

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-currant-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) fottere 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 deformatori colossali; esempi di grandi artisti deformatori: 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-BOI-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 «Nóema», 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 Laforge*, 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 Petrini, 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. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforque*, 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. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforque 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 seminasconditi 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, comel'*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. Orecchio, *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 sconsigliato 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 sfinito 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.