Autoritratto in forma di maschera: Amleto nel teatro di Carmelo Bene.*

di
Marcello Sacco

«*...there was, for a while,*
no money bid for argument,
unless the poet and the player
went to cuffs in the question».
W.Shakespeare, *Hamlet* (II, 2)

«*...je forçais les documents*!»
J. Laforgue, *Hamlet,*
ou les suites de la piété filiale.

1. 1. Titoli di testa: Laforgue-Eliot-Bene.

Con una concessione al rigore mondano:

> Se volete vestirlo di nero, ve lo concedo a patto che consideriate questa tinta una necessità di rigore, mai certamente un lutto per suo padre.[1]

Carmelo Bene introduce le sue *Proposte per il teatro*, corrosivo *pamphlet* il cui titolo, «modestamente» *swiftiano*, si rivela poi un invito agli attori a mangiarsi le proprie «creature» per sopravvivere sulla scena contro certe «tirannidi» che via via verranno identificate e aggredite. Il brano riportato è l'*incipit* del primo dei due capitoli in cui lo scritto si divide ed ha un titolo ancor più asciutto e diretto: *Amleto di W. Shakespeare*. È con ciò chiaro di chi si sta parlando? È l'Amleto nero di lutto per la morte del padre, o l'attore in stato di rappresentazione e, data l'occasione, in abbigliamento consono alla serata? Su questo equivoco Carmelo Bene gioca la carta del suo Amleto, il mito attraverso il quale tantissimi attori hanno oggettivato i fondamenti della propria relazione col palcoscenico, il senso del loro stare in scena, e non soltanto grazie ad un paio di monologhi metafisici e metateatrali insieme strategicamente piazzati nel dipanarsi dei cinque atti della vicenda.

Siamo dunque nel 1964 quando queste *Proposte* vedono la luce. Pubblicate per la prima volta da Lerici assieme (dettaglio non trascurabile, vedremo) all'adattamento del *Pinocchio* di Collodi, cadono in una fase importante della carriera di Bene: ad alcuni anni dall'esordio come attore e all'indomani di un immediato quanto radicale mutamento di rotta.

Il debutto era avvenuto nell'ottobre del 1959 al Teatro delle Arti di Roma, nel *Caligola* di Camus, sotto la direzione di Alberto Ruggiero. Nel maggio del 1961, circa un anno e mezzo dopo e con uno *Spettacolo-concerto Majakovskij* di

mezzo, il ritorno nei panni di Caligola presenta una sintomatica legittima usurpazione già ampiamente iscritta nella sua orbita teorica: Bene non ha più altro regista all'infuori di sé. È un anno, questo, ricco di produzioni (*Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde, Tre atti unici* di Marcello Barlocco, *Gregorio*: *cabaret dell'800*) che vede, ancora una volta accomunati da date e da luoghi (quanto al luogo teatrale, si tratta ora del Teatro Laboratorio di Roma), le prime edizioni, di una lunga serie di riscritture e rifacimenti proprio di *Pinocchio* e di *Amleto*.

Si è scritto allora giustamente che sia Pinocchio sia Amleto sono «al centro dell'attività complessiva di Bene»[2] e che:

> I personaggi che Bene ha prediletto ai suoi inizi sono indicativi di una scelta che gli anni hanno modificato ma non negato: Caligola, Majakovskij, Pinocchio. In Caligola è l'attrazione del nichilismo, un Caligola oltre Camus e la sua idea di rivolta in nome comunque di una umana collettività. In Majakovskij è, fallita la storia e fallita la rivoluzione, la solitudine del militante, la solitudine del poeta. In Pinocchio l'impossibilità di diventar uomini. Cioè eroi.[3]

E, dentro a queste scelte originarie, Fofi non ce lo mette, ma Amleto ci sta tutto, è evidente. Attraverso Amleto, sin dal principio, Bene fa i conti con quella sua celebre costante tematica e teorica dell'impossibilità della tragedia; tema legato all'incapacità di crescere e di uccidere il padre (forse), comunque di diventare, appunto, uomini ed eroi.

Allora la costante Amleto appare per la prima volta al Teatro Laboratorio di Roma nel 1961. La seconda edizione ha già per titolo *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, da W. Shakespeare e J. Laforgue, e viene messa in scena al *Beat* 72 di Roma nel 1967; segue nel 1975, al Teatro Metastasio di Prato, *Amleto* (III edizione, da Shakespeare e Laforgue); *Hommelette for Hamlet, operetta inqualificabile* (*d'à* J. Laforgue, IV edizione) al Teatro Piccinni di Bari, 1987; *Hamlet-suite*, spettacolo concerto da J. Laforgue (V edizione), al Teatro Romano di Verona nel 1994, ospite del XXXVI Festival Shakespeariano.

Ma l'esperienza amletica di Bene non si consuma sulle assi del palcoscenico. Si estende ancora al cinema con *Un Amleto di meno*, lungometraggio a colori prodotto nel 1973, anch'esso tratto da Shakespeare e Laforgue; una versione televisiva omonima è prodotta nel 1974, e dello stesso anno è anche un *Amleto* radiofonico, mentre, sul versante della produzione discografica, l'*Hamlet-suite*, ultima e forse definitiva lettura beniana di Amleto, esce in *compact disc*.

Il totale fa nove, moltiplicato per il numero di repliche e, per cominciare, basterebbe mettersi a leggere i *credits* ed intravedere, almeno nelle sue linee essenziali, la storia di questo spettacolo unico e frammentato allo stesso tempo che è il continuo rifacimento dell'*Amleto*.

Il primo titolo, quello del '61, a tutta prima non ci sorprende, ma già nel secondo si scoprono le carte del gioco degli anni a venire: entra in scena un altro testo e un altro autore, Jules Laforgue e il suo *Hamlet ou le suites de la piété filiale*.[4] Si tratta del racconto d'apertura di una raccolta tardiva, le *Moralités Légendaires* (1887), di uno scrittore non nuovo a rifacimenti letterari di personaggi shakespeariani in chiave antiromantica e irriverente. La «moralità» laforghiana tratta infatti con molta disinvoltura il materiale letterario d’origine. Si

apre con l'arrivo degli attori a corte: il capocomico William e l'attricetta Kate, facile alle lacrime quando è alle prese con i travagli del suo ruolo, e si chiude con il duello con Laerte sulla tomba di Ofelia che è prima di tutto un divertente scambio di insulti («Tua sorella!», gli grida il dolce principe prima di ricevere la stoccata finale). Uno stile a cui verrà ad attingere, più o meno scopertamente, molta poesia del secolo successivo, anche anglosassone (che rileggerà così il suo Bardo per eccellenza). A cominciare da Thomas Stearns Eliot, il quale non solo iniziò a verseggiare imitando anche quel Laforgue shakespeariano, ma lo vide criticamente come un continuatore della tradizione che, dalla poesia elisabettiana e metafisica prima, attraverso le poetiche dell'allegoria e del simbolismo, operava un'oggettivazione, o meglio quel «trasferimento della materia interiore (o emozioni personali) in materia artistica (o emozioni dell'opera d'arte)»[5] necessario a un poeta come Eliot che stava imparando a sdrammatizzare il soggettivismo debordante della poesia romantica e a drammatizzarlo in senso teatrale, cioè raggelarlo nella distanza scenica, nella pluralità di voci, come pure nell'uso critico e ironico dei *clichés* letterari.

Se d'altro canto il mito di Amleto, come abbiamo detto, serve all'attore come correlativo scenico per raccontare il proprio rapporto col teatro e col mondo in termini non banalmente autobiografici, non deve essere un caso che Eliot elabori la sua nota, persino abusata formula dell'*objective correlative* (anche d'impronta teatrale, per l'importanza che riserva agli aspetti visivi e drammaturgico-situazionali: «A set of objects, a situation, a chain of events»[6]) proprio nel suo saggio *Hamlet*. Che poi Eliot, in quel saggio del '19, parli dell'*objective correlative* proprio per rilevarne la mancanza appunto nell'Amleto shakespeariano è un paradosso soltanto apparente. Intanto le deficienze dell'opera nella sua interezza favoriscono quella identificazione simmetrica fra personaggio e autore (che nel nostro discorso sarà sempre pronto a eclissarsi in favore dell'attore). La confusione e l'impotenza del protagonista, infatti, davanti alle vicende che lo travolgono, rispecchia sulla scena la confusione dell'autore davanti al suo stesso lavoro:

> Hamlet's bafflement at the absence of objective equivalent to his feelings is a prolongation of the bafflement of his creator in the face of his artistic problem.[7]

Mentre paradossale è solo il capovolgimento di prospettiva storica, e dunque di gusto, per cui Bene sarebbe attratto da ciò che dell'*Amleto* sembrerebbe invece dispiacere ad Eliot. È vero, c'è un eccesso di emotività che non trova sbocco nell'azione scenica:

> In the character Hamlet it is the buffoonery of an emotion which can find no outlet in action; in the dramatist it is the buffoonery of an emotion which he cannot express in art.[8]

Ma ciò rappresenta una credenziale per l'attore che annuncia l'impossibilità del tragico; mentre il brano eliotiano rivela anche un probabile e fruttuoso calco semantico, con quel «buffonery» preso in prestito dal «cabotinage» laforghiano e che passerà nell'«istrionismo» beniano.[9] Prestiti mai neutri. Per Laforgue l'ambientazione teatrale della sua tragicomica «moralità» si porta ancora dietro quasi una macchia di peccato originale: la menzogna, di cui è degno complemento

lo scadimento della serietà del dramma nella seriosità di un Amleto velleitario colpevole di «cabotinage», «buffoneria», «istrionismo», tutte parole che anche nel loro uso corrente non dànno adito a dubbi circa la loro accezione spregiativa. Al contrario, nelle versioni di Bene che ci restano, quel *cabotin* diventa dapprima «gigione» (e, di conseguenza, *cabotinage* è «gigionismo» - si veda il film *Un Amleto di meno*). Più tardi (*Hommelette for Hamlet* ed *Hamlet-suite*) l'attore opterà per un decisamente più cauto «mostro istrione» il cui senso sarà lecito completare con un brano del saggio che cade proprio in mezzo tra il film e la ripresa di *Hommelette for Hamlet*. Quando, in un capitolo de *La voce di Narciso,* Bene cita questo *cabotinage* secondo Jules Laforgue, lo usa come cesura/cerniera fra un'altra lunga citazione dal dizionario della lingua italiana Tommaseo-Bellini (alla voce «istrione», appunto) ed un brano di Meyerhold[10] sulla tecnica del *jongleur*, per poi concludere, anche con qualche enfasi:

> Che cos'è il cabotin? Cabotin è un commediante girovago, è un parente dei mimi, degli istrioni, dei jongleurs; è il possessore di una *miracolosa tecnica di attore*. È un inganno per sempre inaccessibile a chi non sa 'mentire' (corsivo mio)[11]

E la citazione potrebbe continuare con il riferimento al *cabotin* nei «misteri» e al «culto del *cabotinage*», unico che salverà il teatro «dal pericolo dell'asservimento alla letteratura».[12] Si tratta di un piccolo scarto linguistico dunque, o di un appunto etimologico: il gesto intellettuale richiesto nel salto da una lingua ad un'altra, ma anche da un'immaginario ad un altro. In nome di una sorta di *capacità tecnica* di mentire. A Bene non restava che raccogliere la provocazione laforghiana e contraddirla. Le scelte linguistiche già delimitano le scelte di campo che vedremo. Attraverso la parola *cabotin*, fa notare Giacchè:

> si vuole evocare un intero patrimonio professionale - ormai tutto residuale - perché serva da contrappeso all'attore critico e lo completi come 'artefice',[13]

cioè a dire che, stando sulla scena, col teatro si può giocare (*to play*, *jouer*), ma non si scherza.

Ma la lettura dei *credits* può continuare. Vediamo Amleto diventare completamente laforghiano o alla maniera di Laforgue («*d'à* J. Laforgue», annuncia l'autore nel 1987); oppure viene sottratto, eliminato (*Un amleto di meno* riecheggia ancora il poeta francese: «*Un Hamlet de moins; la race n'en est pas perdue*»[14] è la conclusione della «moralità»); o ancora è risolto in musica, vuoi «operetta», vuoi «suite». Intanto il nome di Shakespeare scompare e ricompare, si intuiscono già le amputazioni e le escrescenze che Gilles Deleuze ha visto nel teatro di Bene e raccontato in un saggio famoso,[15] ma viene in mente anche Gérard Genette quando spiega tanto la scrittura quanto la lettura come un gioco di trasparenze simile all'effetto del palinsesto: pergamena fatta di due iscrizioni sovrapposte in cui quella superiore non nasconde mai completamente l'originale sottostante.[16] Così la drammaturgia di Bene procede per soppressioni che a loro volta producono ingrandimenti smisurati di parti o personaggi secondari (Deleuze cita in particolare *Romeo e Giulietta* in cui Bene, protagonista, faceva la parte di Mercuzio). È un lavoro drammaturgico che, come diremo più avanti, ha radici lontane nella tradizione dell'attore, in particolar modo italiano. Ma intanto interessa qui solo osservare il graduale travaso di Laforgue in Shakespeare, questa

lenta erosione ironica che moltiplica il gioco di specchi della macchina teatrale, «*mousetrap*» che acchiappa la reazione dello spettatore, preso stavolta non fra il teatro e la presunta realtà, ma fra un teatro ed un altro (il «*play-within-the-play*» qui inteso come «gioco» dentro al «dramma», se vogliamo).

Non tanto per la sua collocazione cronologica centrale nell'arco dell'opera di Carmelo Bene, quanto piuttosto in base ad una idea tutto sommato astratta di due virtuali rappresentazioni, puramente shakespeariana l'una e laforghiana l'altra, il film del 1973, *Un Amleto di meno*, sembra rappresentare un punto di intersezione interessante fra Shakespeare e Laforgue.

1. 2. Un Amleto di mezzo (il film).

In quella specie di socratico neo-genere letterario che è l'intervista, la quale fiorisce spontaneamente nell'attuale panorama dell'informazione, càpita allo studioso di fatti teatrali, o più in genere spettacolari, di poter fare man bassa di una quantità, fino a qualche decennio fa impensabile, di notizie, dichiarazioni, ponderose formulazioni teoriche strappate in un camerino o al caffè di un festival alla moda. Niente di più facile che pescare qualcuna di queste affermazioni ed inchiodarvi l'autore come davanti ad una responsabilità. Niente di più sbagliato, anche. Si può tuttavia vagliare un'intervista considerando la ricorrenza di certe frasi, concetti, nomi e verificarne la minore o maggiore occasionalità. Quando nel pieno della «parentesi eroica», cioè la parentesi cinematografica come egli stesso l'ha definita, Bene viene ripetutamente segnalato dai *Cahiers du Cinéma* come il miglior autore delle varie edizioni dei festival (Venezia, Cannes) a cui è presente e come tale intervistato, l'attore-regista nel 1969 (anno di *Capricci*) cita Jorge Luis Borges nello snocciolare un rosario alquanto variegato, e perciò stesso anche vago, di suoi maestri ispiratori (tra gli altri: Joyce, Bach, Verdi, Mozart, Gounod).[17] L'anno seguente Bene pubblica per i tipi di Feltrinelli il pamphlet *L'orecchio mancante* in cui tra l'altro si legge che tutto il suo esercizio teatrale e cinematografico si è fondato sulla «tecnica dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni erronee».[18] Ma cosa significa e come si può tradurre questa tecnica notoriamente *borgesiana* per un attore che la voglia mettere in scena o in quadro? Il gioco tra Shakespeare e Laforgue non poteva non essere un banco di prova privilegiato. Lo vediamo in *Un Amleto di meno*.

Se il *De Imitatione Christi* si presterebbe ad essere letto come opera di Céline o Joyce, secondo le conclusioni del «saggio fittizio» di Borges su Pierre Menard, chi può aver scritto allora quel primo dialogo fra Amleto e Orazio sulle apparizioni dello spettro del re ucciso? La storia narrata in bell'inglese da Shakespeare la conosciamo. Quella di Laforgue ne è una riduzione non soltanto quantitativa (meno di una cinquantina di pagine) ma anche, per così dire, qualitativa, poiché anche le passioni, i dubbi amletici, gli struggimenti e le paure sembrano ridotte, rimaneggiate, parodiate da un controcanto ora malinconico ora salace. È evidente che le grandi tempre teatrali hanno bisogno di spazio; quando se ne accorgeranno i futuristi nel secolo successivo nascerà il teatro sintetico dove nessuno avrà più tempo per gli eroismi. Nella scena del film in questione il testo è di Shakespeare ed è conservato pressocché alla lettera. Si rispetta in certa misura l'ordine delle domande e delle risposte, la sostanza dell'argomento della

conversazione, persino certe formule linguistiche che, ad orecchio, richiamano subito lo scrittore inglese come «Achille piè veloce» richiamerebbe Omero (gli «occhi della mente», ad esempio). La situazione, al contrario, è decisamente laforghiana. Intanto il dialogo si ha nel momento in cui Amleto e gli attori di corte armeggiano con costumi libri e trovarobato vario (molte ossa e teschi) contenuti in grossi bauli e valigie contrassegnati tutti dall'etichetta adesiva «*Paris Express*», mentre il gioco degli attori (Carmelo Bene e Franco Leo nel ruolo di Orazio) si trascina come un tormentone fra comico e spalla, tanto che, per favorire il fitto rimbeccarsi delle battute fra i due, Bene elimina Bernardo e Marcello, che nell'originale partecipano al colloquio parlando solitamente all'unisono, e passa ad Orazio la loro parte. Come fra una qualunque coppia parodica, pungolato dalle insistenze di un Orazio che esibisce una certa aria di rimprovero, Amleto deve fare l'incredulo e sembra infastidito più che scioccato dalle rivelazioni dell'amico che tenterebbe di screditare in un serrato contraddittorio («E dov'è stato?» «Sulla piattaforma del castello»; «Armato hai detto?» «Armato ho detto»; «Da capo a piedi?» «Da capo a piedi» «Allora non gli hai visto la faccia!»). La recitazione di Bene è tutta «sotto» le righe del testo, pronuncia le battute con una certa ricercata meccanicità tesa a restituire lo scritto, da non intendersi però come tentativo di fedeltà al testo, quanto piuttosto di lettura illogica, fratta da pause improvvise come *enjambements*, sebbene si possa considerare più misurata l'intonazione, non ancora rivoltata da quella serie continua di cambi di registro e di timbro che caratterizzerà una fase successiva dell'interpretazione beniana. Ma quel che colpisce è l'impercettibilità del passaggio da un testo all'altro. La scena successiva, ad esempio, vale a dire il dialogo con lo spettro in cui il testo stavolta è puro Laforgue e mostra Amleto chiedere ipocritamente e sbrigativamente perdono al padre per il suo scarso attivismo in suo favore, non mostra sbalzi nella linea del personaggio, anzi nella linea della situazione che lo determina. Bene ha trovato la sua chiave non di ingresso ma di uscita e, più che da Shakespeare, esce da certa tradizione shakespeariana di amleti crucciati e giustacuori slacciati. Detto in parole povere, qui l'attore pensa (Bene direbbe «de-pensa») a Laforgue anche pronunciando Shakespeare; di più, può permettersi di pronunciare Shakespeare solo in virtù di questa sostituzione mentale (il «de-pensamento» in fondo, e Bene lo sa, non è che una perifrasi che sta per *altri* pensieri).

Tutto l'evolversi dell'intero film, in buona sostanza, si fonda su questa alternanza di brani shakespeariani e laforghiani, più altre letture ausiliarie che si innestano quasi con discrezione (come i passi freudiani dall'*Interpretazione dei sogni* detti sottovoce, ridotti a bisbiglio da pettegolezzo critico). Si incomincia con una specie di visione (che è di Amleto ed è risolta con un improbabile campo-controcampo fino a svanire al gridare del principe) in cui sono sovrapposti amplessi regali, l'uccisione del re di Danimarca e la debolezza di Gertrude dinanzi alle profferte di Claudio, per poi procedere di colpo con l'arrivo degli attori a corte. Li vediamo maneggiare rudemente gli attrezzi del mestiere densi di simbologie amletiche (specialmente teschi *yorickiani*) con Amleto alla loro testa, mentre anche il personaggio di Orazio si profila come una sorta di aspirante capocomico-regista suo antagonista che ordina a due inservienti di portare lo spettro del re (si tratta in realtà di un dipinto vagamente cubista e passabilmente orrorifico) e posizionarlo in modo che sia ben visibile a chiunque lo voglia vedere.

Anche la moralità leggendaria, come abbiamo ricordato, poneva al centro

dell’azione l'arrivo degli attori a corte. Entrambi, Laforgue e Bene, hanno enucleato una sorta di linea del personaggio che vede in Amleto un finto pigro il quale in realtà «ha scritto i restanti quattro atti»[19] col piglio di un mattatore che se ne va «a braccetto di un bell'argomento»[20] e rinvia la vendetta perché gli manca un degno finale tragico che lo consegni ai posteri, gli «unsatisfied» stoicamente affidati nelle mani di Orazio nel passo shakespeariano (V, 2). Si dirà che in tutto ciò non vi è poi nulla di così originale. La costruzione del personaggio Amleto più capocomico che principe orfano, tutto preso nella messa a punto della sua ingegnosa *mousetrap* filodrammatica, si può leggere in filigrana in molte interpretazioni antiche e recenti, nientemeno che da David Garrick su su fino a Laurence Olivier, il quale addirittura suggerirebbe, nel suo celebre film del '48, il contrasto tipico elisabettiano (ma che in *Amleto* sarebbe meno patente e più latente che in altri drammi di Shakespeare) del *plot* di tono tragico ed elevato con il *subplot* parodico, attraverso il contrasto fra un *metteur en scène*, appunto, all'altezza (Amleto) ed un altro più goffo che, cercando maldestramente di manipolare le sue finzioni tra le quinte, è il primo a lasciarci le penne (Polonio). Per non parlare d’altra parte, e limitarsi a un breve accenno, all’interessante coincidenza di esperienze del teatro europeo contemporaneo a Carmelo Bene, com’è il caso dell’«Amleto» di Charles Marowitz in cui Orazio è tagliato via perché, nella descrizione dello spettacolo che ne dà Peter Davidson:

> He hung around «like an insufferable feed» - a «feed» being a music-hall *comedian’s stooge* (corsivo mio).[21]

Ma l'originalità, che nella soluzione beniana è tutta lì, evidente sullo schermo, è una qualità che non disdegna parentele illustri. Scelta una situazione di partenza deviante rispetto all'originale shakespeariano e con un incastro delle scene mirato a rifare un tutto coerente, Bene esibisce, con un certo amore da equilibrista per lo spreco, il gioco equilibristico della fedeltà alla superficie verbale del dramma, dimostrando che il «Verbo» qui è poca cosa quando minato da una chiave sottotestuale che apre cassetti impensabili.[22]

Qualcuno, come Aprà, ha già fatto notare come spesso Bene abbia lavorato al cinema senza sceneggiature. Ciò può succedere proprio grazie a questo suo servirsi di testi «forti», ben strutturati, già più volte sperimentati in palcoscenico, cosicché il Bene sceneggiatore o drammaturgo non deve far altro che, in un certo senso (da prendere anche alla lettera), mescolare le carte. Dopo il tanto parlare di Bene, come vedremo ancora, contro la reverenza integralistica per il testo «a monte», uno studio in dettaglio del suo lavoro drammaturgico potrebbe riservare qualche sorpresa se non addirittura delusione. Ma la reazione dell’attore alla scrittura a monte non deve essere pensata come letteralmente distruttiva. Preso nei suoi modelli ideali di teatro musicale e di attore «di voce»,[23] Bene ha bisogno di un testo drammatico «forte» che nelle piú tarde *Hommelette for Hamlet* e *Hamlet Suite* si rafforzerà ulteriormente sfociando in partiture verbali rigidissime, veri e propri *recitals* di poesia a cui si aggiungono effetti visivi fortemente pittorici, al limite del *tableau vivant*, con scarsi elementi di azione drammatica.

Si dirà ancora che Bene è il teorico dell' «uscita dal personaggio» (dell'Amleto in abito da sera ma non di lutto, per intenderci), di contro all'immedesimazione dell'attore nel ruolo e, transitivamente, dello spettatore in esso. Dunque leggere nel suo Amleto una «linea del personaggio» (per dirla *à la*

Stanislavskij, a torto o a ragione considerato il padre della tecnica dell'immedesimazione - ma più a torto che a ragione, probabimente) di tipo laforghiano, ricostruire cioè nel suo film una ipotetica trama sottile di rapporti persino psicologici tra personaggi (il triangolo Amleto-Kate-Ofelia; la complicità di casta e persino di classe con zio Claudio che, sensibile alle velleità artistiche del nipote, paga profumatamente il suo silenzio sull'uccisione del padre; i dubbi bugiardi e sussiegosamente travestiti da filosofia *wittenberghiana* di Amleto che li consegna ad Orazio su miseri bigliettini stracciati) tutto ciò significherebbe far ricadere un teatro, che si vuole «contro la rappresentazione», dalla padella nella brace di una rappresentazione altra, ma non di diversa natura. Ha scritto Maurizio Grande nel 1982, a introduzione di un saggio di Bene:

> La polemica contro la rappresentazione concerne innanzi tutto la denuncia e il rifiuto di un teatro di riproduzione dei 'ruoli dell'Io' a scapito del soggetto.
> *Ciò non significa però negare ad ogni livello la forza della rappresentazione*. (corsivo mio)[24]

Non è dunque una negazione «ad ogni livello», peraltro impossibile all'attore in scena, dato che il discorso, anche questo così shakespeariano, del mondo come teatro e del teatro come piccolo mondo («Globe»), non ammette scambi a piacere: ciascun attore è prigioniero della propria scena. L'idea contro la rappresentazione si può intendere solo come *escamotage* teorico che serve all'attore per costruire la propria differenza rispetto al resto del panorama teatrale.

Ha fatto notare, fra le altre cose, l'antropologia teatrale che la presenza di un attore in scena ci colpisce di più ogni volta che, come spettatori, ignoriamo le convenzioni teatrali che tendono a nascondere il lavoro e la tecnica di costui, quasi che la classica dicotomia «immedesimazione» - «straniamento» riguardasse più lo spettatore che non l'attore.[25] È lo spettatore a straniare, cioè, letteralmente, a trovar strano o, al contrario, naturale quel che sta vedendo: la «vita» di un personaggio conforme alla realtà (o a quel che realtà si considera), oppure l'artificio abile di un simulatore. Visto dall'altra parte del palcoscenico, questo cruciale nodo pratico-teorico ereditato dalla tradizione teatrale europea (e dunque anche italiana) è certamente meno dicotomico di quanto normalmente non si tenda a volerlo ridurre. Immedesimarsi o straniarsi? Essere o non essere? Cos'è Ecuba per lui e lui per Ecuba? Ha ragione Giacché quando afferma che si vuol evitare la tanto decantata proiezione nel cosiddetto «spettacolo di rappresentazione»,[26] ma sfuggire al ricatto sentimentale della proiezione nel personaggio significa costruirsi un linguaggio teatrale che risponda alle proprie necessità espressive ed ignori all'occorrenza anche le necessità ricettive dello spettatore. Il lavoro di chi sta in scena (e non ci riferiamo soltanto all'attore) deve ovviamente fare i conti con «varie verità» (quella che esige il testo drammatico o il ruolo, quella che lo spettatore porta con sé dalla strada in sala). Ma la verità del palcoscenico resta decisamente il superamento, attraverso tecniche specifiche, di continui problemi, anche minimi, che la fatica di stare in scena presuppone. È a teatro, nel nostro cosiddetto teatro di prosa, che si pone subito la questione in termini pericolosamente metafisici quando si parla di verità o finzione, di essere o non essere il proprio personaggio. Pensiamo invece alla musica. Qualcuno si è mai domandato se un pianista, preoccupato da un salto di decima in un Concerto di Mozart, *crede* nelle note che sta *pronunciando*? E ciò avviene sol perché a teatro

ci sono di mezzo le parole (pronunciate da sembrar dette per strada, *sul serio*), il modello linguistico, il *logos* inteso come discorso originario e perciò autentico, consegnato dall'autore alla pagina solo per ragioni biologiche (anche gli autori, si sa, muoiono), ma dato solo in prestito alla scrittura alla quale sará tolto nei momenti più felici dall'attore «spontaneo» (mentre abbiamo visto come a Bene interessi solo la scrittura, apocrifa e possibilmente illeggibile), in nome di quel «theatrical enterprise of spontaneous speech with its logocentric claims to origination, authority, authenticity»,[27] per dirla com Elinor Fuchs nella sua proposta a dir poco beniana di «Theatre of Absence».

Se a fare la differenza, più che il grado di verosimiglianza della recitazione, è il rapporto che la lingua personale di ciascun attore instaura con la tradizione e con le convenzioni teatrali, per così dire, *mainstream*, a maggior ragione Carmelo Bene, volendo lavorare da sempre quasi esclusivamente sul grande repertorio della tradizione del teatro occidentale (è il caso di far notare come, sin dai primissimi esordi, non solo non si è mai sottratto, ma ha anzi cercato l' «agone» con tutti i «testi sacri» della tradizione drammatico-letteraria? Una rapida scorsa agli altri «titoli di testa» è sufficiente: oltre ad Amleto, ancora tanto Shakespeare e poi Faust, Edoardo II, Salomè, Pentesilea, e ancora Dante, Cervantes, Hölderlin, Majakovskij, Leopardi, Campana, ecc...) ha bisogno di reinventarsi, dall'interno dei linguaggi di cui dispone, il suo accento forestiero. E non è un caso lampante di «pronuncia esotica», cioè di apparente fedeltà alla pagina la quale però ne esce profondamente rifatta, o magari anche *solo* riscoperta sotto secoli di incrostazioni, quel monologo sulle ragioni del pianto dell'attore per Ecuba (*Amleto*, II, 2) pronunciato non più come manifestazione di estetico stupore ma di disgusto (e la stessa linea del disgusto è quella su cui si muove Orazio davanti alla sofisticheria dei dubbi amletici)? Un disgusto che può anche permettersi di non tradire la lettera del testo e allo stesso tempo venire interpretato oggi, dal «lettore beniano» di *Amleto*, come primo manifesto contro il teatro della rappresentazione.[28] «Ma chi è Ecuba per lui?!», nasconderebbe in quell'interrogazione stupita un'esclamazione di insofferenza alle pratiche attoriali correnti. Come in certi test di psicologia della forma, l'occhio vede un vaso o un profilo di donna, poi le due cose in rapida sequenza. La percezione è già cambiata.

1. 3. Un precedente teorico: le proposte del '64.

Svicolare dalle imposizioni di un testo (magari trovandone un altro di sponda) o, come lo ha saputo esprimere icasticamente Bene servendosi ancora delle figure del dramma shakespeariano,[29] di un padre che ti obbliga ad un certo tipo di teatro, all'impegno, alla vendetta urlata dagli spalti del castello, è da sempre un'esigenza di libertà drammaturgica dell'attore. E non è per ricadere nell'amletismo edipico in cui ci si impaluda sempre quando si parla del dolce principe (persino di un principe così fuori dell'ordinario come quello di Bene) che torniamo alle *Proposte per il teatro* leggendolo come gesto di emancipazione, in sede teorica, di un attor giovane il quale, proprio come Amleto (o Riccardo III, altro doppio beniano meno frequentemente sfruttato, ma non meno bene), sulla scena vuol fare piazza pulita di altrui corone e gonnelle, alla ricerca di quella studiata solitudine che lo contraddistingue. La drammaturgia d'attore, lo si può

vedere proprio risalendo il fiume della tradizione italiana, possiede una dinamica che, per fare della recitazione un linguaggio di creazione autonomo, deve porre delle griglie fra sé e il testo di partenza della messinscena: quella che Meldolesi, parlando di Gustavo Modena, chiama «sfasatura» e che era stata una tecnica tipica del teatro d'attore dell'Ottocento, fondata proprio sull'uso comparato non di un unico testo ma su un *collage* di letture «a tema», anche contrastanti fra loro.[30] La lettura come primo passo verso un'operazione drammaturgica.

Ma cosa è e contro chi si rivolge la drammaturgia d'attore secondo Carmelo Bene? È solo per caso che si pubblicano le *Proposte per il teatro* in appendice a *Pinocchio*?, favola in cui Bene sembrerebbe veder adombrato il mito dell'attore minacciato e graziato da un demiurgo mangiafuoco e che ancora, solo in virtù di questa grazia temporanea, può concedersi di ballare sulla scena come un dio nicciano o un santo francescano

> (Alla notizia della grazia ottenuta, i burattini corsero tutti sul palcoscenico e, accesi i lumi e i lampadari come in serata di gala, cominciarono a saltare e a ballare. Era l'alba e ballavano sempre).[31]

Conforme ad una caratteristica importante delle opere letterarie di Bene, càpita, come in questo caso, che un «copione» non somigli propriamente ad un copione di lavoro ma risulti complementare e delucidativo di un saggio che a sua volta però può sfociare nell'appunto di regia *a priori* o nella memorialistica *a posteriori* (con qualche utile descrizione di messe in scena) in cui la scrittura nervosa, la rapidità delle osservazioni o il profluvio di citazioni spesso e volentieri criptiche prevalgono, come in un personale quaderno di lavoro, sulla trattazione sistematica che si vuole propria della letteratura saggistica. Così Bene supera anche nei libri, e non solo sui palchi, gli steccati fra i generi, ma soprattutto elabora una scrittura che, pur garantendosi la sua autonomia estetica (la pubblicazione delle *Opere* presso Bompiani in una collana di classici del XX secolo sembra essere il più alto riconoscimento da parte del mondo delle lettere a questo uomo di teatro), gli serve per la messa a punto di questioni teoriche e filosofiche che ne avvolgono altre più pratiche e che solo nella quotidianità della pratica teatrale troveranno risposte. Il mangiafuoco di Bene, il tiranno che, nato in fondo da una sua costola, l'attore propone di rimangiarsi, è il regista.

Gli attacchi al cosiddetto «teatro di regìa» sono numerosi nella produzione teorica di Bene, tanto in quella più ponderata quanto in quella più casuale e corriva (interviste, dichiarazioni in pubblico, sfuriate televisive). Essi fanno venire al pettine dei nodi tanto teorici (sul concetto stesso di regìa) quanto storici (per esempio, sui modi in cui si introdusse in Italia il teatro di regìa), ossia concernenti il percorso reale e concreto di queste pratiche. Il concetto di regìa pone importanti questioni riguardanti la filologia e l'idea stessa di «testo» (e una domandina poco banale che da tempo fa accapigliare filosofi e teorici della letteratura, da tempo attraversa pure, e non poteva essere altrimenti, tanta parte degli scritti sul teatro: che cos'è l'interpretazione e quali i suoi limiti?). La messa in discussione della figura del regista, se da una parte anticipa una tendenza che diventerà comune negli anni '60 e '70, dall'altra avviene in modi e per ragioni giustamente peculiari che differenziano l'operato di Carmelo Bene tanto dall'avanguardia contemporanea quanto pure da una lunga schiera di attori-registi suoi predecessori illustri. Questi in particolare sono attori, anche straordinari, che hanno assunto

l'istituzione della regìa moderna e ad essa si sono adeguati. Accettano che la scena ha bisogno di essere guidata da un occhio esteriore, lo stesso che intanto ha già frugato nel patrimonio repertoriale e preserverà la centralità del testo prescelto da lettore privilegiato e acuto. La critica di Bene invece finisce col mettere in causa proprio una certa concatenazione di principii «d'autorità», ossia di priorità concettuali che determinano i «rapporti di classe» all'interno di un gruppo di lavoro teatrale e a loro volta ne sono determinate. Dal principio d'autore all'integrità (tuttavia arbitraria) del testo e ad una certa idea di coerenza interpretativa, tutto sembra dover saltare in aria in nome di una certa refrattarietà alla modernità. Modernità la cui nascita in teatro si fa coincidere con l'avvento della regìa, ma che in certi casi non fu che ammodernamento o aggiornamento culturale, per usare i termini con cui se ne parlò in Italia quando, in ritardo su altri paesi europei, si volle sollevare la questione della necessità di una riforma registica delle scene nostrane. Con tutte le prevedibili zoppicature che un ammodernamento forzoso comporta.

L'avventura teatrale di Carmelo Bene, e di altri coetanei debuttanti in quella congiuntura che si riconosce oggi come «crisi della regìa europea», si inquadra dunque all'interno dell'ormai notorio ritardo della scena teatrale italiana nell'accogliere le novità che di quella regìa europea avevano già fatto una tappa imprescindibile della storia teatrale contemporanea. Eppure la parola «ritardo» potrebbe generare qualche equivoco, potrebbe passare sotto silenzio gli aspetti vitali e più necessari del teatro d'attore . Ed è stato proprio uno storico certamente non insensibile alle esigenze e alla capacità innovativa della regìa moderna come Claudio Meldolesi a correggere per primo il concetto di «ritardo culturale» del nostro teatro nazionale in quello di «anomalia».[32] Tale anomalia sarebbe consistita nell'inoltrarsi, fin dentro ai primi decenni di questo secolo, di quel sistema teatrale «per compagnie» che accentrava nei capocomici le mansioni di direttore artistico, amministrativo e di regista ed incanalava il lavoro di messa in scena nell'alveo del sistema dei ruoli, ossia in una struttura rigida preesistente per cui le competenze professionali specifiche dell'attore precedevano e determinavano il lavoro da compiere sul testo. L'aggiornamento registico dell'epoca fascista, come lo racconta Meldolesi, fu da un lato un aspetto della ristrutturazione economica a tappe forzate del regime, dall'altro una forma di rivalsa culturale estranea e presto antagonista all'attore che dovette rendersi funzionale alle nuove leggi dello spettacolo. Quando Bene inizia a calcare le scene da attore, di tempo ne è già passato da questa fase «primitiva» della regìa italiana che tuttavia sembra aver bruciato le tappe, come avesse già raggiunto e superato l'età degli spettacoli migliori. Eppure in lui, a prescindere da queste alterne fortune del regista sulla scena italiana, resta come una diffidenza antica trasmessa anche con quella buona dose di casualità che hanno a teatro i cunicolari passaggi di testimone fra generazioni. Ma è vero pure che, nel Paese in cui era più radicato il sistema capocomicale, non dovrebbero essere mancate a Bene le esperienze di osservazione diretta, come quella sulla Compagnia D'Origlia-Palmi. È nel vivaio di questi «guitti straordinari»[33] che Bene raccoglie i primi collaboratori per il suo Teatro Laboratorio a Roma (Manlio Nevastri, Luigi Mezzanotte, Alfiero Vincenti), ed è guardando i loro spettacoli («di Shakespeare stravolti in apoteosi, di Amleti che cominciavano a Elsinore e finivano a Cascia»[34]) che Bene scopre un modo di recitare privo di «identità», senza personaggio ma con una macchina

teatrale eroicamente allo sbaraglio sulla scena. Ed è ancora in questo teatro che Bene incontra intelletuali e critici teatrali (per esempio Arbasino, citato espressamente in quelle stesse pagine dell'autobiografia) che come recensori lo riveleranno difendendolo sulle pagine di importanti testate italiane. Per il resto, in Italia bastava voltarsi appena per vedere ancora l'ombra di Petrolini e, dietro di lui, una lunga e ricca tradizione di teatro alternativa alla regìa moderna (e che metteva in viaggio proprio quei registi moderni che la andavano a studiare), senza dimenticare l'altra grande «nave-scuola» del melodramma. Tutti luoghi teatrali dove rinforzare la propria diffidenza. La diffidenza di un attore che vuole assolutizzare e non funzionalizzare la sua visione della scena.

Càpita allora che certe sue affilate e perentorie dichiarazioni spesso eludano l'oggetto primo, immediato, della polemica, nascondendo il bersaglio nell'atto stesso di mirarlo, e tendano perciò a porsi come definitive, conclusive e apparentemente apocalittiche nella loro assolutezza (cosa che mette tanta pretestuosa paura agli avversari di Bene), ma potrebbero essere viste nella loro contingenza e specificità storica (cosa che d'altro canto sembrerebbe indignare i più fidati complici teorici dell'attore). Le condanne senza possibilità d'appello alla fine della rappresentazione e dello spettacolo, oppure quel suo modo di esprimersi «in negativo» e minando col gioco delle antinomie le certezze del linguaggio corrente (il *non*-attore, la *non*-rappresentazione, il *togliere* di scena, etc...) hanno in realtà bersagli polemici precisi: figure professionali particolari, pratiche teatrali determinate e, com'è anche prevedibile, perfino nomi e cognomi. Sono modi di esprimere ed organizzare la propria insoddisfazione del presente (e del passato prossimo), ma non richiamano la «fine della storia» delle idee teatrali né vanno chiamate fuori dal conflitto di queste idee.

L'idea di un'anamnesi psicologica sul personaggio intesa come una sorta di «teoria delle varianti» del personaggio stesso: chi era costui prima di giungere a noi qui ed ora? Quanto Romeo deve deve aver amato Rosalina prima di innamorarsi di Giulietta («Romeo deve amare fino in fondo Rosalina, prima di essere folgorato da Giulietta», risponde Strehler rievocando Stanislavskij[35]) è adombrata in quella che solo per superficialità potrebbe passare per semplice *boutade* di uno che studiava da «molestatore televisivo»:

> Chi era Amleto prima del primo atto? Com'era suo padre? Che scuola aveva frequentato? La scolastica? Ma noi cominciamo tutto dal sesto atto. Il passato è passato: lo si concede in vita, figuriamoci in scena.[36]

Oltre all'esempio del burattinaio Mangiafuoco, è nella storia di un padre fantasma, il quale fornisce al figlio in scena una versione dei fatti, ossia una chiave che è di lettura e di azione allo stesso tempo, che Carmelo Bene ha, sin dal principio, la sua rivelazione antiedipica e antiregistica. Con tutti i suoi contraccolpi di nichilismo. Applicando infatti l'amletismo beniano allo stesso Bene: non si uccide il rivale (che si chiami Claudio, Laerte o Strehler) per punirne delle colpe supposte o sussistenti, ma per passare ai posteri. O allora perché, come lo scorpione che ha morso la rana nella favola di Orson Welles, «è nella mia natura».

§ § § § §

2. 1. Altre sovrapposizioni.

Il confronto col teatro di regìa apre una parentesi interessante anche su quella che Bene chiama drammaturgia «a monte», cioè sulla scelta e sulla costruzione dei testi. Abbiamo visto che la «sfasatura» di Bene attore-drammaturgo rispetto a Shakespeare è Jules Laforgue. In quanto scrittore che, come Bene, sa di «non essere Adamo»,[37] anche Laforgue riscrive, rimaneggia e manipola il mito. All'attore serve da filtro alla novità degli eventi scenici che in questo modo vengono rinnegati. Infatti, di un testo in cui tutto sembra essere già avvenuto (si citano la morte di Polonio e di Ofelia prima ancora dell'arrivo degli attori a corte) e di fatto lo è, le battute non potranno essere più dette con la spontaneità di una simulata prima volta. La pronuncia, lo abbiamo visto nel film, ma non è l'unico esempio possibile, assume delle sfumature di automatismo meccanico e innaturale. Più tardi, nell'*Hommelette for Hamlet* e poi nell'*Hamlet-suite,* il cui testo troverà anche sistemazione letteraria definitiva nel volume delle *Opere* pubblicato da Bompiani, la scrittura si fa assolutamente astratta, non ci sono più dialoghi, ma accenni di dialoghi anche celebri, o comunque noti a chi conosca i testi di partenza, azzardati da attori irrimediabilmente soli, che non riescono ad incontrarsi. L'entrata di Orazio in *Hommelette for Hamlet* ne è un caso evidente: il personaggio della tradizione fa capolino in quelle due battute («Salute a Vostra Altezza» e «Amor di svago, signore») che l'attore ha dimenticato o, genettianamente, legge a malapena in controluce e ripete più volte senza ottenere risposta mentre vaga nel labirinto di statue della scenografia barocca di Gino Marotta. Anche Laforgue aveva triturato le parti shakespeariane genuine (secondo la *vulgata*) trasformandole in icona verbale, se così si può dire, riproduzione di battute celebri sciolte e ridotte quasi sempre ad appena poche parole che ritornano come temi musicali o frasi da manualetto di citazioni (com'è il caso di quell'aggettivo «*horrible, horrible, horrible*» ripreso dalla scena dello spettro) oppure a oggetti di scena che transitano da un luogo (testuale) ad un altro, perdendo/acquistando significati (come ad esempio le «*tables*» su cui Amleto dice di voler mettere per iscritto i suoi propositi di vendetta e che in Laforgue diventano degli «smilzi quadernetti» - «*cahiers minces*» - ad uso del giovane velleitario scrittore). Bene raccoglie il *ready-made* laforghiano e ne fa una sua propria risorsa drammaturgica che si ribella al *mettre*/*metteur en scène* che mira alla rappresentazione: 1) dei significati di un testo a detrimento dei significanti; 2) dei ruoli dell'io dei personaggi, come pure dell'ego spettatoriale, a detrimento dell'attore. Come è evidente, siamo ben lontani dal rimaneggiamento critico-registico di un testo, siamo piuttosto alla sua polverizzazione e rinascita. Vediamo ad esempio il testo dell'*Hamlet-suite* pubblicato da Bompiani, dove Bene pesca ormai non solo nella moralità leggendaria che ha per protagonista Amleto ma in tutta l'opera laforghiana, evidenziando lo shakespearismo di Laforgue quando anni prima aveva scoperto il laforghianesimo di Shakespeare:

(Bene)

Ah, la luna! La luna m'ossessiona.
Ahimè, non me la sento di sposarmi:
sono troppo spregevole per questo;
voi non siete abbastanza intrattabili.
Sempre così a estasiarvi...
E vivacchio! Vivacchio! Sono troppo
numeroso per dire sì e no...
Mi sento troppo pazzo. Da sposato
Maciullerei la bocca alla mia bella
e, caduto in ginocchio le direi
queste parole losche: è troppo! È troppo!,
il mio cuore è troppo centrale,
e tu non sei che carne umana,
non puoi non puoi trovarmi tanto ingiusto
se ti faccio del male... In verità,
più ci si estasia insieme
e meno s'è d'accordo.
In verità, la vita è troppo breve.

(Laforgue)
Ah! la Lune, la Lune m'obsède... (tratto da *Jeux*, in *L'imitation de Notre Dame la Lune*)

Or, pas le coeur de me marier,
Étant, moi, au fond, trop méprisable!
Et elles, pas assez intraitables!!
Mais tout l'temps là à s'extasier!...
C'est pourquoi je vivotte, vivotte [...]
Trop noumbreux pour dire oui ou non... (tratto da *Avertissement*, in *Des Fleurs de Bonne Volonté*)

Et alors, je me sens trop fou!
Marié, je tuerai la bouche
De ma mie! et, à deux genoux
Je lui dirai ces mots bien louches:
"Mon coeur est trop, ah trop central!
E toi, tu n'es que chair humaine;
Tu ne vas donc pas trouver mal
Que je te fasse de la peine!" (tratto da *Dimanches*, in *Des Fleurs de Bonne Volonté*)

En vérité, mieux ensemble on pâme
Moins on est d'accord. [...]
En vérité, la Vie est bien brève. (tratto da *Avant-derniere mot*, in *Des Fleurs de Bonne Volonté*).

Così il monologo-patchwork passa impercettibilmente da una pagina ad un’altra. Qui l’attore-che-scrive non è che un antologista (e giunto agli onori della pubblicazione fra i classici firma un testo che è tutto una attribuzione erronea come il Chisciotte di Menard; ce n’è abbastanza per i filologi dei prossimi 400 anni!); *tout se tient* attraverso la presenza attoriale, il quadro scenografico d’insieme, il riferimento ad un Amleto personaggio ora *in fieri* ora in disfacimento sotto ad una valanga di altri riferimenti letterari, simboli laforghiani (come la luna), stilemi (quella certa follia sintattica del divagare del pensiero ora e sempre monologante) che si travasano da un testo ad un altro, costanti tematiche (come

l’orrore per il concepimento) che diventano altrettante autoconfessioni dissimulate in una sovrapposizione di autobiografie tutte a ridosso del personaggio-mito shakespeariano.

2. 2. Citazioni e recitazioni.

Interpretazione come lettura coerente e viceversa. La parola chiave, in questo caso, risulta proficuamente ambigua nel descrivere anche, ma non solo, la *performance* d'attore («interpreta» Amleto, si dice). Che siano così comuni (sebbene in italiano più che in altre lingue) i termini «interpretare» e «recitare» in riferimento al lavoro dell'attore, vale a dire verbi che implicano patentemente una decodificazione critica ed una citazione eventualmente anche reiterata (*re*-citare), non sarà un caso, ma pone sin nell'etimologia una questione cardinale, tanto è vero che per alcuni l'essenza stessa del teatro (anzi, dei teatri) sta nella varietà di chiavi d'accesso in relazione ad un testo.[38] Certo è che per Carmelo Bene la pratica teatrale è inscindibile da una connaturata attività critico-*interpretativa*. Attività assolutamente solitaria, non addomesticabile nel lavoro d'*ensemble* né tantomeno compatibile con una lettura a distanza registica.

Il lavoro di scrittura drammatica di Bene, fondato su tecniche rivendicate, lo abbiamo visto, in sede teorica e corroborate da una pratica coerente, come quella dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni erronee, dell'innesto, della citazione e della parodia, della riscrittura in quanto condizione necessaria di uno scrittore che ha perduto il paradiso della parola originaria, collocano Bene in un panorama letterario e teatrale (che oggi, a torto o a ragione, si definirebbe postmoderno) il quale è sempre coscientemente metaletterario e metateatrale e sostituisce la realtà «reale» con un campo di realtà pluritestuali, manipolando gli elementi della tradizione, citando e ricontestualizzando frammenti propri e altrui, facendo dialogare i libri fra loro e rifiutando così il realismo mimetico in nome dell'impossibilità di chiamarsi fuori da questo universo bibliografico di scambio. Una sorta di postmodernismo antico e connaturato al linguaggio teatrale, dove l’attore è abituato a destreggiarsi con parole che non sono le sue e per il quale la genettiana lettura a palinsesto funziona da tempo, non a caso, sulla sovrapposizione di un «ipertesto» a un «ipotesto»[39] (meglio noto alla saggistica teatrale come «sottotesto»). Mentre gli interrogativi sui limiti dell’interpretazione vengono travolti dalla necessità amletica, tutt’altro che rinviata, di agire su quel testo, dalla *necessaria* confusione quindi fra interpretazione ed uso performativo del testo. Anche la cooptazione parodica di autori «minori» come griglia di riscrittura (di «sfasatura», diremmo ancora citando Meldolesi, rispetto al testo di partenza e rispetto all'orizzonte d'attesa del pubblico) deliberatamente anacronistica delle opere di autori «maggiori» (Laforgue per *Amleto*, Lewis Carrol per *Romeo e Giulietta*[40]) ci ricordano che il teatro è dunque interpretazione, intesa tanto come analisi quanto come *performance* in cui l'attore non si finge *come se* nella vita «reale» ma si mostra immerso in un universo artificiale di codici e segni da re-*citare*. Emerge allora come questione cruciale, ha ragione Ruffini, quella del

rapporto tra palcoscenico e libro, vale a dire tra spettacolo e testo, o meglio (nei termini più rigorosi della semiotica teatrale) tra «testo spettacolare» e «testo drammatico». Confronto in certa misura ereditato dalla cultura letteraria, anche coi ritardi o le incomprensioni che ne conseguono, e di cui non è fuor di luogo considerare l'avvento della regìa come una forma di mediazione.

A proposito di questa eredità, allora, e circa la priorità da riservare all'uno o all'altro tipo di testo, in fase di lettura e di analisi, è senz'altro vero che esiste da tempo, ormai, una forte divaricazione tra una certa teoria, ancora imbrigliata in preconcetti di vecchia data, ed un'altra teoria e pratica teatrale che possono tranquillamente ignorarla; laddove la prima, a causa dell'influenza predominante della critica letteraria e dei modelli linguistici, tende a privilegiare l'analisi del testo drammatico e solo in seconda battuta quella delle vere e proprie messe in scena le quali sarebbero nascoste tra le righe del testo e rintracciabili con una lettura pertinente.[41] Un tale quadro teorico si rivela indizio interessante dal momento che, pur con metodologie critico-analitiche diverse, delinea l'ipotesi di «un commento letterario in chiave di *potenziale regìa*» (Gullì-Pugliatti),[42] oppure di una «ermeneutica che deve configurarsi anche come una *proposta di messinscena*» (Serpieri).[43] In tale quadro sarà dunque più o meno implicito, certo consequenziale, che si arrivi a postulare una sorta di critico come regista ideale o viceversa di regista come spettatore ideale del *proprio* allestimento della *propria* lettura critica del testo, punto di vista privilegiato che sta fuori dalla scena e che fonda la validità del proprio lavoro su questa distanza (dunque guardandosi bene dall'entrarvi), come occhio attorno al quale tutto lo spettacolo si compone.

Come abbiamo visto, un atteggiamento del genere non è per nulla nuovo, né si deve pensarlo limitato al «caso italiano» o a qualche recente letteratura accademica di matrice letteraria. Al contrario, sembra accompagnare come un vizio d'origine la nascita della regìa, che emerse e si diffuse, per dirla con le parole di Claudio Meldolesi, senza assolvere ad alcuna «ragionevole funzione», ma per un «surplus culturale» che «riguardò la nozione, prima che la pratica degli spettacoli» e che soltanto agli inizi non fu estranea né contrapposta alla cultura degli attori, ma con la quale entrò presto in contrasto.[44]

Un contrasto che non era né è deterministicamente inevitabile, ma sempre potenzialmente presente nella dinamica del palcoscenico. Allo stesso modo non possiamo dire che la regìa teatrale sia sempre stata geneticamente partigiana di un drammaturgismo radicale. Ha sempre fatto parte integrante del lavoro della messa in scena, infatti, quella che oggi i semiologi chiamano «analisi contestuale», che include cioè le ricostruzioni d'epoca, la conoscenza dei testi coevi, i riferimenti teatrali (scenografici, tecnico-recitativi, ecc.) ed extrateatrali (pittorici, letterari, filosofici, ecc.), e tuttavia non è mai scevra da quella controversa ma tenace tendenza alla conservazione sostanziale del testo tramandato. Se torniamo al caso italiano, è evidente come qui da noi si invocò l'avvento del regista contro la nostra tradizione di teatro di attori proprio in nome di una restaurazione della *parola del Poeta*, dunque anche contro certe libertà esegetiche di cui la regia in Europa si era dimostrata capace.[45]

Nel secondo dopoguerra (circa un decennio prima del debutto di Carmelo Bene), proprio in risposta a queste antiche esigenze di rinnovamento, era sorta quella che si chiamò non a caso «regìa *critica*», la cui pratica Meldolesi descrive come su un doppio percorso che tenta un «compromesso storico» fra il regista-

allestitore *fac totum* ed il regista-interprete e non fa che poggiare una lettura critica «d'autore» (che costituisce il filo conduttore, la costante autoriale dei lavori dello stesso regista il quale elabora, regìa dopo regìa, uno «spettacolo ideale» virtualmente unico) su di una «raffigurazione del testo» che rispetta più o meno integralmente la sua «superficie verbale».[46] In fin dei conti, poco più che un'applicazione del principio drammaturgista, fatto salvo che il *testocentrismo* di partenza si arricchisce qui tanto della ricerca filologico-contestuale quanto di fervori politici attualizzanti, un po' mistico-individualistici e un po' nazional-popolari.[47] Il teatro della «manomissione», dei «principî dispotici» e delle licenze «possibili e impossibili»[48] resta il teatro d'attore (o quanto meno di un regista che non gli è antagonista). È l'attore che, forse proprio per il tipo di apporto che gli viene richiesto dalla messa in scena, continua a non poter giustificare questa con l'esistenza di un testo di riferimento. Ha bisogno d'altro terreno sotto ai piedi.

Ha fatto notare Gilles Deleuze come l'operazione critica di Carmelo Bene nei confronti dei testi messi in scena si basi sulla tecnica della «amputazione». Il metaforico taglio di lettura si fa con lui letterale, anzi si radicalizza: amputare laddove il regista *critico* si limita a tagliare delle battute con una parsimonia consigliata, suggerita, stabilita altrettanto arbitrariamente, in base forse ad un'idea di filologica «rappresentazione media» o probabilmente ad una integrità percentualmente alta del testo; *atto* (in senso davvero notarile del termine) che fornisce al pubblico una doppia garanzia sul piano sincronico e su quello diacronico: da una parte l'esistenza di una referenza comune per quell'evento al quale essi assistono/partecipano, dall'altra la comprovata persistenza di una tradizione che non si perde per sempre e da sempre tutte le sere, alla fine di ogni spettacolo. Bene, ancora una volta nel suo saggio del '64, non poteva essere più chiaro e meno drastico:

> ...ti faranno la corte con le improvvisazioni filologiche. Parlare di Shakespeare è come parlare di Dio: è bello perché non esiste.[49]

2. 3. Analisi.

Forse, a questo punto, non sarebbe nemmeno il caso ma vale la pena di precisare, a scanso di equivoci, che la scelta di Shakespeare per proclamare che il dio dell'autore è morto non si deve semplicemente alle oggettive e ben note difficoltà sollevate da questo «classico della letteratura» per eccellenza, presenza «cartacea» quant'altre mai nella storia, visto che perfino la sua vicenda biografica, oltre che bibliografica, viene messa in dubbio. Non sono le lacune all'ufficio-anagrafe di Stratford, né le infinite fibrillazioni critiche sulle varianti di punteggiatura da un in-quarto a un in-folio a togliere il sonno a Carmelo Bene. Gli interessa piuttosto la rivendicazione di una affinità, quella di un William Shakespeare decisamente uomo di scena con la quale poter tagliare la testa al toro (e al testo), memore anche d'uno dei suoi più noti aforismi secondo il quale non bisogna interpretare Shakespeare ma esserlo:

> Ma Shakespeare era autore attore regista e capocomico. Nella sua vita fu egli stesso uno spettacolo. Adesso è un testo. È da sporcaccioni negargli l'infedeltà che gli è dovuta.[50]

Nella «fedeltà coniugale» (insaporita da scappatelle) tra la rappresentazione e il testo (intendendo sempre, con questo, il testo drammatico, lo scritto), tra la filologia come principio ordinatore delle parole sulla pagina e la regìa filologica come esecutrice di una sorta di ordine tipografico degli attori sulla scena, Carmelo Bene individua il teatro a cui opporre il suo non-teatro, e all'attore di quel teatro il suo non-attore. La proclamazione della morte dell'autore (o meglio, fuor di metafora, dell'incommensurabilità dell'autore sulla base delle tracce del testo) assume il carattere di una rimozione,[51] reazione al ricatto di un modello di cui non si posseggono le misure a soddisfarlo. Così, una citazione da Marziale:

> I versi che dici, o Fidentino, sono miei,
> ma se li dici male, ecco diventano tuoi

è la molla di un vero e proprio scatto d'orgoglio:

> E perché? Quand'anche li dicesse bene, non sarebbero sempre di Fidentino?... Perché Marziale glieli attribuisce quando li dice male e poi li rivuole se li dice bene? Se li dica lui, Marziale, i suoi versi, e non stia a sfottere Fidentino che se vuole imparare a recitare andrà all'accademia.[52]

Arrogandosi meriti e sbarazzandosi della responsabilità dei demeriti, siamo alla castrazione dell'uomo di scena. Usando una recente felice definizione di Ferdinando Taviani, potremmo dire che l'attrito col regista *critico* ci ha portati al nocciolo del contrasto fra «uomini di scena e uomini di libro».[53] Questi ultimi possono scrivere *per* l'azione, come drammaturghi, o *sull*'azione, come critici, mentre i primi scrivono da sempre *con* l'azione, in scena. È la radicalità inconciliante di percorsi che si biforcano da opporre a certa diplomazia registica, la quale tentebebbe di mediare, forse disperatamente, non banalmente delle figure professionali (non si tratta di una vertenza sindacale) ma, ancora una volta, la divergenza fra creazione, interpretazione ed uso pragmatistico del testo. Proprio Taviani fa notare quello che forse solo apparentemente è un paradosso: l'attrito si attenua soltanto in rari casi di felice collaborazione e, più spesso, proprio nell'indifferenza reciproca e nell'isolamento di queste distinte figure artistiche. Bisogna essere totalmente disponibili o totalmente indifferenti all'irruzione dell'*altro*.

Parlando appunto della necessità dell'attore di proteggere la propria creatività, ancora Ferdinando Taviani, in un testo importantissimo circa gli approcci interpretativi ad un'opera teatrale,[54] propone il rifiuto dell'egemonia del punto di vista dello spettatore (e in definitiva dello spettacolo, per restare nei termini della polemica beniana) citando, a questo fine, varie tecniche di lavoro, fra le quali quelle stanislavskjiane. Ma quando Stanislavskij indica nella «analisi» un momento fondamentale del periodo preparatorio del lavoro dell'attore sul personaggio, tiene a sottolineare una distinzione che finisce col moderare, anche se non col diminuire, la portata di una sua intuizione che sembra quasi turbarlo. Questa distinzione, con buona pace dei critici, è tra l'analisi di un testo fatta

proprio da costoro e l'analisi fatta da un attore.

Ricorrendo alle categorie di «pensiero» e «sentimento»,[55] è come se Stanislavskij tentasse di salvaguardare, separandole affinché non si disturbassero a vicenda, l'obiettività del lavoro critico e l'autonoma, garantita ma meno attendibile, soggettività dell'arte dell'attore. La dicotomia è delle più classiche ed ovvie. Da una parte abbiamo gli strumenti della ricerca letteraria (e, si badi bene, filologica e contestuale, proprio gli strumenti che passeranno - anzi sono già passati al momento di me, si badi bene,

terminologia stanislavskiana) richiesti dall'opera fino a fondersi/nascondersi («mimetico», in questo caso, è un aggettivo decisamente appropriato, nel senso persino militare e strategico del termine).

Ma è proprio in nome di questo rispetto che paradossalmente l'attore si permette di ricorrere a qualunque tipo di risorsa non solo testuale, ma extratestuale o sottotestuale (la ricostruzione di una presunta biografia del personaggio, quella reale dell'attore medesimo), in un tormentato lavoro di forzatura o di resistenza al testo sul quale una luce diversa, da infinite angolature, viene continuamente gettata, fatta salva soltanto alla fine l'accettazione di compromesso di quella «superficie linguistica», magari opportunamente rammendata con pochi «appropriati» tagli di cui si fa garante il punto di vista esterno del regista. Regista al quale può anche capitare di essere uno degli attori, ma sempre accettando la divisione del lavoro e la gerarchia dei punti di vista. Per questo motivo, quando Bene parla degli attori che compiono il grande salto e passano a dirigere, ne parla come di personalità sdoppiate, di doppiogiochisti o doppiolavoristi (stakanovisti promossi per buona condotta alla regìa):

> Per intenderci, cos'è il rapporto Olivier-macchina da presa? È una cosa che si filma. Una volta al di qua della macchina, stabilito un obiettivo - un 50 - Olivier passa al trucco, si dà una bella ritoccatina e viene a interpretare il personaggio shakespeariano dall'altra parte...
> Welles e Olivier si spostano appunto come se fossero altri attori, come se dirigessero altri, solo che lo fanno loro. Tutto qui.[58]

Nel teatro del Testo (è lo stesso Bene a scriverlo con la maiuscola) l'esperienza critica dell'attore viene in gran parte ricacciata nello scantinato del sottotesto, la sua lettura si fa ancella di un'altra più pertinente perché più distante dalla scena, il suo lavoro orchestrato per conto delle ragioni dello spettacolo. Nel teatro di Carmelo Bene, al contrario, il sottotesto diventa l'unico testo possibile, purché per sottotesto si intenda un universo citazionistico che nel suo antirealismo esclude le stanislavskjiane reviviscenze personali, non mima la vita, ma saccheggia un bagaglio immaginario di letture che ogni gesto/segno cita all'infinito. I riferimenti già fatti alla tendenza postmoderna per il *pastiche* e il riciclaggio forniscono solo in parte un'intelaiatura estetico-ideologica a questo che è un uso antichissimo degli attori-scrittori i quali, già in fase di scrittura, non facevano appunto che re-*citare* il materiale memorizzato passando da un copione all'altro in anni e anni di attività.[59] Così, se il semplice movimento della mano di un Macbeth cieco e sfinito, nel finale di *Macbeth Horror Suite*, «rivive» un racconto di Gérard De Nerval,[60] ed è ancora un esempio di uso «occulto», privato, del sottotesto, leggere *Amleto* a partire dal «discorso agli attori» e dal *play-within-the-play*, quindi (filtrandolo attraverso Laforgue) come la fantasia di un aspirante artista che sogna Parigi più che il trono usurpato, ed ama l'attricetta Kate più di Ofelia e di sua madre, significa portare alla superficie questi sottotesti, non costringerli più nell'ordine di una drammaturgia altrui. All'interno di questa, l'attore che ha accettato il proprio ruolo impara a starsene al suo posto. Il suo punto di vista è particolare, sposa l'innocenza e finge stupore dinanzi agli eventi. Carmelo Bene, al contrario, è un attore che ha smesso di stupirsi, di domandarsi di zio Claudio e di vergognarsi di sua madre, e in questo modo disordina, letteralmente spagina quella drammaturgia (che è poi quanto dimostrerebbe la

storia delle varie edizioni di *Amleto* con quel graduale e definitivo sopravvento del doppio laforghiano sull'originale «detronizzato» Shakespeare). Un teatro dunque che non torna mai sul testo di partenza ma cerca le sue verifiche altrove, allontanandosene, e in cui l'attore non si mimetizza, dunque non tende agguati sentimentali. Un attore che durante tutto il tempo, e non solo nello spazio di un breve *a parte*, continua a domandarsi cosa diavolo abbia a che vedere lui con Ecuba ed Ecuba con lui.

§ § § § §

NOTE.

[*] Il presente saggio è il frutto della parziale revisione della mia tesi di laurea in Lingua e Letteratura Inglese presso l'Università di Lecce nell'Anno Accademico 1996/97. Desidero pertanto ringraziare i professori che hanno accompagnato questo lavoro e lo hanno reso possibile: Prof.ssa Cleonice Panaro (Lingua e Letteratura Inglese), Prof. Nicola Savarese (Storia del Teatro e dello Spettacolo).

[1] CARMELO BENE, *Pinocchio e proposte per il teatro*, Milano, Lerici, 1964; ora in *Id*., *Opere. Com l'autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995.
Salvo altra indicazione, d'ora in avanti i rimandi di pagina delle opere di Bene si riferiranno sempre all'edizione Bompiani delle *Opere*, mentre in parentesi sarà indicata la data della prima pubblicazione.

[2] ADRIANO APRÀ, «Carmelo Bene oltre lo schermo» , in AA.VV., *Per Carmelo Bene, stime e studi dell'opera del più grande "uomo-teatro" della cultura contemporanea* (raccolta parziale degli interventi del convegno di Perugia organizzato dalla rivista *Linea d'ombra*), a cura di Goffredo Fofi e Piergiorgio Giacchè, Milano, ed. Linea d'ombra, 1995, p. 125.

[3] GOFFREDO FOFI, introduzione all'antologia critica pubblicata in appendice a BENE, 1995, cit., p. 1381.

[4] Se però, oltre ai titoli, andiamo a leggere le recensioni dell'epoca (si vedano ad esempio quelle di Ennio Flaiano, antologizzate anche in BENE, 1995) scopriamo come questo *Hamlet* francese fosse presente sin dall'inizio nella scelta repertoriale di Bene.

[5] CLEONICE PANARO, «Il correlativo oggettivo di T. S. Eliot», in AA.VV., *Simbolo Metafora e Senso nella cultura contemporanea* (atti del convegno svoltosi Lecce nel 1994), a cura di Carlo A. Augieri, Milella, Lecce, 1996, p. 192.

[6] THOMAS S. ELIOT, *Hamlet* (1919), ora in *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1963, p. 145.

[7] *Ibid*.

[8] *Id*., p. 146.

[9] Il noto tema dell'istrionismo di Amleto ritorna spesso tanto nel testo di Laforgue come in quelli di Bene. L'epiteto beniano di «mostro istrione» ripetuto, ad esempio, ad ogni profferta di amore e successo fatta all'attricetta Kate, è una traduzione sintetica del passo di Laforgue: «*Ah, cabotin, va! Voyez le petit monstre*!»; JULES LAFORGUE, *Moralité Légendaires* (1887), Paris, Mercure

de France, 1964, p. 20.

[10] Il capitolo s'intitola proprio «Due passi in casa Meyerhold»; cfr. C. BENE, *La voce di Narciso* (1982), cit., pp. 1024-1027.

[11] *Id.*, p. 1025.

[12] *Ibid*.

[13] PIERGIORGIO GIACCHÈ, *Carmelo Bene, antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997, p. 55.

[14] J. LAFORGUE, cit., p. 61.

[15] Cfr. GILLES DELEUZE, *Un manifesto di meno*, in C. BENE – G. DELEUZE, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978; poi variamente ristampato. L'edizione a cui si riferiranno i rimandi di pagina sta in AA.VV., *Per Carmelo...*, cit.

[16] Cfr., GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, ed. du Seuil, 1982 (anche con delle pagine dedicate all'*Amleto* laforghiano, pp. 402-404).

[17] Cfr., *Cahiers du Cinéma* nº 213, giu. 1969.

[18] La formula è tratta da un racconto di Borges, dunque si veda non solo C. BENE*, L'orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli, 1970, ma anche JORGE LUIS BORGES, *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944, in particolare il racconto dal titolo: *Pierre Menard Autor del Quixote*.

[19] C. BENE, *Proposte...* (1964), cit., p. 632.

[20] Recita il passo laforghiano originale: «Je m'en allais bras dessus, bras dessus avec les fictions d'un beau sujet» (J. LAFORGUE, cit. p., 20).

[21] PETER DAVIDSON

di «lettore beniano» bisogna dire che lo si può sicuramente elevare a categoria storica. C'è *feedback* nella comunicazione fra libri e palchi; la lettura di Shakespeare, per chi abbia visto Carmelo Bene, non può tornare la stessa di prima, e Giacchè ne è un esempio noto a chiunque abbia seguito la vicenda bibliografica degli studi sull'attore.

[29] C. BENE, *Proposte...* (1964), cit., p. 630.

[30] Ad esempio, l'Antico Testamento per il *Saul* di Alfieri (cfr., CLAUDIO MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, Roma, Bulzoni, 1971) o i libri di storia che Adelaide Ristori studiò in preparazione alla *Maria Stuarda* di Schiller (cfr., MIRELLA SCHINO, *Profilo del teatro italiano*, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1995).

[31] C. BENE, *Proposte...* (1964), cit., p. 568.

[32] Cfr., C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984. Per la comprensione del funzionamento del teatro italiano «per compagnie», è utilissima, oltre che gustosa (ma lo humour viene indicato da Meldolesi come prova già inequivocabile di spocchia registica nei confronti del vecchio teatro d'attore), la lettura di SERGIO TOFANO, *Il teatro all'antica italiana* (1965), Roma, Bulzoni, 1985.

[33] Così scrive BENE in *Sono apparso alla Madonna* (1983), cit., p. 1071, in un brano che sfoggia non minore umorismo di Tofano, «ante» o «post» - registico che sia.

[34] *Ibid*.

[35] GIORGIO STREHLER, prefazione a KOSTANTIN STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. ix.

[36] C. BENE, *Proposte...* (1964), cit., p. 637.

[37] «Si riscrive perché non si può scrivere. Io riscrivo perché non sono Eva né tanto meno Adamo»; citazione riportata da APRÀ nel suo «Carmelo Bene oltre...», in AA.VV., *Per Carmelo...*, cit., p. 139.

[38] Ruffini ad esempio propone per il teatro la seguente definizione: «Il prodotto del rapporto di collaborazione fra *testo* e *scena*» (FRANCO RUFFINI, «Testo e scena», in E. Barba – N. Savarese, *L'arte segreta...*, cit., p. 238).

[39] Genette parla di relazione di ipertestualità: «J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte anterieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière *qui n'est pas celle du comentaire*» (corsivo mio, G. GENETTE, *Palimpsestes...*, cit., p. 13).

[40] Cfr. il già citato saggio di Deleuze.

[41] Per una trattazione di più ampio respiro (anche bibliografico), cfr., M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982; in particolare il primo capitolo: «Testo drammatico e messa in scena», pp. 24-59.

[42] Cit. in M. DE MARINIS, Semiotica..., 1982 (cit., p. 220, n. 20).

[43] *Ibid.*

[44] C. MELDOLESI, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987. Da notare che le citazioni tra virgolette (p. 110) sono tratte dal saggio sul giovane Strehler.

[45] Cfr., SILVIO D'AMICO, *Tramonto del Grande Attore*, Milano, Mondadori, 1929. In particolare nel capitolo introduttivo, «L'attore e la messinscena» (pp. 9-38), D'Amico passa in rassegna com qualche scetticismo l'originalità di alcune soluzioni registiche contemporanee per le messe in scena di noti classici e, quando gli capita di entrare nello specifico, per esempio nel capitolo su Pitoëf, non tralascia di far notare che «dei principî *dispotici* che, come tutti i maestri di scena moderni, anche Pitoëf si *arroga* di fronte all'autore [...] bisogna aggiungere che a ogni modo, nel prendersi col detto autore tutte le *confidenze possibili e impossibili*, rinuncia però a una, quella di *manomettergli* il testo» (corsivi miei, cit., p. 201).

[46] C. MELDOLESI, *Fra Totò...*, 1987, cit., p. 125.

[47] Ripetiamo che Meldolesi, nel saggio qui utilizzato come fonte (1987, cit., pp. 109-140), sta parlando di Strehler (e *en passant* degli altri ideatori della regìa critica, come Squarzina e De Bosio), del suo tentativo, inizialmente riuscito, di irrompere nel mondo teatrale italiano da regista dovendo fare i conti con la pressocché totale inesistenza del teatro di regìa in Italia, il corporativismo tardo-fascista e i ricatti dei bipolarismi nazionali da Guerra Fredda, della militanza a sinistra che invitava a non sfociare nello sperimentalismo e di un pubblico, recensori inclusi, che non avrebbe accettato un teatro di rottura radicale con la tradizione.

[48] Cfr., *supra*, n. 41.

[49] C. BENE, *Proposte...* (1964), cit., p. 637.

[50] *Id*., p. 636.

[51] Meldolesi (cfr., *Fra Totò...*, 1987, cit.) fa notare come la regìa moderna sia nata assieme alla psicoanalisi ed abbia trovato in Italia gli stessi nemici della nuova scienza. Il regista, dunque, come confidente, terzo *incluso*, nel tentativo di armonizzare i rapporti padre/figlio, autore/attore?

[52] C. BENE, *Proposte...*, (1964), cit., p. 636.

[53] FERDINANDO TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995.

[54] Cfr., «Visione dell'attore, visione dello spettatore», in E. BARBA – N. SAVARESE, cit., pp. 256-267.

[55] K. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro...*, cit., p. 10.

[56] CAROLYN LENZ, GAYLE GREENE, CAROL T. NEELY (ed.), *The Woman's Part, Feminist Criticism of Shakespeare*, Board of Trustees, University of Illinois, 1980, p. 3.

[57] Cfr., JONATHAN CULLER, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.

[58] Da un'intervista televisiva del 1972 di Piero Panza a Bene, ora pubblicata su *Panta*, nº 13, Milano, Bompiani, set. 1994 (numero monografico sul cinema a cura di Enrico Ghezzi).

[59] «Capitale» era il nome che i comici del Seicento davano a questo bagaglio di risorse drammaturgiche; cfr., C. MELDOLESI (*Fra Totò...*, cit.), in particolare il capitolo «La trinità di Eduardo: scrittura d'attore, mondo dialettale e teatro nazionale» (pp. 57-87). Ma è in fondo evidente che esiste un filo rosso, anche nella ricerca di Meldolesi, che conduce dai comici del Seicento a Eduardo passando per il Grande Attore ottocentesco stile Gustavo Modena (si veda anche il già citato MELDOLESI, *Profilo...*, 1971).

[60] Comunicazione personale di Nicola Savarese (da una sua intervista inedita con Bene).