinque sedie sparse qua e là, un giradischi poggiato direttamente sul pavimento, e null'altro. Analogamente il salone di Borkman contiene, oltre all'inevitabile pianoforte, un grande tavolo da direttore di banca, ma anche un appendi- abiti, di cui vedremo più avanti il senso. In quanto alla traduzione, di Danilo Macrì, anch'essa minimalista, definita dalla locandina "versione italiana", che non si capisce cosa voglia dire: non traduzione dall'originale bensì *contaminatio* di varie traduzioni italiane? Comunque il colore dialogico è strenuamente moderno, con cadenze di efficace quotidianità discorsiva (*non fa una piega, mi ha fottuto, mi ha mollato, di cosa stiamo parlando?, campa cavallo*, ecc.), senza tema di incursioni nel basso-scurrile, prevalentemente a fondo fecale/anale (*merda, stronzi, stronzate, merdosa, vaffanculo, me l'ha messo nel culo*, ecc.), ventaglio tutto riguardante Borkman, ma anche con qualche variazione fallica (*non m'importa un cazzo* grida Gunhild). Che dire? Non c'è più l'effetto *intimidatorio dei classici*; il pubblico si sente immediatamente precipitato dentro un orizzonte che è quello suo proprio contemporaneo, e anche questo contribuisce a rendere lo spettacolo più accattivante, meno lontano ed ostico.



Figura 1.

In verità mi sento personalmente a disagio dinanzi a Gunhild che fuma, beve liquori, per dire la sua solitudine straziata (preferivo la Gunhild di Castri, che faceva il solitario con le carte), ma riconosco che io sono un po' antichetto, mi piace l'Ottocento e quasi nulla il Novecento. Non mi piace che Gunhild e la signora Wilton si diano del *tu*, e peggio ancora Borkman e Frida. Allo stesso modo mi sembra troppo didascalico che Gunhild getti la sorella gemella sul letto, tentando di strozzarla. Egualmente non mi convince Ella vestita in pantaloni, con un taglio di capelli molto mascolino [cfr. figura 1]. Certo, il regista, Marco Sciaccaluga, in una intervista riportata sul foglio di sala, parla della ossessione del potere che dominerebbe le donne della *pièce*, ma questo vale, semmai, per John Gabriel, comunque assolutamente no per Ella, che è creatura femminile per antonomasia, materna, molto mediterranea. È ben vero che Ella ha qualche tratto risoluto ed energico, ma è una povera malata, che vorrebbe la sua fine addolcita dalla presenza del ragazzo che ha allevato con la dedizione di una madre adottiva, quando la madre biologica aveva altro cui pensare, che dunque si batte bravamente per la sua buona morte. Sicché tutto questo non mi pare sia sufficiente a giustificare la scelta registica. Prendo atto che rischia di dilagare anche in Italia quel vezzo alla Ostermeier di attualizzare violentemente Ibsen, con abiti e inquadramenti moderni, contro cui ho già avuto modo di dire la mia².

2. Cfr. R. Alonge, *L'attualità e l'eternità. Mnouchkine Ostermeier Lavia Ronconi*, in «Il castello di Elsinore», 70, 2014, pp. 83-89.

Per il resto, sì, forse Ibsen un po' (almeno un po') ci credeva al ritratto positivo di un Borkman quale direttore di banca auto-proclamatosi interprete titanico del capitalismo, angelo sterminatore del vecchio mondo tardo-contadino, pronto ad azzerare i conti correnti dei propri clienti per avere in mano una gigantesca massa di denaro da investire nelle opere necessarie a costruire un paese finalmente moderno, tecnologicamente avanzato. Già Castri, con il suo *Borkman* del 1988 (poi rifatto nel 2002), mostrava di credere poco a questo santino edificante dell'ideologia borghese, ma Sciacaluga/Lavia ci credono ancora meno, *et pour cause*, visto che dal fallimento della Lehman Brothers (con conseguente impoverimento della classe media dell'Occidente) è diventato difficile continuare ad avere fiducia nella buona fede dei banchieri. In verità qualche pennellata ironica è anche in Ibsen. Il suo eroe ha fatto bancarotta, 8 anni di prigione e 8 anni di arresti domiciliari che si è inflitto da sé, ma – dopo la bellezza di 16 anni – continua ad attendere che i *nemici* vengano a chiedergli di riprendere la direzione della banca, perché lui è il più bravo. Dunque, quando bussano alla sua porta, si mette in posa: «in piedi allo scrittoio con la mano sinistra appoggiata sul piano del tavolo e la destra infilata sul petto». Una posa napoleonica, che anticipa però una riflessione auto-ironica, se è vero che parlando con l'amico fidato dirà: «Mi sento come un Napoleone, reso invalido alla prima battaglia».

Castri puntava su un Borkman tra il senile e l'infantile, su un accento visionario-onirico, sicché questa grandiosa *mission* di demiurgo della nuova economia capitalistica è stata soltanto un sogno, più che una realtà. L'interprete della seconda edizione, Vittorio Franceschi, era un povero vecchio infreddolito che si aggirava appoggiandosi a un bastone, con uno scialle sulle spalle (che si toglieva rapidamente, quando bussava Foldal, illudendosi, nel suo delirio solipsistico, che potessero essere i nemici venuti a Canossa)³. Lavia, tutto all'opposto, è un Borkman straordinariamente giovanile, snello agile scattante, pronto a saltare sul lungo tavolo che gli ricorda i fasti della direzione della banca, volteggiando come un equilibrista, alte le braccia nell'aria [cfr. figura 2], mentre dice la sua dichiarazione d'amore alle potenze ctonie del capitalismo: «Io vi amo, voi giacete in letargo nelle profondità e nelle tenebre! Io vi amo, ricchezze che pretendevate la vita – con tutto il vostro fulgente seguito di potenza e di onore! Io vi amo, amo, amo!»). In realtà la battuta appartiene al quarto atto, quando il protagonista appare sulla vetta della montagna innevata, accanto a Ella, la prima notte in cui Borkman si sottrae a 16 anni di duplice prigione. Lavia la *raddoppia*, anticipandolo, nel secondo atto, ma per ribadire il profilo dell'eroe nevrotico, teso unicamente, ossessivamente, nel proprio esercizio di potenza. Sciacaluga pensa probabilmente a una chiave ermeneutica orientata sul tema del potere, ma Lavia va in un'altra direzione, o, almeno, così mi sembra.

Mi pare infatti che nella *performance* dell'attore ci sia qualcosa di più profondo, di più personale e di più vero. La *gag* degli attesi nemici che bussano alla porta si

3. Cfr. R. Alonge, *Il teatro di Massimo Castri*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 119-137.



Figura 2.

dilata a dismisura: non la semplice mano infilata napoleonicamente nel petto, come voleva Ibsen, e nemmeno il movimento – sempre semplice – di scrollarsi dalle spalle lo sciallino da povero pensionato di Castri, bensì una sequenza lunga ed articolata. Lavia si aggira sin dall’inizio con una abbondante palandrana, sorta di giacca da camera, ma quando bussano, se la toglie, e compare in giacca e pantaloni, ma non basta. Ho detto della presenza nel salone, in un angolo, segno a prima vista indecifrabile – in un contesto scenico tanto ridotto all’essenziale –, di un manichino porta-vestiti, con giacca e pantaloni appesi. Ed ecco Lavia, a questo punto, spogliarsi rapidamente dei suoi abiti per indossare il perfetto elegante completo scuro, con tanto di panciotto, da inappuntabile direttore di banca, che attendeva sul manichino [cfr. figura 3]. L’azione è stata velocissima, ma l’impaziente Foldal non ha aspettato l’invito ad entrare, e dunque scopre Borkman in mutande, con i pantaloni appena infilati nei piedi.

L’effetto demistificante c’è tutto, ovviamente, ma si sbaglierebbe ad accontentarsi di questa constatazione. Il piano di regia, molto spesso, si sa, vale quel che vale; ciò che fa la differenza è la tempra dell’attore. E quel che comunica la recitazione di Gabriele Lavia è, semmai, *la malinconia e la rabbia* (se mi passate questa immagine) di un’energia che è stata *sprecata*, perché il destino cinico e baro ha impedito che si applicasse felicemente e fruttuosamente sul suo terreno. Epperò questo *destino* non ha una sembianza indefinita ed enigmatica, ma si presenta piuttosto con un volto antico, quello della donna. Borkman è portatore di un discorso antifemminista, spudoratamente *macho*, che non ha pari, capace di reggere



Figura 3.

118

il confronto persino con Strindberg. Che cosa dice il personaggio nel secondo atto a Foldal? «Oh le donne! Ci rovinano e guastano l'esistenza! Deviano tutto il nostro destino, – tutta la nostra marcia trionfale». Qui è il chiodo cui si appende propriamente la catena interpretativa di Lavia. C'è un'opposizione radicale, ma ontologica, inscritta nella diversità dei generi, fra il maschile e il femminile, come è ribadito poco avanti in modo feroce:

BORKMAN: Tu sei una donna. E tu non riesci a concepire che esista, che valga nient'altro al mondo.

ELLA: No nient'altro.

BORKMAN: Solo le tue faccende di cuore –

ELLA: Quelle sole! Quelle sole! Hai ragione.

BORKMAN: Ma tu devi ricordare che io sono un uomo. Come donna eri per me quel che di più caro avevo al mondo. Ma alla bisogna, una donna può scambiarsi con un'altra –

Ibsen è darwiniano, l'uomo e la donna discendono da animali con caratteristiche diverse, forse complementari, ma disperatamente diverse: per la donna c'è essenzialmente *il cuore*; per l'uomo no, c'è essenzialmente *la ragione*. Ella ama Borkman, punto e basta. Borkman ama Ella, ma ha la sua vocazione professionale, ed è pronto a barattare Ella per il proprio posto di direttore di banca. Ma non è detto che la donna – nel profondo insondabile di sé – trovi davvero inaccettabile questa mancanza di *par condicio*. Ho visto lo spettacolo in un di particolare, domenica 25 novembre, giornata mondiale contro la violenza sulle donne. Ebbene, alla

sentenza brutale di Borkman, secondo cui, se serve – «alla bisogna», come traduce Perrelli con finezza letteraria –, *una donna può essere sostituita con un'altra*, è scoppiato un battimani a scena aperta, che mi è sembrato tanto più scandaloso a fronte di una platea a larga dominanza femminile. Insisto e preciso: non una risata clamorosa, ma un clamoroso battimani, senza risate. Manifestazione sconvolgente di masochismo delle donne? C'è una vena di masochismo inscritto nel dna femminile?

Voglio dire (ma potrei fallare, mi spiacerrebbe di formulare spropositi) che ciò che evidenzia Lavia è la perfezione di una *macchina maschile* (chiamiamola così), esibita in una specie di sogno di potenza, forse anche di delirio di eterna giovinezza, se pensiamo che Gabriele, di anni, ne ha settantasei suonati: il suo Borkman magro elegante vitalissimo, spesso allegro, saltellante con sicurezza su un tavolo posto peraltro pericolosamente in declivio, è ingiustamente impedito alla meta, frenato dalla *resistenza antropologica* della donna, tutto cuore e niente ragione, la quale è davvero (almeno dal punto di vista dell'interessato) l'unica vera *colpevole* della sconfitta irrimediabile di Borkman, come lui le rimprovera continuamente e spietatamente. Però – si badi bene – nella *performance* de-ideologizzata di questo Borkman/Lavia, non importa nulla che Borkman sia un direttore di banca che aspira a rammodernare la vecchia società contadina della Norvegia di fine Ottocento. Potrebbe tranquillamente trattarsi (e sarebbe la stessa cosa) di un grande medico o di un grande magistrato, pieni di energia *reformista*, che non riescono a organizzare a loro piacimento un ospedale o una procura. Insomma, la vicenda è del tutto fungibile; ciò che conta è lo scontro fra il maschile e il femminile, importa meno, forse nulla, il terreno su cui si applica la spinta (e la contro-spinta).

libri

libri Nuovi innesti per *L'Innesto*

di Ivan Pupo

Sono passati ormai quasi trent'anni da quando Roberto Alonge, con una sua pionieristica "riproposta", ha riscattato *L'Innesto* da una lunga rimozione, e un lustro da ulteriori suoi "affondi", sempre in quel testo, in occasione di un laboratorio diretto da Luca Ronconi al Centro Teatrale di Santa Cristina, in Umbria (entrambi i contributi sono stati pubblicati sul «Castello di Elsinore»).

Recentemente si sono accesi di nuovo i riflettori su questo testo pirandelliano, senz'altro minore, ma in compenso assai intrigante, grazie all'edizione commentata di Roberto Gigliucci (L. Pirandello, *L'Innesto*, a cura di R. Gigliucci, Lithos, Roma 2017). A lui va il merito di aver incrementato, in modo stimolante e innovativo, una riflessione degna di questo nome, invero poco nutrita – a parte Alonge, farei solo due altri nomi: Renucci ed Artioli – su un' "operina" suscitatrice di scandalo e proteste al tempo dei primi allestimenti nel 1919, incapace di riscattarsi agli occhi di pubblico e critica nella ripresa del 1927 per la regia dello stesso Pirandello, caduta nell'oblio e nel disinteresse per ben cinquant'anni, quindi rappresentata raramente e sempre con scarso successo, fino alla recente fortuna cinematografica (due film ispirati al *plot* pirandelliano, usciti nel 2015: *La scelta* per la regia di Michele Placido e *L'Innesto* per la regia di Giuseppe Celezia) che ha dimostrato l'estrema attualità dei temi che coraggiosamente tanti anni fa, in piena Grande guerra, l'autore siciliano vi aveva saputo affrontare. C'è davvero da rallegrarsi che Gigliucci, italianista di grande valore e sottile sensibilità critica, intelligentemente versatile, abbia di recente orientato i suoi interessi anche verso Pirandello – si segnala già una sua succosa monografia, uscita insieme con il «Corriere della Sera» (Grandangolo Letteratura, 2017), ed un paio di articoli davvero preziosi su «Pirandelliana» – e sia stato coinvolto nei lavori promossi in vista dell'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Pirandello.

Due sono i «binari ermeneutici» (p. 10) su cui si è mosso Gigliucci nella sua lettura dell'*Innesto* – entrambi suggeriti da una recensione anonima della *pièce*

apparsa sul «Messaggero» nel maggio del 1919. Da una parte, la messa a fuoco del versante scientifico dell'ispirazione, l'ipotesi sulla matrice darwiniana della lezione botanica del giardiniere Filippo (nella scena prima dell'atto secondo), e quindi della metafora della pianta «in succhio», adattata alla donna, su cui si regge tutta la vicenda; dall'altra, lo scavo nella dimensione religiosa che innerva il *plot*, per valorizzarne l'«innesto neotestamentario» (p. 18), il suo significato di parodia sacra.

Per ciò che attiene il primo binario, il viaggio di Gigliucci inizia nella casa pirandelliana di via Bosio, quella che tuttora ospita la biblioteca (superstite) dell'Agrigentino. A colpire l'interesse del nostro studioso è la presenza del volume intitolato *Gli effetti della fecondazione incrociata e propria nel regno vegetale*, traduzione italiana di un'opera di Darwin, edita a Torino nel 1878. Per Gigliucci è sull'assunto scientifico del libro – il metodo di fecondazione incrociata delle piante garantisce alla progenie un aumento di taglia e di vigoria costituzionale, rampolli più sani e forti – che Pirandello consapevolmente modella lo stupro-innesto subito, con tutto lo strazio possibile e immaginabile, da Laura-pianta – «una sorta di fecondazione incrociata, effettuata su una donna in amore (in “succhio”, come si legge nel dramma [...])» (p. 13). Dunque, un testo della biblioteca pirandelliana – su cui si riscontrano segni a matita e un'annotazione poco leggibile – permette di ampliare il discorso sull'apertura di Pirandello a un uso modernissimo (e audace) degli esperimenti e delle idee di Darwin. L'uso è sorprendentemente moderno nella misura in cui la pianta-donna «in succhio», soggetta allo stupro/fecondazione incrociata – quel che potrebbe dirsi l'innesto darwiniano sul testo teatrale di Pirandello – fa pensare – osserva ancora Gigliucci – «alla pratica attuale della fecondazione artificiale, in cui è salvo l'amore e anche la fertilità che il consorte non può offrire» (p. 13), con la conseguenza paradossale di poter concepire il «bruto» in azione nella «selva originaria» come un “donatore” che resta e deve restare sconosciuto.

Sulla base di queste ultime citazioni – il «bruto» violentatore che si aggira in panni decenti e borghesi a Villa Giulia, la «selva originaria» riadattata alle esigenze e al decoro dei tempi moderni – si rende possibile un'incursione nel lessico darwiniano della *pièce* (e di altri testi pirandelliani, non solo teatrali). La «bestia» acquatata nella psiche di Giorgio Banti, il marito della donna stuprata, incapace di tenere a freno i ruggiti della gelosia, proviene dallo stesso orizzonte culturale, attinge allo stesso repertorio linguistico. Giustamente Gigliucci, per misurare tutta l'importanza e l'ampiezza di questo debito pirandelliano, allarga lo sguardo al *Piacere dell'onestà*, un testo cronologicamente vicino all'*Innesto*, richiamando l'attenzione sulla definizione che Angelo Baldovino dà del gesto di tagliarsi le unghie: forma di adattamento dell'uomo civilizzato a «una lotta ben più feroce di quella che i nostri avi bestioni combattevano, poveretti, con le sole unghie». Anche qui Darwin (sia pure mescolato a Vico). Gettando luce, a partire dal dato concreto delle letture dell'Agrigentino, sul paradigma darwiniano operante nell'*Innesto*, e segnalandone altresì la presenza in altri testi pirandelliani, il commento di Gigliucci può essere utilmente affiancato agli studi di Vittorio Roda dedicati al rapporto tra evoluzion-

simo e letteratura tra Otto e Novecento, in particolare a una lettura di quest'ultimo in chiave darwiniano-binetiana di un famoso brano dell'*Umorismo* (l'apologhetto dell'integerrimo funzionario, al di sopra di ogni sospetto, che inaspettatamente un triste giorno ruba o uccide. Galantuomo per tutta la vita, criminale per un giorno. Pirandello spiega che il delitto, riconducibile a «una lotta di anime fra loro», si dà precisamente nel momento in cui la «bestia originaria» o «anima ereditaria», prendendo il sopravvento sull'«anima morale» o «acquisita», ottiene, sia pure temporaneamente, il dominio della personalità. Poche pagine prima l'eco dell'*Origine delle specie* si era fatta già sentire a proposito delle «varie simulazioni» nella «lotta per la vita», laddove il tema dello *struggle for life* si combina con le riflessioni di Marchesini). A questo punto, in attesa di ulteriori riscontri, si può solo aggiungere che il cosiddetto *Taccuino di Bonn*, redatto da Pirandello studente intorno al 1890, testimonia in modo inoppugnabile di una “preistoria” del suo incontro con Darwin. Vi si legge ad un certo punto:

Che uso si è fatto delle teorie scientifiche dei moderni filosofi? Un po' a tutti ha parlato il Comte – tranne agli artisti. E le teorie del Darwin applicabilissime all'arte? parole morte – voglio dire le teorie sulla scelta naturale e sulla scelta sessuale nella evoluzione animale verso il meglio [...]. Nessuno degli artisti adempie all'obbligo suo e intende la sua vera missione nel campo del progresso e della civiltà.

Ebbene, Gigliucci documenta, alla luce di dati testuali concreti, come per l'autore dell'*Innesto* le parole di Darwin siano tutt'altro che morte (del resto, morte non erano neppure per Weininger, l'autore di *Sesso e carattere* che in un'intervista del 1919 Pirandello cita a proposito dell'*Innesto*).

Immettendosi poi sul secondo binario del suo viaggio ermeneutico, il critico insegue nel nostro testo le tracce del modello della sacra famiglia e della sua desacralizzazione. In questo caso la stazione di partenza ineludibile è costituita dalle notazioni illuminanti di Alonge sul “sangiuseppismo” di Giorgio Banti. Gigliucci non si limita ad arricchire l'esame di tale filigrana evangelica con inedite e fini osservazioni – come questa: «[...] le angosce di Giorgio-Giuseppe non sono risolte da una apparizione angelica *in somnis* ma da un processo interiore durante il confronto con la moglie» (p. 18) – bensì, ritenendo che si possa far avanzare la ricerca in questa stessa direzione, tenta, questa volta per via congetturale, di identificare il racconto apocrifo della nascita materialistica di Gesù (da una Maria per nulla immacolata, vittima di un inganno o di uno stupro) che, a ben vedere, potrebbe aver fatto da *pattern* al dramma dei coniugi Banti (tentativo fatto con le dovute cautele e soprattutto, direi, con umiltà, il lettore essendo avvertito che l'ipotesi, pur suggestiva, è tutto sommato superflua, nel senso che «non è necessario postularla» per riconoscere nel nostro testo una ri-scrittura della storia sacra). Lo studioso dà maggior credito, fra tutte le storie demitizzanti sulla concezione di Gesù che Pirandello avrebbe potuto conoscere, a quella che fa di Maria una vittima della violenza di un soldato romano, di nome Pantera (o Pandera). Una robusta erudizione lo soccorre quando si tratta di indicare le possibili fonti mediatrici, *in primis* il

celebre *Leben Jesu* di Strauss, senza però voler trascurare il Vangelo apocrifo dello Pseudo-Matteo. Ricorda poi opportunamente, per avvalorare una tesi che non sarebbe dispiaciuta ad Artioli, come lo scrittore siciliano si sia dimostrato tante volte sensibile alle «stranezze» della cristologia, alle bizzarrie teologiche o leggendarie» (p. 23), rinviando alla pagina del *Fu Mattia Pascal* in cui si discute della bruttezza di Cristo (e insinuando il sospetto che non la si sarebbe potuta concepire ignorando i testi di patristica). Non si può non essere d'accordo con Gigliucci sul fatto che la storia di Pantera – un soldato appartenente al popolo dominatore approfitta della sua posizione per stuprare una giovane ebrea, membro del popolo dominato – ben si addice alla «guerra eterna» che si ripete nella Storia, nonché agli stupri etnici di guerra evocati da Pirandello in una sua lettera a Virgilio Talli:

[...] se Lei nota bene, ci sono rispecchiati, qui in questo dramma [*L'innesto*], i casi miserandi della presente guerra, pur senza che la guerra vi sia mai nominata (L'arte vera non toglie mai pretesto dalle contingenze del tempo: la guerra eterna, non questa del tempo, c'è stata sempre nella mia arte). Sono i casi miserandi di tante mogli che han dovuto soggiacere all'amplesso brutale del nemico e sono state rese madri.

La citazione pirandelliana rende necessario il riferimento all'*Invasore*, il dramma di Annie Vivanti, citato nel carteggio tra Pirandello e Talli, fatto rappresentare da quest'ultimo nel 1915, che invece proprio quei «casi miserandi» aveva voluto con crudezza rappresentare sul palcoscenico (con tale crudezza da sollecitare l'intervento della censura). Le competenze da dimostrare a questo punto sono giocoforza quelle del comparatista in grado di vedere le concordanze, ma anche le differenze, tra gli esiti dello stupro nei due testi teatrali. Gigliucci supera brillantemente la prova, operando alla fine un distinguo tra la Vivanti «teologicamente impostata, ancorché realista» (la sua *pièce* si chiude non a caso su un'icona mariana), e Pirandello «rigorosamente materialista-darwiniano», ma pure convinto fautore della forza sublimante dell'amore (alla quale si deve la qualità «seria» della parodia dissacrante nell'*Innesto*). L'ottica comparativa di Gigliucci si rivela produttiva e originale anche quando l'analisi resta tutta interna al macrotesto del teatro pirandelliano. Mi riferisco alla sottolineatura delle «corrispondenze inverse tra l'*Innesto* e *La ragione degli altri*» (p. 30), «commedie «sorelle» e speculari» (p. 31) dal punto di vista della struttura e delle dinamiche psicologiche, oltre che sul piano della sfortuna scenica.

Ad Alonge, fin dal suo primo approccio nel lontano 1990, *L'innesto* era apparso un testo intrigante e meritevole di attenzione in quanto misterioso, ovvero segnato dalle incongruenze tipiche di un «piccolo giallo». Strano, se non inspiegabile, da un punto di vista strettamente razionale, gli sembrava giustamente il comportamento di Laura prima dello stupro (l'assoluta mancanza di prudenza quando se ne va alle sei del mattino, tutta sola, nel parco a dipingere), e subito dopo (il delitto avviene alle undici del mattino, lei dovrebbe rientrare a casa non più tardi delle tredici e mezza, di fatto vi fa ritorno alla tarda serata). La soluzione cui approdava era di tipo psicoanalitico: «Diciamo semplicemente che, almeno a livello inconscio,

questo stupro Laura Banti se lo è cercato, l'ha desiderato [...]. Resta naturalmente da capire il perché...». Il pirandellista torinese arrivava poi a capirlo e a farcelo capire questo – la posta in gioco che «val bene uno stupro» per l'inconscio di Laura –, identificandolo con il potentissimo istinto della maternità.

Gigliucci parte proprio da questa spiegazione – che pure prende con le pinze, definendola «ipotesi controversa» – per riflettere sul ruolo che svolge non solo nella vicenda del personaggio in questione, ma più in generale nella vita e nell'opera di Pirandello, il pensiero ossessivo, quello «quasi conficcato nella mente a mo' di *clavus crucis*», capace di creare realtà, di produrre eventi (nel caso di Laura, di provocare lo stupro), sì da meritarsi la qualifica di «pensiero produttivo» o «pensiero “fattuale”». Per questo concetto lo studioso ipotizza l'influenza sul Nostro del filosofo americano Josiah Royce, della sua idea di consustanzialità di pensiero e realtà. È un terreno di indagine assolutamente vergine: il nome di Royce, citato da Pirandello in alcuni suoi saggi, non ha finora mai attirato la benché minima attenzione da parte dei pirandellisti. Le indagini sul «pensiero produttivo» nell'autore siciliano erano solite rifarsi alla teosofia di Leadbeater, alla teoria del personaggio, al «camerata invisibile» del brano poi eliminato del *Fu Mattia Pascal* (vedi *in primis* gli ormai classici studi di Macchia). Nell'introduzione alla sua edizione dell'*Innesto*, e con maggior dovizia di esempi in uno dei suoi articoli pirandelliani sopra citati, Gigliucci allarga lo spettro dei fenomeni coinvolti dal grande drammaturgo nella «capacità *produttiva* del pensiero». Ecco, ad esempio, questa battuta inquietante che si legge in *Lazzaro*: «[...] tante volte tu – guarda: supponi in qualcuno un pensiero? fattene accorgere; e il pensiero che prima in quello non c'era, gli nasce per davvero». Ma si riconsideri, da questa angolazione, anche la produzione romanzesca, in particolare la trama dell'*Esclusa*, e non si potrà non convenire con Gigliucci che la questione è del massimo interesse. Già gli antichi dicevano: *Fortis imaginatio generat casum*. A me è venuta in mente una pagina del capitolo primo del *Pasticciaccio*, laddove si legge che la «lunga attesa dell'aggressione a domicilio» nella psiche della vedova Menegazzi «era divenuta coazione: non tanto a lei e a' suoi atti e pensieri, di vittima già ipotecata, quanto coazione al destino, al “campo di forze” del destino» (un rilevante «quanto di erotia» si attribuisce a questa aggressione temuta/desiderata: per l'inconscio della Menegazzi, non la maternità, ma l'appagamento sessuale “val bene uno stupro”). Non vorrei però passare sotto silenzio il *côté* biografico del ragionamento. Gigliucci si chiede se l'accusa di incesto della Portolano sia stata «alla fine produttiva di una realtà o di un senso di realtà». Lascio che risponda per me il solito (acuto) Alonge: «Antonietta è stata [...] a suo modo geniale a *leggere* nel cuore profondo del marito, a cogliere il richiamo divorante che l'immagine della fanciulla esercita sull'uomo di mezza età: come mostra [...] *Suo marito*» e, successivamente, *la liaison dangereuse* con la filiale Marta Abba.

L'edizione che stiamo commentando presenta novità anche dal punto di vista filologico. Mentre si è finora letto *L'innesto* nel testo dell'edizione mondadoriana del 1936 (criterio dell'ultima volontà autoriale adottato anche da Alessandro d'A-

mico nel “Meridiano” delle *Maschere nude* da lui curato), Gigliucci, scostandosi dalla *vulgata*, sceglie la stampa Mondadori del 1925 emendata in base alle correzioni autografe d'autore (leggibili, queste ultime, in un esemplare della stampa datata 1925, oggi consultabile presso l'Istituto di Studi Pirandelliani, a Roma; le correzioni, non registrate da d'Amico, era state già edite da Alfredo Barbina), giustificando l'opzione con il sospetto di un'“incuria” pirandelliana, che cioè Pirandello non si sia direttamente occupato dell'elaborazione del testo in vista del sesto volume delle *Maschere nude* Mondadori, ma abbia delegato il lavoro al figlio Stefano (altrimenti sarebbe davvero strano che *neppure una* delle correzioni di cui si è detto passi nell'edizione definitiva). Nell'apparato delle note alla nuova edizione dell'*Innesto* si riportano e/o si commentano, in attesa di un apparato critico più completo nell'Edizione Nazionale delle Opere, alcune tra le più significative varianti registrabili nel corso del lungo e travagliato *iter* redazionale del testo (con particolare attenzione rivolta alle suddette correzioni autografe). Anche un semplice assaggio, a scopo esemplificativo, può essere utile. Nella conversazione con la signora Nelli, nella scena di apertura della *pièce*, la signora Francesca Betti, madre di Laura, si fa portatrice di una visione maternocentrica (e cattolica) della vita coniugale. La correzione-integrazione apportata dalla mano d'autore alla stampa del 1925 le mette in bocca queste parole (assenti invece nella *vulgata* del 1936): «Un'unione si fa santa solo quando si mettono al mondo dei figliuoli. Altrimenti...». Commenta opportunamente Gigliucci: «Forse ridondante, ma suona bene in bocca alla semplice e “pia” Francesca. E inoltre anticipa con il concetto di *santità* l'immagine di “sacra famiglia” che sottende l'intera *pièce* [...]: sacralità parodiata ma non offesa, risarcita dall'amore come trionfo paradossale» (p. 124). Filologia e critica dialogano qui in modo fecondo, come dovrebbe sempre accadere.

Piergiorgio Giacché
A Prologue and Three Unique Acts

In his essay Piergiorgio Giacché discusses the art of Carmelo Bene, an exception that dictates the rule, as happens in all the arts and as it is usually denied to the theatre. In painting and sculpture and poetry and literature the measurements are taken and the judgments are formed starting from the highest examples and experiments, while the theatre wants to be dejected as a “social game” or enslaved as a “public service”, where the arrogant right of the spectator hangs over the humble duty of the actor. Not a triumphant need to be but an exhausting need to become, that Carmelo Bene has pursued with greater freedom and greater height than the other artists of the twentieth century scene “all’italiana”.

Donatella Orecchia
Carmelo Bene at Beat 72 (1966-1967): The Stumbling as a Method

From December 1966 to June 1967 Carmelo Bene performed at Beat 72 in Rome. *Nostra Signora dei Turchi*, *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, *Salvatore Giuliano*, *Salomè*, represent an important field of investigation from several points of view: as a synthesis of Bene’s artistic career before his temporary detachment from the stage; as a new experiment of permanence in a space to inhabit (and transform), going beyond the single show; as a preamble for the “Nuovo Teatro” conference that will be held in Ivrea shortly thereafter; as an opportunity for a critical debate; as a focus on one of the liveliest Roman “cantina” in its beginnings.

Roberto Tessari
 «*Convenevoli del quotidiano fatti preghiere*».
Actor and Saint according to Carmelo Bene

In the first part of the novel *Nostra Signora dei Turchi* (1964), Carmelo Bene insists on the confrontation between the actor’s art and the condition of sanctity, focusing in particular on the paradoxical misunderstandings that could arise from an erroneous

evaluation of certain apparent similarities between the two realities. The elements that seem to homologate actor and saint are: ritualism (common to both training and asceticism), and the tension towards overcoming the operational logic of rational self-consciousness. In Carmelo Bene's vision, however, it is not a matter of confusing both an actor and a saint, but of envisaging a different concept of scenic artifex and a different concept of "sanctity": both based on overcoming the rules that encode the actor as an interpreter and the saint as a useful pawn of the ecclesiastical machine.

Sergio Ariotti

Carmelo Bene at Rai Production Center in Turin: The Case of Otello

In 1979 Carmelo Bene worked at the Rai Center in Turin for the production of an *Otello* taken from his homonymous theater show. The meeting-clash of Bene with the television media was very interesting: it revealed his extraordinary knowledge of the shooting technique but also his willingness to overcome it by experimenting with new languages. It also confirmed the magical power of player of Carmelo Bene who wanted to change the television studio into a real theater. The testimony is by Sergio Ariotti, then young Rai director.

Franco Prono

The Great Television Variety of Carmelo

In his television stagings Carmelo Bene shows that he is fully aware of the specific nature of the electronic medium, through which technical and linguistic tools he leads the destructuring of the text and the study of the *phoné* and subverts the standardized rules of television prose programs. When he intervenes as a guest on television programs of all kinds – even in the most banal and vulgar – Bene “is at the game”, imposes his histrionic presence and gives life to a Great Variety in which he highlights the irreducible contrast between the reality of his poetry and the unreality of the “imbecile” tv.

Simona Brunetti

Don Geronimo Fonati's Ascent and Ruin: A Spanish Jester in the Service of the Gonzagas

The article traces vicissitudes and journeys, which involve the Spanish jester Don Geronimo Fonati through several sovereign states of the Italian peninsula, the southern Netherlands, France and Spain in a chronological arc of almost thirty years; a period in which he is officially at the service of the Gonzagas family and Duke Vincenzo I in particular. A foul-mouthed entertainer and an impenitent gambler, don Geronimo was made sign of a certain credit in the major courts of Europe because of his privileged relation with the lords of Mantua until his sudden fall into disgrace, imprisonment and final set-aside.

Anna Laura Bellina

From Venice to Vienna: 450 Miles between Goldoni and Mozart

In 1764 Goldoni wrote his libretto of *La finta semplice* which was setted by Salvatore Perillo, a Neapolitan musician, for the Venetian theatre in San Moisè. Meanwhile

the young Mozart, teenager, wrote a new score for *La finta semplice* in 1768, that was further revised by Marco Coltellini and represented in Salzburg the next year. In 1784 Wolfgang composed the variations K 460 on *Come un agnello* from *Le nozze* by Goldoni and Sarti, quoting the aria's incipit in the last ensemble of *Don Giovanni*.

Bent Holm

Almost by Chance an Anarchist. Dario Fo between Harlequin and Avant-garde

Bent Holm's paper analyzes a famous work by Dario Fo, *Accidental Death of an Anarchist*, which was staged in 1970. The play deals with an event that actually happened the previous year: Pino Pinelli's death while he was in custody at the police headquarters in Milan. One of Holm's fundamental contentions is that Fo's political denunciation is not sufficient to explain the success of the performance. Rather, it must be sought at deeper levels than strictly ideological ones.

Roberto Alonge

Gabriele Lavia Interpretes John Gabriel Borkman. Fortunately a Comic Ibsen

The director, Marco Sciaccaluga, sets Ibsenian play in our day. The characters are on first-name terms among them. Gunhild smokes and drinks to express her state of depression. Dialogue is rewritten with colloquial cadences, not without obscene words. In conclusion, a production which wants to propose again the way of working of Ostermeier, but without the genius of the German director. However, it should be recognized that Gabriele Lavia's performance helps us to discover the ironic, desecrating dimension of Ibsenian dramaturgy. In fact Ibsen is not a serious and also a bit boring writer, as critics usually think. The audience continually laughs at the lines of Lavia, who sometimes forces the text, but more often limits himself to extracting from the text what is entirely the Ibsenian intention. Naturally, Ibsenian comic quality is only the expression of a merciless and cruel intelligence, which looks at reality, without self-consolation.

Ivan Pupo

New Grafts for L'innesto

Ivan Pupo reviews the edition of Pirandello's *L'innesto* edited by Roberto Gigliucci. The very stimulating reading of Gigliucci focuses on the presence of Darwinian suggestions and on the elements of sacred parody in the Pirandellian *pièce*. The philological work is interesting and innovative: Gigliucci chooses to publish a text different from the vulgate.

direzione artistica viviana toniolo

teatro vittoria | attori & tecnici

STAGIONE TEATRALE 2018/2019

dal 27 settembre al 7 ottobre 2018

Attori & Tecnici

L'IMPRESARIO DELLE SMIRNE

di **Carlo Goldoni**
regia Stefano Messina

dal 11 al 20 ottobre 2018

ROMAEUROPA FESTIVAL

THE PRISONER

testo e regia di

Peter Brook, Marie-Hélène Estienne

dal 23 ottobre al 4 novembre 2018

PAOLO TRIESTINO NICOLA PISTOIA ELISABETTA DE VITO

BEN HUR

di **Gianni Clementi**
regia Nicola Pistoia

6 e 7 novembre 2018

SYRIA PERCHÉ NON CANTI PIÙ

concerto-spettacolo per
GABRIELLA FERRI

ideato da **Pino Strabioli**

e **Cecilia Syria Cipressi**

con la supervisione di Seva, figlio di Gabriella
direzione musicale Davide Ferrario e Massimo Germini

dall'8 al 18 novembre 2018

MASSIMO DE ROSSI ROBERTA ANNA

MOBIDIC

di **Karl Weigel**
regia Massimo De Rossi

dal 20 novembre al 2 dicembre 2018

JURIJ FERRINI e gli attori della Compagnia

DIOPLUO

di e regia **Jurij Ferrini**
tratto da Aristofane

4 e 5 dicembre 2018

ÀNEMA PICCOLISSIMA SERENATA CAROSONE

Violino/ Marcello Corvino
Chitarra/ Biagio Labanca
Contrabbasso/ Massimo de Stephanis
Oud, tamorre e mandolino/ Fabio Tricomi

dal 6 al 16 dicembre 2018

Attori & Tecnici

TRAPPOLA PER TOPI

di **Agatha Christie**
regia Stefano Messina

dal 20 dicembre 2018 al 6 gennaio 2019

Attori & Tecnici

IL DIAVOLO, CERTAMENTE

tratto dai racconti di **Andrea Camilleri**

adattamento teatrale Claudio Pallottini
regia Stefano Messina

dal 10 al 20 gennaio 2019

LE MUSICHALL IN TOUR

creazione e ideazione **Arturo Brachetti**

regia Stefano Genovese
coreografie Cristina Fraternali Garavalli
direzione musicale Giovanni Maria Lori

dal 24 gennaio al 10 febbraio 2019

Attori & Tecnici

MELAMPO

di **Ennio Flaiano**
regia Massimo De Rossi

dal 12 febbraio al 24 febbraio 2019

MARCO CAVALLARO ANTONIO GROSSO CLAUDIA FERRI

SINGLES

di **Rodolphe Sand** e **David Talbot**
con la collaborazione di Claire Lemaréchal
regia Rodolphe Sand

dal 28 febbraio al 5 marzo 2019

ALBERTO GIORGI

con Laura Gemmi

L'ILLUSIONISTA

direzione tecnica Paolo Jacobazzi

dal 7 al 17 marzo 2019

MASSIMO WERTMULLER

ANNA FERRUZZO

LA GENTE DI CERAMI

racconti di **Vincenzo Cerami**

adattati da Aisha Cerami
regia Norma Martelli
musiche Nicola Piovani
flauto/chitarra, Alessio Mancini
tastiera/fisarmonica, Sergio Colicchio

dal 19 al 24 marzo 2019

MASSIMILIANO FRANCIOSA CLAUDIA CRISAFIO NOVE

di **Edoardo Erba**
regia Mauro Avogadro

dal 26 al 31 marzo 2019

ALESSANDRO BERGONZONI TRASCENDI E SALI

di **Alessandro Bergonzoni**
regia Alessandro Bergonzoni e Riccardo Rodolfi

dal 2 al 7 aprile

FRANCESCO MONTANARI con Gianmarco Saurino PERCHÉ LEGGERE I CLASSICI

di **Italo Calvino**
regia Davide Sacco

dal 9 al 14 aprile 2019

BALLETTO DI ROMA GIULIETTA E ROMEO

coreografie **Fabrizio Monteverde**
musiche Sergej Prokofiev

dal 18 al 28 aprile 2019

Spettacolo vincitore Rassegna Salviamo i Talenti - Premio Attilio Corsini 2018

CARL - UNA BALLATA
di e regia **Giulia Bartolini**

dal 2 al 12 maggio 2019

PINO STRABIOLI ORSETTA DE ROSSI LUCA FERRINI

SPETTATTORI
di **Michael Frayn**
regia Pino Strabioli

dal 5 ottobre 2018 al 10 maggio 2019

TÈ LETTERARI

a cura di Marcello Teodonio
25 incontri alle 17

fuori abbonamento - biglietto euro 15
(escluso 31 dicembre, Romaeuropa festival e
Tè letterari) solo se acquistato contestualmente
all'abbonamento all'intera stagione



inquadra l'immagine qui accanto con il tuo
smartphone e collegati al nostro sito.

