

I poeti dovrebbero essere sacri. Perla Peragallo.

Al funerale di Pasolini Moravia, commosso -e la commozione accentuava quel suo esprimersi sprezzante e infastidito nei confronti del mondo in cui gli era dato vivere- disse: "I poeti dovrebbero essere sacri". E, infatti, se questa nostra epoca totalmente arresa a un unico valore recasse ancora qualche traccia del 'sacro', i poeti dovrebbero essere sacri. Nessuno dovrebbe poter toccare i poeti non solo nel senso di attentare alla loro vita, ma anche in quello di permettersi di parlare di loro senza essere all'altezza di farlo; che è poi un altro modo di attentare alla loro vita, a quella artistica se non a quella del corpo e cioè a quella della loro mente e del loro sentimento.

È probabile che la crisi del libro e della lettura non sia dovuta al cinema e alla televisione, alla società dell'immagine, per usare una locuzione corrente. Il cinema è una forma di narrazione di altro tipo che prevede la presenza forte, fortissima, dell'attore: chi ama leggere i romanzi -lasciando stare la poesia lirica che col cinema, in quanto genere, non c'entra per nulla- non ha nessuna intenzione di rinunciare alla messa in scena fantastica che la lettura permette e prevede e sa bene quale differenza ci sia tra questa messa in scena fantastica e quella tutta reale, in quanto passa attraverso gli attori, di un film. Parlare della televisione è inutile: il linguaggio televisivo per come si è realizzato e per come è oggi in Italia -ma non solo in Italia, ovviamente: la globalizzazione esiste nell'economia e quindi anche nella cultura antropologica- non ha nulla a che fare con la lettura di romanzi, di saggi, di poesie, eccetera: chi ama la lettura non guarda la televisione e l'informazione la trae dai giornali; questi ultimi permettono una scelta che l'asservita e uniformata informazione televisiva non consente più (ma l'ha mai consentita veramente?) La crisi del libro è dovuta ai libri. I nuovi sistemi di stampa, decisamente poco costosi confronto a quelli di un tempo, permettono di pubblicare un numero grandissimo di libri senza discernimento alcuno che non sia quello di potersi permettere il minimo costo della stampa. È vero che, a questo punto, interviene il problema della distribuzione: le grandi case editrici fruiscono di una distribuzione capillare in tutte le librerie d'Italia (e, per ciò che riguarda le riviste, in tutte le edicole) mentre i piccoli editori utilizzano una distribuzione, per così dire, artigianale, organizzata in proprio e sicuramente non capillare. E poiché il mercato non premia certamente la saggistica di valore (a quanti può interessare leggere un libro "scientificamente" -si diceva un tempo con sfumatura positivista- fondato su, per fare un solo esempio, Perla Peragallo? Ma: a quanti interessa oggi leggere un libro, "scientificamente" fondato, in generale nell'epoca della superficialità, della banalità e della volgarità trionfanti?), ecco che questa deve di necessità rivolgersi, per poter essere letta almeno da quella ristretta cerchia di persone cui si riferisce, a piccoli editori. E a questo punto affoga nel maremagno di cui si diceva prima e il lettore, che non sia un lettore di professione, si trova in difficoltà a distinguere tra ciò che vale e ciò che non vale e si disaffeziona alla lettura. E lasciamo stare gli altri motivi di disaffezione tra cui primeggia il fatto che i grandi editori vellicano i gusti del pubblico offrendo prodotti sempre più scadenti che ulteriormente abbassano il livello dei gusti dei lettori: è un meccanismo di andata e ritorno, un gioco all'adeguamento tra la domanda e l'offerta, che ben conosce chi si occupa di spettacolo. Ma, per tornare alla saggistica, un tempo i grandi editori avevano una o più collane di studi che pubblicavano per ragioni di prestigio e anche di mercato dal momento che -non erano ancora state

inventate le macchine fotocopiatrici- quei libri rispondevano a una richiesta che veniva dall'università e dalle persone colte che in quei tempi erano, sopra tutti, i professori di scuola media superiore. Di queste collane erano garanti i direttori, studiosi sempre di prestigio, che assicuravano la qualità "scientifica" di quei lavori. Oggi tutta questa organizzazione culturale-editoriale non esiste più e l'iniziativa è lasciata, come detta il mercato, al singolo che, purché possieda un pic-colo capitale, può farsi editore di se stesso e promuovere così la propria carriera, accademica o no che sia. Il risultato è che chiunque abbia steso una tesi di laurea men che mediocre si sente autorizzato a pubblicarla: è infatti tipico degli studenti mediocri -ma qui bisognerebbe anche analizzare le colpe dei docenti- credere di aver fatto uno splendido studio quando invece si tratta, il più delle volte, di copie di copie ricopiate, come diceva a proposito degli attori del suo tempo il grande Gustavo Modena, oppure di ricerche magari anche interessanti come raccolta di materiali, ma che dovrebbero semplicemente preludere a un lavoro successivo -di cui queste ricerche costituiscono la base- di elaborazione critica vera e propria: insomma si scambia il materiale da costruzione per il ponte già fatto.

Per ciò che riguarda il teatro, dopo un libro su Memo Benassi (M. Paladini, *Memo Benassi. Attore indipendente*, Parma, Silva, 1997), che risponde piuttosto al primo criterio, è ora la volta di uno su Perla Peragallo di certo Maximilian La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, pubblicato a Roma da Editoria & Spettacolo di La Monica Maximilian (sic) nel 2002 e che ha a che fare, invece, con il secondo punto. Il La Monica, infatti, ritrovato molto materiale su Leo De Berardinis e Perla Peragallo, che va dal 1967 al 1981, costruisce un libro assemblando recensioni e altre cose; il suo discorso quasi non esiste, le citazioni sono spesso lunghissime ma non esaustive: a questo punto tanto sarebbe valso pubblicare per intero il materiale rintracciato perché risultasse un utile strumento da mettere a disposizione di chi volesse occuparsi dell'argomento con occhio e capacità critiche. Ma il titolo è quello, il poeta scenico (ma meglio sarebbe stato dire: un poeta della scena) e la quarta di copertina recita: "La vita teatrale di un'attrice la cui espressività ha caratterizzato la scena del '900 teatrale italiano": titolo e quarta di copertina promettono molto da questo libro magari con un errore (non "del '900" si tratta ma "del secondo '900 italiano" altrimenti bisognerebbe parlare della Duse, per non fare che un nome altamente esemplare, e di altre attrici ancora), promesse che non vengono mantenute affatto. Alla fine della lettura non si capisce il motivo del titolo (e della quarta di copertina): e dire che il titolo e la quarta di copertina sono le uniche cose importanti del sedicente 'studio' dal momento che Perla Peragallo è stata effettivamente un autentico poeta della scena teatrale italiana del secondo novecento: e i poeti, appunto, dovrebbero essere sacri e nessuno dovrebbe attentare al loro straordinario valore artistico con libelli opportunistici e raffazzonati.

Perla Peragallo -che, d'ora innanzi, chiameremo semplicemente Perla non certo per quel vezzo della critica che si occupa di questo teatro che suole usare solamente il nome di quei teatranti a mostrare con loro una certa familiarità, ma perché sia lei sia Leo De Berardinis intitolarono la loro compagnia proprio come quella di "Leo e Perla" (e Leo De Berardinis continuerà così anche dopo la fine del sodalizio con Perla)- è stata un autentico poeta del teatro. Lo spettatore di allora ricorda con grande emozione il piacere estetico che ella seppe dare, fruendo in Leo di una 'spalla' eccezionale; l'autentico piacere del teatro che non può essere sostituito da alcun'altra forma d'arte. E questo piacere estetico consisteva nell'assistere a un tipo particolare di recitazione che fa di Perla l'attrice più coerente a una certa poetica del teatro di contraddizione e ciò è a dire di quel teatro realizzato da coloro che "hanno combattuto davvero il potere", come si esprimono proprio Leo e Perla in un colloquio del 1980 con Rita Picchi (in "Scena", giugno-settembre 1980, p.32). Quel teatro combatteva il potere teatrale del tempo -che è ancora quello di oggi e cioè quello dei teatri stabili e di tutto ciò che va sotto l'etichetta di 'teatro ufficiale o di tradizione'- ma anche il teatro *tout-court*, il teatro come luogo del realizzarsi di un certo sentire borghese così come si era cristallizzato in due secoli di storia (non del solo teatro, ovviamente): ecco ancora Leo e Perla: "Pensare teatralmente e non in riferimento al teatro, cosa quest'ultima impossibile perché non esiste né deve mai esistere un teatro" (L. De Berardinis in F. Molè e L. De Berardinis, *Il lavoro su Amleto*, in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, p.232; si attribuiscono qui le parole di Leo anche a Perla perché così stavano le cose in quel periodo: Leo parlava e Perla no,

ma l'elaborazione del discorso, come l'ideazione e la realizzazione dei testi teatrali, era di tutti e due come Leo ebbe spesso a dichiarare e come potei constatare io stesso quando, insieme a Ruggero Bianchi, realizzai un colloquio che volemmo intitolare *Incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo* e che pubblicammo su quella che era allora la nostra rivista, "Quartaparete", anche se Perla non disse una parola; ma la sua presenza fu molto forte anche in assenza di parole). Di contraddizione al teatro e quindi non solo al teatro ufficiale, al teatro compiaciutamente spettacolare della società dello spettacolo. Ora, a rileggere quelle dichiarazioni ormai di tanto tempo fa, lo storico rivive il piacere di quell'epoca e da spettatore diviene ricostruttore critico: e tutte le tessere vanno ineluttabilmente al loro posto a formare il mosaico intero; in questo senso il tempo è veramente galantuomo. E non gioverà certo, a chi ci accusa di essere dei nostalgici, opporre alla nostra nostalgia (etimologicamente: "ritorno [con] dolore") una realtà presente che ha solo il valore di essere presente, appunto: a costoro risponderemo come Casanova vecchio sbeffeggiato dagli altri vecchi: "Dove sono ora le tue capacità amatorie? Dove sono finite tutte le tue donne?" "A differenza di voi io posso vivere di ricordi". Ed è proprio questo secondo aspetto, quello della opposizione al teatro *tout-court* (ché se si trattasse solo del primo punto, quello dell'opposizione al teatro ufficiale, sarebbe soltanto questione di 'avanguardia'; e su questo discorso torneremo), che sostanzia le poetiche di quell'epoca della nostra scena e che le distingue da tutto quelle contemporanee con cui vennero confuse in buona e cattiva fede; là dove, al contrario, da una parte abbiamo una contraddizione autentica e dall'altro un'opposizione finalizzata a occupare i posti di potere allora tenuti dalla vecchia generazione - e non a caso tutto ciò avviene a ridosso del sessantotto.

Ma leggiamo ancora e completiamo la citazione di Leo e Perla dell'ottanta: "L'avanguardia esiste nei periodi rivoluzionari: in Italia non c'è mai stata. È un termine di comodo che si è dato da noi ad un teatro diverso da quello di potere. Alcuni di noi hanno combattuto davvero il potere, per altri è stato solo un periodo di anticamera prima del teatro ufficiale". Si tratta di una decisa presa di distanza da parte di Leo e Perla da quello che Sanguineti, a nome di tutti i componenti del *Gruppo '63*, aveva teorizzato come il momento cinico dell'avanguardia, quello che prevedeva, nell'orizzonte sia teorico che pratico degli appartenenti a quel movimento, la lotta all'arte passatista per sostituirla, nel potere dell'arte, a quella 'nuova' (dove c'era anche, con molta evidenza, una mitologia del 'nuovo': e, infatti, "novissimi" si definirono quegli scrittori). Leo e Perla rifiutano tutto ciò anche se non certo in modo moralistico: ecco le parole che seguono a quelle appena citate: "È giusto, e noi siamo stati i primi a sostenerlo, che non si può stare tutta la vita in spazi marginali: vogliamo la Scala, il Bolscioi come dissidenza permanente". Come dissidenza permanente, abbiamo letto, per portare la rivoluzione in quei teatri che sono il tempio del teatro borghese sotto qualsiasi forma si presenti (e, infatti, Leo e Perla citano anche il Bolscioi) e non per fare dell'avanguardia un'arte da museo, ancora secondo il dire sanguinetiano. Ma a questa presa di posizione morale si accosta quella teorica. Ecco ancora Leo: "L'avanguardia secondo me non è mai esistita nel senso che è un equivoco parlare di avanguardia teatralmente, per il semplice fatto che il teatro non può essere d'avanguardia, il teatro può essere solo CONTEMPORANEO" (*No, co' cazzo. Intervista con Leo De Berardinis*, a cura della redazione di "Scena", in "Scena", settembre 1977, p.6). È questa un'affermazione che consuona decisamente con ciò che spesso ebbe a dichiarare Carmelo Bene e cioè che l'avanguardia è cinica perché nega il presente; e questa consonanza non è certo casuale dal momento che a negare che il loro teatro fosse d'avanguardia, insieme a Leo e Perla e a Carmelo Bene, c'era anche Rino Sudano, lucidissimo, che col suo teatro 'etico', imperniato oltre che su di sé su Anna D'Offizi, mostrava quanto fosse compromesso con il potere il teorizzare avanguardistico.

Il teatro, dunque, può essere solo contemporaneo; il che è poi a dire che quel teatro, quello che stavano in quegli anni realizzando Leo e Perla (e gli altri citati, ovviamente, cui si dovranno aggiungere Carlo Quartucci con Carla Tatò, Claudio Remondi con Riccardo Caporossi; e Carlo Cecchi) era il teatro dei nostri tempi, l'unico teatro possibile. Con questa affermazione di Leo e Perla si esce dagli equivoci che possono essere favoriti da una lettura superficiale dello stile così proprio e caratteristico di questo linguaggio della scena: il non uso dello stile, e anzi la contrapposizione nei suoi confronti, del teatro tradizionale non comporta di necessità un'adesione alle poetiche avanguardistiche ma, appunto, una negazione del teatro ufficiale contemporaneo. E qui,

ancora una volta, sarà necessario precisare: non di contraddizione solamente nei confronti del teatro ufficiale ma anche, e soprattutto, nei confronti del teatro ormai totalmente compromesso con la società dello spettacolo, dell'idea stessa del teatro moderno come espressione di un sentire borghese che questi eccezionali teatranti rifiutano nella sua globalità e non solamente nel suo aspetto esteriore e ineluttabilmente superficiale, e cioè nel suo costituirsi come uno strumento di potere. Ecco che allora Perla, per tornare all'assunto principale di questi appunti, risulta un'attrice tanto più grande quanto più "contemporanea" dal momento che incarna fino in fondo, e rende espressivamente sulla scena, il tormento autentico dell'epoca in cui vive e fa teatro. Un saggio su di lei, che intendesse sviscerare questo aspetto, si potrebbe intitolare: *l'attore tragico nell'epoca dell'impossibilità e dell'assenza del tragico*. È un titolo reboante e anche un po' magniloquente, ma non bisogna aver paura di essere reboanti, e anche un po' magniloquenti, quando le parole corrispondono così precisamente al concetto. Di questa affermazione si dovrà rendere conto. E dunque, e infatti, non di attore drammatico si parla qui ma di attore tragico, il che risulta poi coerente con l'impostazione che abbiamo, sulla scorta di dichiarazioni esplicite di quei teatranti, dato al nostro discorso: non un teatro d'avanguardia fu il loro ma *il teatro*, proprio così, *tout-court* che si oppone -ovviamente con totale insuccesso nell'epoca del trionfo dell'ovvio, del banale e del servile- al sentire di tutta un'epoca storica. Dunque non drammatico, in quanto il drammatico è l'espressione tipica del teatro borghese, ma proprio tragico nel senso antico; perché -e questa è una costante dell'agire teatrale di tutti quelli che abbiamo citato- la poetica scenica del teatro di contraddizione fu quella di rifarsi all'antico (e non diceva già Petrolini "Torniamo all'antico, faremo un progresso"?) là dove si può ritrovare il sapore di un teatro non borghese, là dove il teatro era ancora espressione di un sentire etico-religioso in cui si rispecchiava tutta una società. È evidente che questo sentimento non può divenire stile; anzi è più che evidente che lo stile in cui si esprimerà questo sentimento nell'epoca dell'impossibilità e dell'assenza del tragico sarà di necessità lontanissimo da quello cui si ispira, dal momento che ora bisognerà mostrare tutto il tormento dell'uomo lacerato dalla contraddizione tra la nostalgia per un passato definitivamente passato e un presente in cui questa nostalgia non può non rivoltarsi in dolore, giusto l'etimo, e spasimo per questa mancanza. Non si tratta, quindi, di adattare il tragico ai tempi, che è l'ufficio svolto dal drammatico, ma proprio di rimanere tragici e tragicamente esprimere l'orrore. Cosa che Perla seppe fare nel modo più alto dal punto di vista artistico. Nulla di drammatico c'era nel modo in cui lei investiva con la sua rabbia il materiale della propria recitazione, ma tragedia pura, la tragedia dei nostri tempi, quella dell'urlo di Munch, dei versi di Pound e dei suoni di Schoenberg: il critico, oggi, non ha remore a affermare che mai, nel teatro italiano, si è realizzata a tanta altezza una recitazione così straordinaria.

Bisogna però tenere conto della cornice in cui questa eccezionale recitazione si realizza; e qui Leo e Perla non sono disgiungibili. Quando fondano il Teatro di Marigliano, dopo l'esperienza di quello che definiranno "il teatro come errore" (*La faticosa messinscena dell'Amleto di Shakespeare e Sir and lady Macbeth*), agli inizi degli anni settanta, intendono proprio scavare fino a mettere a nudo le radici del teatro popolare alla ricerca non certo dell'autenticità perduta -ché sarebbe la solita banale e consolatoria nostalgia filistea-, ma di quel teatro "diagnostico" che teorizzano: "Pound diceva una cosa molto importante; ci sono due tipi di arte, una diagnostica, l'altra curativa, giusto? Per esempio il nostro teatro è diagnostico, fa le diagnosi, cerca di far vedere dove sta il marcio, il male ecc. ecc... il male non inteso in senso di peccato, il male a livello storico, no?" (F. Bettalli, *Intervista con Leo De Berardinis*, in "La scrittura scenica", 1976, p.77). Che è poi l'unica forma di autenticità possibile, nel senso di non consolatoria, che un teatro vero, anzi *il teatro*, possa prevedere nell'epoca dell'uomo reificato e dei rapporti amministrati.

Ma per raggiungere questi eccezionali risultati era necessario che avvenisse quell'interazione scenica tra Leo e Perla che risulta la cifra strutturale particolare e unica del Teatro di Marigliano. Anche Leo è un attore tragico nell'epoca dell'impossibilità e dell'assenza del tragico ma egli, volutamente anche se non dichiaratamente, mantiene ancora in sé tracce dell'attore drammatico, residui del teatro borghese che fanno da *trait d'union* fra il teatro della tradizione italiana e quello diverso, ineluttabilmente nuovo senza il feticismo del 'nuovo', che stanno praticando. E Leo ottiene questo mantenendo in vita,

per certi aspetti, lacerti sparsi e desolati del ruolo del 'brillante'. Per comprendere bene questo ruolo che Leo si ritagliò nella struttura scenica degli spettacoli del Teatro di Marigliano sarà il caso di ricorrere al dire dello stesso Leo di quegli anni e cioè, l'abbiamo già scritto, al pensiero di Leo e Perla. Ecco come Leo definisce l'attore: "per me attore è il poeta fisiologico... ma che arriva a livello proprio da induismo, cioè diventa, a un certo punto, un essere capace di fare miracoli... con la conoscenza... non più con l'arte; cioè il superamento dell'arte, io spero, io cioè, teoricamente penso questo. Lo so che non ce la farò nella mia vita a farlo, sia come tempo, sia come possibilità, tante cose... talento, tempo e denaro ci vorrebbe; io non ce l'ho, nessuno dei tre" (*Op. cit.*, p.94). Bisogna soffermarsi sulle parole di Leo; il suo affabulare, apparentemente confuso, potrebbe trarre in inganno. Ma non c'è confusione nel pensiero, siamo solamente in presenza di un modo particolare di esprimersi che non è esclusivamente del parlato, ma che è proprio del dire di un artista. Il discorso procede per folgorazioni e paradossi, ma possiede una sua logica strettissima e ineluttabile. Il paradosso più vistoso, in ciò che abbiamo citato, è costituito dalla dichiarazione di Leo di non avere talento; ma è evidente che si tratta di un paradosso che si comprende se si pone mente al fatto che sa di avere meno talento di Perla; ma egli ha Perla; quando non l'avrà più come compagna d'arte il suo discorso cambierà. Ora, 1976, quello che qui si afferma è la struttura profonda di quel linguaggio della scena: il centro di tutto, al di là delle apparenze che pertengono solamente a una lettura superficiale, è Perla magari insieme, a ben diverso livello, è ovvio, agli altri mariglianesi. L'attore, per Leo e Perla, dev'essere portatore di conoscenza, deve avere la capacità di giungere a essere portatore di conoscenza, superando la necessità di formare, la necessità dello stile così profondamente compromesso con l'estetica nella società estetica, dell'estetica diffusa, dell'estetica confusa con la cosmetica, dove veramente l'estetologo -brutta parola- si trasforma in estetista -parola ancora più brutta; ma perché a designare una funzione del bello, alta o degradata che sia, ci sono solo, qui e ora, brutte parole? La coscienza di questo limite spinge Leo e Perla verso l'utopia dell'attore "conoscitivo": il che è perfettamente coerente con ciò che abbiamo letto prima sul teatro diagnostico: una diagnosi, infatti, si fa attraverso la conoscenza che risulta così il massimo del livello artistico possibile per un attore.

Ma è necessario ancora citare anche per constatare come questi meravigliosi teatranti seppero, in quegli anni, far coincidere perfettamente la loro poetica esplicita con quella implicita nel loro straordinario linguaggio della scena; il che, diciamo pure di passata, avviene assai raramente e il critico che sia anche uno storico sa bene che questo succede solamente quando ideazione dell'arte e realizzazione di questa coincidono in artisti che affrontino il nodo con la piena coscienza di dare ai tempi l'arte che i tempi meritano, e cioè di essere fedeli a quella "contemporaneità" che, abbiamo letto, Leo e Perla pretendevano per sé e per il proprio teatro. E, dunque: "Eduardo De Filippo e Miles Davis [...] sono arrivati a queste condizioni di poesia teatrale; come, per esempio, Perla è arrivata a questa condizione... Carmelo anche... sono arrivati a questa condizione... sono in pochi nel mondo, cinque o sei; però sempre ancora a livello estetico, non ancora a livello conoscitivo... religione come conoscenza ultima" (*Ibidem*). E qui tutto diventa chiaro. Ma ancora, e infine, a sottolineare la differenza tra sé e Perla: "Perla azzecherà sempre la cosa anche fuori intenzione dell'intelletto [...]. Come Raffaello... che era la mano che dipingeva, però 'sta mano era tutto se stesso. Mentre Michelangelo era più importante perché ci aveva una mano che scolpiva e un pensiero che lo fermava e nacque il manierismo. Si fermò ai Prigionieri[;] a me interessa forse più Michelangelo" (*Op. cit.*, p.95). Ecco, Perla è la mano che diventa tutta se stessa e Leo scolpisce e un pensiero lo ferma: è ancora legato al passato -come l'*angelus novus* benjaminiano-, alla tradizione, al teatro borghese perché ancora forma e fa formare, ancora frequenta l'estetico. Infatti questa è la funzione di Leo, regista in scena. Egli, bellissimo -elemento non secondario, ma fondamentale: l'attore è il proprio corpo, non certo nel senso ginnico-terzo teatrale del termine, e la propria mente fusi in una simbiosi totale; e del proprio corpo, quando sia veramente un attore, fa teatro-, si aggira per la scena vestito elegantemente: stivaletti, jeans, camicia di seta, foulard anche questo di seta fermato da una spilla che pretende di essere preziosa, cappello di feltro di colore accordato con il resto dell'abbigliamento: il regista in scena è anche l'esteta che si aggira ironico e disperato sulle assi del palcoscenico tentando di mettere insieme i pezzi rotti di chissà quale unità irricomponibile, disperato e straziato proprio per questa impossibilità di ricomporre, di mettere i frammenti al proprio posto, perché i frammenti del teatro

sono lì, mostrati nella loro nefanda e affascinante nudità, che gli si rivoltano contro e non vogliono essere ricomposti perché ormai nessuna ricomposizione è possibile che non sia compromessa con il consolatorio ritorno all'ordine.

E c'è pure un'altra funzione dell'agire scenico di Leo su cui, a questo punto, è necessario fermarsi a riflettere: ed è quella del costruire una struttura linguistica a impronta 'narrativa' che sia in grado di creare una nicchia per l'espressione ' lirica' di Perla. Valéry, in qualche suo luogo, afferma che chi vuole frequentare la prosa dev'essere ben conscio del fatto che prima o poi dovrà scrivere "Ed egli chiuse la porta". Il poeta lirico può saltare i passaggi, i nessi narrativi, non conosce le necessità della trama; non così il narratore e nemmeno l'attore di prosa ("di prosa", appunto): si tratta di quegli snodi narrativi che il grande attore ottocentesco tendeva a ignorare dando spazio alle 'romanze' del testo, là dove tutti gli spettatori, abituati a quel tipo di spettacolo, lo attendevano ma che, con la posizione forte che il testo letterario viene a assumere nel novecento, ora gli attori devono rispettare per evidenti ragioni imposte dalla trama. Il solo Benassi, in pieno novecento, si può permettere di tirar via velocemente le battute che evidenziano gli snodi narrativi, a volte addirittura saltarle: ma ciò che il pubblico -meno la critica che glielo imputa a difetto- è disposto a concedere a lui, magari *obtorto collo*, riconoscendo il suo genio attorico, non è poi altrettanto disposto a concederlo agli altri. Leo non conosce certo questo problema: il tipo di teatro che fu quello di Marigliano certamente non si basa sulla trama. Eppure qualcosa di quella rimane: una trama folle, allucinata, asintattica, frammentata, spezzata, lacerata ma qualcosa rimane, ed è giusto che rimanga dal momento che questa trama 'contraddittoria', nel senso che contraddice il feticismo della trama dello spettacolo borghese (proprio in quel tempo, anche in Italia, si incomincia a andare al cinema all'inizio dello spettacolo), questo lacerto risibile e sfrangiato di trama è affidato a Leo. Regista in scena, s'è detto, egli costruisce intorno a Perla e ai mariglianesi, fin che sono presenti nei loro spettacoli, una rete di rapporti per cui loro, e qui intendiamo Perla sopra tutti ovviamente, possono esprimersi liricamente e ciò è a dire senza dover tenere alcun conto del lacerto di trama che rimane a indicare che di teatro di prosa si tratta, se pure rivoltato come un guanto: nessuna fuga in avanti in questa poetica teatrale che contempla, al contrario, il vivere e recitare fino in fondo il presente, la contemporaneità, che è la caratteristica del vero teatro non solo secondo Leo e Perla. E tutto ciò Leo realizza, all'interno di questa struttura, con toni, con gesti tutti accordati su un registro grottesco: secondo l'esempio petroliniano (ma ci sono anche Viviani e Totò) l'orrore è rivolto in prima battuta a se stesso anche se non risparmia certo gli altri. La cifra di questi spettacoli è costituita da una cattiveria disperata e disperante, dalla mancanza totale di ogni ipotesi consolatoria, dall'affermazione sofferta e dolorosa dell'impossibilità di tornare indietro.

E questa cattiveria è anche, ma si potrebbe dire soprattutto, di Perla. Senza nessun pudore che non sia strazio per il pudore perduto, mette a nudo se stessa con una implacabilità che non iscrive in questa nemmeno il piacere della sofferenza: si tratta di dolore puro, di sofferenza totalmente autentica, della tragedia dei nostri tempi, dell'unica tragedia possibile. Nessuna ambiguità estetica o estetistica nella recitazione di Perla, che non è un'"attrice". Infatti lei è ciò che è, mutata forma dell'esprimersi e fatta salva la finzione comunque necessaria a chi accetta di esibirsi su una scena, perché di una ineluttabile esibizione si tratta, anche quando questa esibizione prevede una percentuale di finzione ridotta dal momento che quel recitare se stessa risulta la messinscena della propria realtà: "Ma io credo che Perla sia così. Non nel senso com'è in scena. Cioè Perla ha una pena, un'angoscia tale, partecipa tanto di certi problemi e di certi fatti, per cui automaticamente si sente più a suo agio, come vita, come partecipazione politica alla vita, facendo quelle cose là, Ma non come 'parte'. Cioè 'io faccio la parte'... Può sembrare perché in effetti lei non è come Sebastiano, come Gigino, eccetera [...], so una cosa: che lei funziona come... 'parti chiuse' di una cosa. Cioè in tutto lo schema -parliamo di teatro come tecnica- lei è un riferimento costante, qualcosa di fisso, la martellata che arriva ogni tanto" (*Incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, a cura di R. Bianchi e G. Livio, in "Quartaparete", 1977 - l'incontro è però datato 27 marzo 1976-, p.180). Leggiamo ancora: "È lei, è 'così'... Gli altri sono diversi da lei. Perché lei è veramente arrabbiata. Forse adesso ci stiamo avvicinando. Anche lei è come Nunzio, Sebastiano, ecc., in quanto è quello che è lì. Non so se sia chiaro. Però in una dimensione

completamente 'altra'. Questo sì. Perché 'lei' è diversa da 'loro'. È diversa da loro ma in effetti è come 'loro' [...]. Lei vuole -almeno per quello che ho capito io- vuole essere quello che è 'in scena'" (*Ibidem*). Come loro, e quindi come i 'disgraziati' di Marigliano, ma non come loro: e ciò è a dire che Perla recita se stessa, come i mariglianesi, ma con qualcosa che manca completamente a quelli, come è ineluttabile, e che è l'alto senso del tragico e la coscienza dell'impossibilità di questo. Però anche lei, come quelli, porta in scena i propri sentimenti: ma quelli 'riempiono' la scena; e, dunque, 'mettono in scena' se stessi mentre lei quella stessa scena 'svuota' con il proprio sentimento del vivere: e il palcoscenico si mostra così nudo pur nel momento in cui Perla spasima su quelle assi e il suo spasimo lo rende un organo cavo pronto a recepire l'angoscia critica dello spettatore filtrata attraverso il piacere estetico, che pur permane, di quella recitazione: meravigliosa epifania dell'unica forma di critica dell'arte e della vita possibile, in teatro, oggi. I toni bassi e profondi della voce di Perla, i suoi gesti disperati veicolano la sua rabbia nei confronti di un mondo e di un teatro ormai totalmente degradati; e questa degradazione è anche la sua, è soprattutto la sua, come 'attrice' che non vuole più essere tale perché non vuole più fingere anche se si sente spinta da un forte sentire etico a continuare a fingere perché un giorno non esista più la necessità di fingere. Perla realizza qui, almeno come 'tensione verso', quell'utopia del teatro pornografico, che cioè azzerava la metafora, di cui ha tanto parlato Carmelo Bene. Ma è questo un campo del pensiero teatrale anche di Rino Sudano: e segnalare i collegamenti tra queste che sono le poetiche più alte del nostro teatro del secondo novecento non costituisce solo un dovere del critico, ma anche il suo piacere.

A questo punto è necessario sgomberare il campo da un ultimo equivoco possibile. La *tranche de vie* che abbiamo trovata nel linguaggio della scena di Leo e Perla ("Noi siamo e non rappresentiamo"; L. De Berardinis e P. Peragallo, *Come imparare la difficile scelta del teatro. Se fosse possibile insegnare*, in "Sipario", II trimestre 1980 -ma lo scritto è datato 15 settembre 1978-, p.57) non rappresenta certo un'identificazione di arte e vita così come ci è proposta da chi volle l'estetizzazione di quest'ultima: al contrario questo teatro mostra la disestetizzazione della vita: le mani sporche di Perla, per fermarsi a un segno forte di quel linguaggio della scena, che rimesta sempre nella terra (magari contenuta dentro la bara bianca di un bambino) e nelle più incredibili accozzaglie di cose accatastate, mostrano proprio la sua degradazione. Contro il cinismo dell'avanguardia, che tende a separare vita da opera, questi eccezionali teatranti rivendicano il diritto di mostrare le loro vite straziate nell'epoca del trionfo definitivo della mercificazione dell'arte; ma anche il loro pervicace vivere fino in fondo il destino dell'artista nel tempo della sua degradazione mostrando così -*in corpore nobili* che è anche *vili*- che è inutile illudersi e che l'epoca romantico-decadente non è ancora passata se non per chi, cinico o sciocco, vuole illudere gli altri e se stesso.

Poe, Baudelaire e Wilde, tutti insieme, filtrati dall'assimilazione di Kafka, Joyce, Pound e Beckett: Perla rappresenta l'unica forma di poesia possibile per il teatro (e l'arte) dei nostri tempi: il mostrare in modo straziato e doloroso l'impossibilità di essere ancora, oggi, poeti.

Gramsci, la lingua, la musica: oggi
di Luigi Pestalozza.

Gramsci o la questione della lingua o la questione della musica, per come negli anni del carcere, e in contraddizione non solo con la contestuale linguistica crociana ma anche con quella praghese, la questione della lingua egli la vide come momento e sintomo di questioni generali, per cui oggi in tempo di neoliberalista fine della storia anche musicale, o dunque contro i separatismi che occultano la dialettica asintetica che interrela in maniera reale e vera le cose, la questione della musica proprio anche linguisticamente così occultata, implica invece, primariamente, il tempo in cui sono venuti meno i fattori strutturali che per secoli hanno ordinato la lingua musicale dell'Europa borghese, la sua pretesa di assoluto, eurocentrico primato: e penso al temperamento, ovvero penso al XX secolo in cui comunque si sia concluso, tutti i rapporti sono esplosi, compresi quella della musica del resto parte attiva dello sconvolgimento: così che appunto il temperamento, o riduzione della musica alle dodici note temperate nell'ottava, con esclusione dei suoni estranei a quelli relativi a quelle note, è finito, ovvero ha perso il suo primato di struttura ordinatrice della musica, della lingua musicale. Salvo che a questo cambiamento linguistico della musica, il XX secolo è arrivato non secondariamente per come nella musica che usciva dal razionalismo non solo musicale, borghesemente ideologico, insito appunto nel temperamento, è entrata l'elettroacustica, la tecnologia del suono senza più limiti, aperto ai suoi infiniti possibili sempre musicali, cioè compositivamente organizzabili¹: per cui proprio la tecnica compositiva di una tale musica che per come proprio linguisticamente cambia sta nella storia come la storia sta in essa, non è cosa a sé, chiusa in una sua autonomia, in una separata specificità come peraltro ha voluto e vuole la concezione meramente tecnologica della musica, non da oggi parte della concezione tecnologica della storia non solo musicale. Oggi ideologicamente neoliberalista, negli anni darmstadtiani della *Neue Musik*, neocapitalista.

Ma eccoci ora al Gramsci che non concepisce la lingua come questione avulsa dei rapporti in cui viene praticata, o quindi, in questo senso falsamente generale, come questione puramente tecnica; che al contrario la implica nell'insieme dei problemi coi quali proprio in quanto questione sta in relazione, così coniugandola con lo stato di cose in cui appunto come questione si presenta. Dice infatti nel 1935 (Quaderno 29), Gramsci: "Ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi": che applicato alla musica all'arte, tanto più oggi

¹ Quando uno dei nostri maggiori compositori elettroacustici, Francesco Galante, compone per esempio *Guardate il globo che gira* (2002), per solo nastro ancorché coniugabile, come sarà in febbraio 2003 per *Novecento Musica* a Milano, con la danza di Alessandra Gallone, spazia proprio, compositivamente, nell'infinita possibilità del suono elettroacusticamente resa possibile, ovvero concepisce ed esercita il comporre elettroacustico al di fuori da ogni premessa formale della musica storica in cui il suono anche il più eterodosso è connesso alla nota. Ovvero prosegue dalla rottura che proprio rispetto a quelle forme di connessione, proprio con riferimento all'elettroacustica, ha operato nei decenni passati la stessa musica strumentale, di cui è esemplare momento culminante *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* per orchestra a microintervalli, di Luigi Nono (1984), composta su due sole note, do e mi♭, ovvero compositivamente organizzata sul suono microintervallare degli strumenti in realtà davvero fatto suonare in modo da implicare nell'ascolto, nel pensiero musicale che ne consegue, il punto l'infinita possibilità sonora proprio in senso compositivo, portata nella musica dall'elettroacustica come poi uno stesso Galante la penserà/praticherà/proporrà.

dice come proprio a partire da questo dialettico, materialistico concepire la lingua nel nostro caso musicale, Gramsci -e non si tratta di attualità bensì di sua presenza nella fase in cui tutto è separato, specifico, meramente tecnico-, concepisce in maniera a sua volta materialistica, dialettica, l'autonomia dell'arte, quindi della stessa musica, miratamente opponendo alla crociana autonomia estetica dell'arte scissa dalla storia nemmeno solo culturale per sottrarla ad ogni forma di sapere critico, l'autonomia nel nostro caso della musica, in realtà dell'arte, non però separata dalla storia. A essa anzi *autonomamente* interrelata. In altre parole Gramsci è oggi presente e non semplicemente attuale, né certo solo nella questione musicale anche se qui lo è in essa, perché oppone la sua teoria dell'autonomia della lingua per cui la lingua, comunque sia, è sintomatica di ciò che rispetto ad essa è altro, all'ideologia della divisione di tutto da tutto, della lingua per prima, che è l'ideologia non certo di oggi ma che oggi ritorna in veste neoliberista, del "divide et impera".

Questo è il Gramsci col quale entriamo nella musica di oggi, che aiuta a capirla: salvo che a portare questo Gramsci nei temi e nelle alternative della musica di oggi o del nostro tempo, è non secondariamente e in maniera significativa per la storia nazionale italiana, il Gramsci delle osservazioni sul melodramma verdiano, per cui fra l'altro ha tanto maggiore senso all'indomani dell'anno verdiano che in pieno neoliberismo ha visto l'Italia dell'omologazione culturale svuotare Verdi di ogni musicale e drammaturgico antagonismo critico, riproporre il Gramsci che proprio a proposito di Verdi fa notare come il linguaggio musicale prima di ogni suo pratico esercizio può dirsi "cosmopolita", salvo conoscere appunto nel suo concreto verdiano "una più profonda sostanza culturale, più ristretta, più nazional popolare" (Quaderno 9). In altre parole, questo ricondurre gramsciano, attraverso Verdi, la lingua musicale in astratto cosmopolita, alla prassi in cui si presenta come questione linguistica concreta, per cui la sua questione è organica ai rapporti concreti in cui la lingua si esercita, investe nel suo complesso il rapporto fra società e musica: se proprio come Gramsci interrela Verdi, la sua lingua musicale melodrammatica, con la particolare storia italiana, porta in maniera significativa all'ampiezza mondiale del pensiero gramsciano, per cui per esempio il sociomusicologo statunitense John Shepherd, nel suo studio *La musica come sapere sociale*, dove fra l'altro Gramsci è esplicitamente presente, afferma che "in un senso o nell'altro, la musica si trova dentro la società, e pare proprio che la società sia dentro la musica". Ma allora risiamo al Gramsci che ribalta ogni facile, infine positivistico contenutismo, nel rapporto a sua volta estraneo a ogni idealismo, fra i processi linguistici anche musicali e l'andare parallelo dei problemi comunque presenti quando c'è una questione di lingua.

Autonomia, di nuovo, e interrelazione. Si badi, infatti, questo Gramsci del 1935 sulla lingua, prima di tutto dice che quando una questione di lingua si presenta, nel nostro caso in campo musicale, si deve partire da come essa si presenta, dalla questione di lingua che subito pone al centro la questione di tecnica linguistica per come appunto si presenta: salvo altrettanto subito avvertire che la tecnica comunque sia non è separata ma è parte dei processi proprio nel senso di essere sempre in relazione con l'insieme e quindi anche soltanto con alcuni dei loro problemi, o dunque nel senso per cui nel 1935 Gramsci è già contro la concezione tecnologica della storia che pure solo nel secondo dopoguerra diverrà l'ideologia del neocapitalismo mondiale, del suo appunto fare della tecnica la struttura portante delle sue nuove forme di dominio socioeconomico, delle sue nuove forme di alienazione dei rapporti, infine del suo nuovo modo ideologico di emarginare il conflitto sociale. Fino, ritornando alla musica, a connotare nei primi anni Cinquanta lo strutturalismo della Scuola di Darmstadt, che pur rifondativo in maniera decisiva del linguaggio musicale, vede Boulez e Stockhausen in particolare partecipi del neorazionalismo appunto tecnologico della deduzione delle nuove strutture linguistiche, musicali, dalla tecnica del comporre intieramente matematico. Che è un altro caso di gramsciano imporsi di altri problemi mentre si presenta una questione di lingua, o di questa che si scopre infine interrelata con altri, nel caso organici al neocapitalismo, problemi: salvo che qui, restando nei cambiamenti della musica nuova da quegli anni in avanti, appare soprattutto fondamentale quello dell'elettroacustica che nei suoi diversi centri di irradiazione e costruzione della sua questione infine sempre musicalmente di lingua - Parigi, Colonia, Milano-, sottrae definitivamente la musica, dopo che la questione del rumore come fatto musicale era già futuristicamente andata in quella

direzione, alle dodici note, o quindi alla nota, come base della sua organizzazione linguistica (e risiamo al superamento del temperamento), proponendo il suono appunto senza limiti di nota, come fattore formante della musica, della lingua musicale, del comporre la musica. Ma appunto già negli anni Trenta Edgar Varèse aveva intuito che nella nostra epoca di grandi trasformazioni tecnologiche, la musica sarebbe diventata “suono organizzato”, per cui infatti nella seconda metà del XX secolo, e si continua, si è avuta una sua trasformazione generale appunto non secondariamente dovuta all’ingresso della tecnologia digitale, del calcolatore, nel processo musicale complessivo, o quindi dovuta come l’elettroacustica in tutto il suo svilupparsi tecnico, ha contribuito a rompere e innovare le logiche, le forme, dello sviluppo storico della musica: per esempio agendo sul suono della musica comunque sia, anche solo strumentale, che in questo modo cambia la sua fisionomia storica²; per cui, e fra l’altro, è questa musica elettroacusticamente cambiata -si pensi ancora alla riconcezione dello spazio sonoro, musicale-, a emarginare proprio anche teoricamente la manipolazione tecnologica della storia nemmeno solo musicale, o quindi, per stare all’oggi, l’idea e la prassi dominante a livelli della dilagante normalizzazione anche musicale, dell’elettroacustica come mero fatto tecnico da ricondursi quindi all’ordine revisionistico della musica postmodernamente regrediente al suo passato, a prima che si ponesse la questione del suono oltre la nota, a bene vedere a prima di Debussy³.

Salvo, appunto, il contrario e cioè l’elettroacustica che in contraddizione oggi con quella dominante regressione musicale postmoderna, non da oggi è entrata in reciproca relazione coi mezzi per così dire storici della produzione, della composizione, insieme costruendo un altro, alternativo, in ultima analisi antagonistico modo di pensare e fare la musica, di concepire e praticare il suono musicale: o quindi ha posto una questione infine centrale di lingua, che mentre sempre gramscianamente “impone una serie di altri problemi”, proprio per come rompe definitivamente ogni eurocentrismo linguistico non solo musicale, e senza sincretismi da degenerata *world music* si interrela alla pari con tutte le identità musicali, le culture sonore del mondo, infine si apre al mondo che ha cambiato storia, impone appunto il problema degli sconvolgimenti storici del XX secolo, comunque sempre in atto: come però è oggi inaccettabile dal dominio che nega questa elettroacustica di oggi, che anche elettroacusticamente suona e pensa e fa pensare revisionisticamente⁴: che insomma non ammette quella tecnica definitivamente decostruttiva, proprio per come struttura una musica davvero antagonistica, del vecchio sistema musicale, per cui infine la negazione è per tutto lo stesso complesso itinerario che le sta alle spalle. Naturalmente con gli altri problemi di cambiamento che anch’esso pone: se per esempio già negli anni Cinquanta degli Studi elettronici di Parigi (“*musique concrète*” di Schaeffer e Henri), Colonia (elettronica pura di Stockhausen e Eimert), Milano (superamento della contrapposizione Parigi-Colonia di Maderna e Berio), Luigi Nono basa il suo *Canto sospeso*, la cantata su lettera di condannati a morte della Resistenza europea, del 1956, su una serie di dodici note che esce dai modi cromatico e diatonico su cui si è unicamente basata per i secoli della storia borghese, l’idea e quindi la prassi della musica: così che in parallelo con l’elettroacustica si ha una non meno significativa rottura di fondo con il modo di produrre e concepire, appunto, la musica, finora borghesemente presenta, dominante. Ossia

² A parte il lavoro di Nono sopra citato (nota 1), l’intera opera di un György Ligeti strumentalmente fuori o meglio “oltre” il suono strumentale storico, compie dunque un cambiamento di fondo nella musica di note, che proviene dall’azione sul suono musicale comunque sia, compiuta dall’elettroacustica. Per non dire dei compositori francesi che negli anni Settanta-Ottanta danno luogo al movimento della “Musica spettrale”, Gérard Grisey e Hugues Dufourt in testa.

³ Nel 1903 in *Gil Blass*, poi in *Il Signor Croche antidilettante*, Claude Debussy scriveva nell’articolo “Musica all’aperto”, e davvero aprendo il secolo musicale del suono liberato dalla nota, dal temperamento, dalla sintassi comunque preordinata/vincolante: “Si può intravedere, invece, un’orchestra numerosa, accresciuta ulteriormente dal concorso della voce umana (non l’*orphéon!* ... tante grazie); e, di conseguenza, la possibilità di una musica scritta appositamente per essere eseguita all’aperto, tutta a grandi linee, con arditezze vocali e strumentali capaci di svolgersi e librarsi sulla cima degli alberi nella luce dell’aria libera. Talune successioni armoniche, che sembrano normali nell’ambiente chiuso di una sala da concerto, ritroverebbero il modo di liberarsi da quelle piccole manie formali, da quelle tonalità arbitrariamente precise, che ingombrano così maldestramente la musica”.

⁴ Compositori come Giorgio Battistelli, Luca Francesconi stesso, e cioè compositori indubbiamente capaci, fanno non di rado un uso dell’elettroacustica che regredisce a memorie sonore o perfino formali di ordine tonale: salvo che su questa strada si muove con decisione il postmodernismo regressivo soprattutto statunitense ma anche italiano, proprio in Italia “propagandato”, da anni, dal movimento “Sentieri selvaggi” e dalle sue stagioni principalmente milanesi.

così, in quegli anni Cinquanta, Nono fa musicalmente pensare, per come nella sua musica pone una questione di lingua musicale, alla rottura storica del mondo in cui la Resistenza europea, tanto più con i suoi condannati a morte, rappresenta insieme alla fine del fascismo dei paesi vinti, la fine degli imperi coloniali, del colonialismo dei paesi vincitori. Ma risiamo allora al Gramsci della “questione di lingua” che quando “affiora” impone “una serie di altri problemi”.

Precisando: se restando esemplarmente a quel Nono e all'elettroacustica di quei suoi anni Cinquanta altrettanto dirompente rispetto al linguaggio secolare della musica europea, si impone il mondo dove la fine del fascismo diventa la fine del dominio europeo, eurocentrico, sul resto della Terra, vuole dire che l'avviso linguistico di Gramsci porta a coniugare la lingua musicale che rompe l'ordine di note e la razionalizzazione del suono in cui era stata eurocentricamente definita la musica, con la rottura dei rapporti storici fra Europa e Occidente connotato in senso capitalistico-borghese, e mondo, ovvero porta ulteriormente a capire che gli “altri problemi” di cui Gramsci parla, sono in realtà quelli, di ogni misura fino alla misura massima, che fanno o disfano la storia presente. Ossia Gramsci non si sottrae, induce a non sottrarsi, quando c'è una questione di lingua, ai problemi di fondo, di storia nel senso anche più complesso; e retrocediamo allora, sempre esemplarmente, alla questione di lingua che all'inizio del XX secolo pone Bèla Bartók assumendo strutturalmente, in quel momento di crisi e superamento dell'ordine tonale, il canto popolare magiaro, ovvero ponendo così fine all'uso esotico del folklore musicale; e cioè così imponendo sempre gramscianamente la questione storica del cambiamento dei rapporti d'ogni tipo, apertasi dalla Russia alle Americhe nella prima metà dell'Ottocento, per culminare nemmeno soltanto in Russia nel 1917, se non a caso appena dopo in Ungheria proprio Bartók collaborerà con Bèla Kun. Salvo ritornare al rapporto fra la questione della lingua musicale e i problemi storici, sociali, materiali, seguiti alla seconda guerra mondiale, a come è stata, per assumerla come Gramsci ci induce ad assumerlo e quindi capire che infine la rottura musicale, linguistica, con l'ordine delle note per andare oltre e aprirsi a tutto il possibile musicale, riguarda il cambiamento storico, mondiale, nei rapporti fra le culture e gli uomini, ovvero riguarda l'apertura a tutte le relazioni, anzi a tutto il possibile alternativo finora negato (e penso allora al caso da quarant'anni in corso dell'elettroacustica cubana, o allo spazio e al ruolo subito dati, a Cuba, dalla Rivoluzione, alla musica elettronica divenuta parte, a partire dagli studi fonologici ma soprattutto attraverso la costante sua presenza in televisione, radio, concerti, del senso linguistico musicale comune; mentre però si realizzava la riappropriazione linguistica, sotto forma di riappropriazione dei modi esecutivi, del suo autentico suono, della musica cubana esoticamente manipolata dal colonialismo, dalla sua industria musicale: ossia un fatto sonoro, musicale, antagonistico proprio anche per come socialmente/culturalmente diffuso, rispetto al passato storico borghese: ovvero un altro caso di gramsciana imposizione, a partire dalla lingua, di altri problemi).

Ritorniamo al titolo, più generalmente a Gramsci e la musica per quanto in particolare riguarda il suo influsso su come la nuova musica italiana è stata dentro la società mentre stava in essa: ma in particolare per come agli inizi degli anni Cinquanta le *Lettere dal carcere* hanno agito nella cultura democratica italiana, proprio sulla stessa musica, se per esempio la presenza di “altri problemi” sempre gramscianamente intesi a proposito di questioni di lingua, è evidente nel come il già citato Studio di fonologia della Radio di Milano, ovvero l'elettronica come proprio linguisticamente la pensano e la costruiscono i Maderna, i Berio, i Nono, o quindi la nuova musica italiana nel suo insieme, si contrappone a come in termini fra loro diversi ma sempre prevalentemente tecnologici, la concepiscono e la propongono gli Studi di Parigi e Colonia (in realtà “musique concrète” di Pierre Schaeffer, basata sui suoni/rumori prodotti dal concreto della vita quotidiana, a essa significativamente la connette). Milano infatti apre a tutta l'elettronica europea, anzi occidentale, un'infinita e quanto mai alternativa possibilità linguistica; e cioè Maderna, Berio, Nono, la coniugano con il parlato, con l'inedita vocalità che intanto inventano, con gli strumenti storici della musica, fra l'altro e non certo secondariamente ponendosi in relazione con l'ascolto in modo da porre il

problema del suo cambiamento. In tutti i sensi. Non da ultimo, infatti, proprio anche a partire dall'ascolto che per via di quel complesso cambiamento linguistico cambia la stessa dimensione spaziale della musica, ossia vuole altri spazi e altri pubblici da quelli finora abituali, pensano e lavorano –ma subito dentro il più vasto movimento dei nuovi musicisti italiano per il cambiamento non solo musicale dei rapporti-, alla formazione di un altro pubblico non distinto dal vecchio ma con esso riconcepito, riorganizzato, secondo il principio di partecipazione democratica di tutti a tutti i fatti della società, precettivamente previsto dalla Costituzione antifascista: dunque riconcependo l'organizzazione del rapporto musica-società per la costruzione di una nuova cultura non solo musicale, proprio come Gramsci nelle sue stesse lettere pensa, indica.

Qui però -e a parte che in quanto si è appena accennato c'è come suo momento organico l'incontro di quella nuova musica italiana con la sinistra politica, in particolare comunista proprio per come questa sinistra è sempre stata dalla parte democratica della rottura e svolta antifascista-resistenziale-costituzionale della storia nazionale- siamo al Gramsci che di continuo richiama alla responsabilità formativa, che sta in ogni atto, comportamento, di chi lavora al cambiamento, alla costruzione di una opposta cultura: ma fino a riferirsi al melodramma che concepisce, vedendone anche gli aspetti negativi, come "romanzo popolare", e di cui dunque dice che la sua capacità appunto formativa sta comunque non secondariamente, nel fatto che "le parole musicate si ricordano di più e formano come delle matrici in cui il pensiero prende la sua forma nel suo fluire"(Quaderno 8, 1931-32). Ossia è sempre una questione di lingua alla presenza di altri problemi, ma davvero facendo capire in quale direzione va considerato il fatto quantomai distintivo rispetto all'elettronica di Colonia o di Parigi, che lo studio di fonologia di Milano iniziò nel 1954 con *Ritratto di città* di Maderna-Leydi-Berio, per voce e nastro, dove questo, cioè l'elettroacustica, entra nel parlare, anzi nella lingua comune, e pone la questione della comunicazione aperta, proprio linguisticamente aperta a rapporti (non solo) sonori alternativi; mentre intanto il Nono della rottura dell'impianto linguistico storico, diatonico-cromatico, che si è portato con sé l'impegno in tutti i sensi antagonista, alternativo, scrive che per lui "l'impegno ideologico si accompagna all'impegno linguistico".

Certo Nono, come tutti, non conosceva nel 1956 il Gramsci dei *Quaderni dal carcere* nell'edizione critica di Valentino Gerratana; ma quello di gramsciano che dalle lettere o dai primi testi ordinati per argomenti apparsi nei primi anni Cinquanta, è venuto ai musicisti italiani del cambiamento, è stato fondamentale, a partire dall'interrelazione del pensare e fare politico con il fare e pensare culturale, musicale, infine linguistico, per cui anche per questo la Resistenza è stata subito sentita come momento culminante dell'antifascismo costruito, con significativo inizio negli anni Venti, dal movimento operaio e dalla borghesia democratica, in senso antagonista rispetto alla storia nazionale come finora borghesemente, ovvero sotto il segno di classe della borghesia liberale matrice stessa del fascismo, era stata: o quindi fu subito sentita come sua rottura davvero di fondo, fino a imporre che in tutti i sensi la comunicazione si faccia, diventi, vera, infine sempre gramscianamente rivoluzionaria, a cominciare dalla lingua come questione di verità, appunto da cambiare: se del resto è ancora Nono che sempre nel 1956 scrive della Resistenza "come atto concretamente rivoluzionario e fondamentale della vita", e cioè della vita nella quale non solo lui lavora e interviene, come musicista e sulla musica, proprio nel senso per cui "in Italia, nel dopoguerra, si sono sviluppate una ricerca e una creazione musicali nettamente differenziate da quelle di altri paesi. In Italia, infatti, la ricerca di nuove tecniche compresa l'elettronica, fu contestuale alla urgenza di una tematica ideale nuova, provocata dalla Resistenza proprio per fornirle la possibilità di un linguaggio adeguato". Appunto quello per cui, ed è la frase conclusiva, già conosciuta, ora definitivamente rappresentativa, "l'impegno ideologico si accompagna all'impegno linguistico".

Nono, però, ripetutamente citato, per una precisa ragione gramsciana. Per come questa ragione in realtà di tutta la musica italiana del cambiamento in quegli anni Cinquanta e successivi -di Maderna, Manzoni, Oppo, Liberovici e via elencando-, è stata in Nono precisamente presente: in particolare per come la sua musica, il suo impegno, quello che scrive, dice, porta diritto all'autonomia dell'arte e quindi della ricerca musicale stessa, della musica comunque, ma come appunto Gramsci la pensava negli stessi testi che comunque cominciavano a circolare, ossia come momento dell'insieme pratico e

teorico di cui ognuno è parte, per cui di nuovo il Nono del 1956 a cui siamo ripetutamente ricorsi è massimamente rappresentativo di come già in quegli anni la musica del cambiamento o nuova in senso alternativo, italiano, era piucchemai quella per cui, e riccoci al punto nodale, “ogni volta che affiora, in un modo o nell’altro, la quistione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi”: salvo insistere, sempre esemplarmente stando con Nono, sulle lettere di Gramsci, per come vivamente ricordo il suo rapporto con esse, ovvero per come alla fine degli anni Cinquanta, in uno dei nostri lunghi parlari, mi parlò del perché aveva condotto *Il canto sospeso* sulle lettere di condannati a morte della Resistenza europea. Perché, mi disse, è come nelle lettere di Gramsci, perché nelle lettere di antifascisti e attori della rottura storica, e dunque proprio in queste, il privato e il pubblico, la storia concreta, quello che riguarda anche in futuro tutti gli uomini, stanno insieme. Così, continuò o continuammo per come stavamo insieme in questa dialettica di pubblico e privato, la storia, la società, la cultura, la vita in generale o in particolare, non sono manipolabili dall’oggettività. Un fucilato o Gramsci, Nono lo citò spesso, nelle lettere ci trasmette la verità non della tragedia, della morte o della prigionia, ma del rapporto con gli uomini mistificato, falsato dai rapporti dominanti, per come sta in quello privato delle loro lettere non per niente di antifascisti.

Anche così emerge che Gramsci impone dialetticamente gli altri problemi. Infine a partire dalla lingua, ma non fermandosi alle sue questioni⁵.

⁵ Vale in questo senso, a finale chiarimento del discorso, il caso di un altro compositore italiano fra i maggiori per presenza dialettica della sua musica di continua riconcezione e rifondazione linguistica della comunicazione musicale, nelle contraddizioni o anzi nel conflitto sociale. Dico di Giacomo Manzoni per come fin dagli anni Cinquanta ha teorizzato e praticato “il fatto che musica impegnata significa per me soprattutto musica di ricerca, di scoperta, di avanzamento, di critica”; ma a partire appunto dal linguaggio ovvero dalla “certezza che il linguaggio musicale deve e può essere veicolo di espressione di contrasti profondi, delle speranze e delle lotte della società”. Appunto praticarlo come ricerca, scoperta, avanzamento, critica, cioè impegno, ma perché quantomai gramscianamente Manzoni sa che un tale cambiamento del linguaggio è connesso ad altri problemi non musicali, di cambiamento sociale, culturale, ovvero con e per Gramsci sa che le questioni di lingua pongono altri problemi, stanno nel conflitto, nelle contraddizioni. In realtà Manzoni è stato profondamente segnato dalle lezioni di Gramsci.

Carmelo Bene tra espressione e contemplazione:
appunti su un teatro della presenza e della crisi
di Yuri Brunello.

Composito, incongruo, disomogeneo: il linguaggio scenico di Carmelo Bene sembra sfuggire, a causa delle sue stratificazioni formali e della sua sostanza complessa, alle maglie di un'interpretazione critica. Trovare un denominatore comune, un nucleo unificatore, un'unità di pensiero alla radice degli spettacoli realizzati da Bene in oltre quarant'anni di attività artistica appare un'impresa destinata allo scacco prima ancora di essere avviata: il teatro beniano consiste in un ventaglio molto ampio di sfumature semantiche e formali, spesso inconciliabili e assai difficili da inventariare. Tuttavia un arretramento di fronte a tale limite è un errore. Benché l'ecclettica architettura dello stile di Bene si fondi su molteplici e variegati elementi, ognuna di queste unità non ha un'esistenza autonoma, gravitando in una ben distinta orbita formale: quella dell'espressione o, al contrario, quella della contemplazione. L'espressività accentuata ed esasperata, l'inclinazione per la caricatura, per il mostruoso e il bizzarro occupano infatti, accanto al gusto per una musicalità eccedente, al compiacimento della (e nella) percezione, all'esaltazione del piacere sensibile una posizione gerarchica che può essere paritetica, di egemonia oppure di lateralità. Strategia espressiva e strategia contemplativa negli spettacoli realizzati dall'artista pugliese nel corso della propria attività di regista, attore e uomo di teatro a tutto tondo si intrecciano e si contrappongono, si fronteggiano e si integrano, stringendo un rapporto che, nella più variegata gamma di combinazioni, dalla subaltermità scivola verso il contrappunto o la preminenza. Tra espressione e contemplazione è presente una fenditura sottile ma profonda: benché non consumato fino alle conseguenze estreme, lo strappo tra materiali di natura diversa c'è e riveste un'importanza cruciale.

Espressione e contemplazione, deformazione irridente e totale abbandono alle seduzioni liriche sono, insomma, i due poli attorno ai quali ruotano unità minime significanti, particelle formali, sintagmi, stilemi, stereotipi e motivi del linguaggio della scena beniana. Ognuno di questi raggruppamenti stilistici ha le proprie regole e i propri equilibri, una propria armonia interna e una propria coerenza: si tratta di un tutto le cui parti risultano legate tra loro da rapporti di reciprocità e complementarità. La fastidiosa scucitura che sta all'origine dello scandalo formale del teatro di Bene, l'"assurda" schizofrenia stilistica che ha sempre diviso spettatori e critici nascono dalla presenza simultanea di due moti d'andamento differente, dalla sovrapposizione di due progetti di segno contrario.

Muovendo da tali presupposti, si potrebbe parlare di un dialogo e di uno scontro continui tra una poetica della caricatura stridente e una poetica dell'ineffabile e del simbolo. Se per poetica si intende la concezione che l'autore ha della propria arte, allora in Bene si assiste ad una curiosa rimozione: il deforme, il bizzarro, lo stilizzato, vale a dire tratti formali determinanti, dialetticamente essenziali all'assetto linguistico del teatro beniano appaiono svalutati, quasi rinnegati nelle proposizioni teoriche di chi a questi elementi ha dato forma e presenza. Negli interventi esplicativi intorno al proprio modo di stare in scena il Bene degli ultimi due decenni ha sempre avuto cura di porre e mantenere in primo piano il *côté* della contemplazione, che amava chiamare teatro dell'*assenza*, *teatro senza spettacolo*, *avvento della macchina attoriale*, *sospensione del tragico* o *scena della sottrazione*,

deprezzando in questo modo l'ingente valore semantico e di innovazione che nel proprio teatro la distorsione burlesca e il gioco canzonatorio sulle forme esprimevano in maniera netta e radicale. Nell'introduzione al volume antologico *Opere*, illustrando il percorso creativo compiuto in oltre quarant'anni di carriera, l'attore e regista ha distinto in due fasi la propria parabola artistica: quella *pre-amplificata* e quella della *strumentazione fonica*, della *macchina attoriale*. Coincidenti, grosso modo, con il periodo di prevalenza del grottesco e con quello dell'egemonia contemplativa, questi due momenti vengono rievocati da Bene in maniera singolarmente incompleta e parziale:

Nel mio primo decennio scenico, senza nemmeno il filo d'un microfono, mi producevo *come* dotato d'una *strumentazione fonica amplificata* a venire, esercitando le medesime costanti orali d'una ricerca elementare irrinunciabile: la *verticalità* (metrica e prosodia) del *verso* (e del verso libero), gli accenti interni nel *poema in prosa*, il canto *fermo* (dal gregoriano al *lied*, di contro al belcanto vibrato), il *parlato d'opera*, l'*intenzione* musicale, la *dinamica* e le (*s*)*modulazioni di frequenza* nelle contrazioni diaframmatiche, la non mai abbastanza studiata *cura dei difetti*, l'*ampiezza del ventaglio timbrico* e le *variazioni tonali*, lo *staccato*, l'emissione (petto-maschera-testa-palatale) della voce, etc., ma sempre costringendo altezze e picchi (dentro) il diagramma monotono della *fascia armonica* (a rivestire dell'alone il suono) e del *basso continuo* mai disinserito; l'inspirazione e il fiato trattenuto, il guizzare vocalico esasperatamente trat-teggiato a dissennare la frastica del *lògos* (fin dalla prima edizione del *Pinocchio* come infortunio sintattico): donde quel *recitarsi addosso, magico* che non sfuggì ai più sensibili ascoltatori.

Una palestra fondamentale, questa, "pre-amplificata" come in un *campo lungo*; ancora meno, a volte: quasi un delirio (dis) articolato dietro un cristallo¹.

Chi non conoscesse il teatro beniano, prestando fede a questa rapida ricostruzione, potrebbe essere portato a considerare gli spettacoli realizzati dall'attore pugliese negli anni Sessanta e Settanta come anticipazioni dei concerti-recita degli anni Ottanta e Novanta, distinti da questi ultimi unicamente per il fatto di non essere sostenuti da tutto quell'apparato, così massicciamente presente negli ultimi due decenni di attività dell'artista, di amplificatori, microfoni e dispositivi elettronici necessari a intensificare i segnali acustici. Non solo: nella ricostruzione della fase antecedente il momento dell'amplificazione e del *playback* non resta del grottesco traccia alcuna. Bene parla di canto, di emissione, di fascia armonica, ma non di deformazione buffonesca, di marionettistica distorsione espressiva, di deviazione clownesca. C'è spazio solo per un riferimento, qualche riga dopo il brano trascritto, al ruolo della soggettività nel periodo *pre-amplificato*. Ma si tratta di una fulminea rievocazione, quasi si parlasse di un fastidioso particolare di cui sbarazzarsi il prima possibile anche nel ricordo. Scrive infatti Bene che "“dietro un cristallo”, s'intra-sentiva, pur minimizzata dalla lontananza (la distanza tra chi dice e chi ascolta), un qualche spiffero del *soggetto* (per quanto rannicchiato)"². La persistenza, sia pure infinitesimale, dell'*io* e dei suoi pallidissimi bagliori viene tuttavia a costituire poco più di un'incrostazione espressiva dissolta in un soffio dalla messa in atto di un teatro della *macchina attoriale*.

Tra le spiegazioni di un simile disconoscimento qualcosa che abbia un valore diverso da quello dell'ar-bitraria ipotesi possiamo avanzarla. Vedremo in seguito come e perché la stilizzazione farsesca, il falsetto parodistico e lo shock del paradosso rappresentino l'espressione di una concezione dell'arte che, per dirla con Nietzsche, potremmo definire *nichilismo passivo*. Per ora soffermiamoci sull'ultima stagione del teatro beniano, quella della *phoné*, del *superamento dell'io*, dell'*al di là del desiderio*: il periodo in cui la commistione tra slancio contemplativo ed espressivo ha conseguenze estetiche di notevole rilievo. Giunto a un certo punto della propria carriera, Bene sembra infatti non accontentarsi più di un'estetica della totalità frustrata -le cui forme e motivazioni indagheremo più oltre-, di un teatro in cui le forme del presente perdono l'involucro, per mostrare che oltre la guaina, dietro la maschera non c'è il volto, ma un altro travestimento che rimanda iperbolicamente a nuove finzioni fino a svelare l'orgia insensata di

¹C. Bene, *Autografia d'un ritratto*, in *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, pp. XXXIII-XXXIV.

²C. Bene, *Autografia d'un ritratto*, cit., p. XXXIV.

simulacri che pervade e anima la contemporaneità. Quando sceglie di andare oltre questo *teatro di contraddizione*, Bene capovolge radicalmente prospettiva, conquistandosi un ruolo prima d'allora reputato illegittimo, giocando una carta in precedenza ritenuta truccata: la messa in scena dell'assoluto.

La svolta decisa, la secca sterzata arriva con il *Manfred*, quando l'attore si lascia dietro le spalle il repertorio dell'espressività grottesca così come egli lo aveva fino ad allora concepito per dare vita un sistema formale ed espressivo sbilanciato dalla parte del simbolo e del lirismo esasperato. Sul piano dell'evoluzione delle estetiche teatrali in questa pratica stilistica non ci sono molte novità. Una concezione dell'arte e dell'esistenza di tal genere non si allontana molto da quella esposta dagli autori e dai teorici del simbolismo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Anzi, Bene quasi volesse liberarsi dal peso e dall'ingombrante condizione di uomo del Novecento, di artista obbligato a confrontarsi con il fenomeno delle avanguardie attorno a cui il *secolo breve*, tra conquiste, errori e orrori, ha stretto e conficcato le proprie radici sembra compiere scientemente un balzo all'indietro di cento anni. Dal *Manfred* in avanti il teatro beniano recide il cordone ombelicale che lo legava al secolo degli stermini di massa, della linguistica, del cinema, del jazz e della guerra fredda. La scelta di un linguaggio scenico giocato sulla contemplazione è l'approdo nella contrada dell'assoluto, dell'idea, dell'incanto prodotto dallo scavalco della storia.

Consideriamo adesso i modi della recitazione beniana così come si sono profilati a partire dal *Manfred*, lo spettacolo che per alcuni versi ha inaugurato la nuova maniera. Dialogando con la musica proveniente da uno o più strumenti orchestrali (è il caso, appunto, del *Manfred* o di spettacoli come l'*Egmont*), dagli amplificatori (come, per fare due esempi, in alcuni momenti di *Hamlet Suite* o di *Poesia dalla figlia di Iorio*) oppure rapportandosi alla totale assenza di suono, il pronunciare di Bene monologhi e battute a uno o più microfoni ricorda un “recitar salmodiando' ora in tono paradevzionale ora perentorio o minaccioso”³. Che cosa è cambiato rispetto al periodo grottesco? A tutto vantaggio della voce, che si fa elemento scenico soverchiante, Bene ha ridotto il numero degli attori, gli oggetti presenti in scena e i movimenti attraverso il palcoscenico, trasformando così il copione in una partitura vocale, in una sorta di spartito letterario fatto non tanto di significati, quanto piuttosto di significanti pronti per essere sussurrati e urlati, declamati con ritmo a tratti monotono e lento e a tratti rapido e nervoso. Gli spettacoli divengono sinfonie nelle quali le impennate ritmiche e le urla improvvisate si alternano ad altrettanto improvvisate decelerazioni che finiscono con il placarsi in un andamento artificiosamente oracolare. Negli anni Ottanta e Novanta quella di Bene si viene configurando sempre più come una recitazione costruita su due velocità diverse, come un'enunciazione ritmica che scorre su una coppia di binari paralleli e distinti che spesso convergono confondendosi tra loro, ma altrettanto spesso si separano per poi unirsi ancora.

Come dicevamo prima, nonostante le dichiarazioni di Bene, questi concerti d'attore, per quanto attiene al modo di guardare alla vita e all'arte, non rappresentano novità assolute. Anzi, da fenomeno di prima linea il teatro beniano registra un arretramento verso posizioni di retroguardia. Queste messe in scena attingono infatti in gran parte a due principali referenti stilistici: la litania simbolista e l'*Erlebnis* espressionista. Cominciamo dalla prima di queste due soluzioni espressive. Come è noto, negli spettacoli simbolisti di fine Ottocento la dizione impiegata dagli attori era caratterizzata da un andamento monotono e lento, da una cadenza languida e impersonale. Il 19 marzo 1891 a Parigi al Théâtre d'Art diretto da Paul Fort va in scena la *pièce* di Pierre Quillard *La fille aux mains coupées*. Originale e inconsueta risulta l'organizzazione della scena: un velo sottile di mussola divide il palcoscenico dalla platea, i recitanti dagli spettatori, i quali possono perciò solo intravedere gli attori e le loro sagome. Quanto alla dizione, gli interpreti fanno uso, recitando il testo di Quillard, di una cadenza cantilenante e monocorde. Il 21 giugno di tre anni dopo, sempre a Parigi, un

³ G. Turchi, *Carmelo Bene mattatore fra Byron e Schumann*, in “Corriere della Sera”, 8 maggio 1979, p.19.

procedimento analogo viene impiegato nell'allestimento di *La gardienne*, poema dialogato di Henri De Regnier, allestito al Théâtre de l'Oeuvre dall'attore e regista Aurélien Lugné-Poe. Anche in questa circostanza la continuità tra palcoscenico e sala è interrotta da un velo semitrasparente e la recitazione conserva il caratteristico andamento rallentato e salmodiante⁴. Questa volta però c'è un'innovazione in più. Gli interpreti infatti nel corso della messa in scena parlano senza emettere suoni: a prestare loro la voce sono altri attori, situati nella buca dell'orchestra.

Apparirà evidente da questi esempi quanto fosse decisa nel lavoro di artisti quali Paul Fort e Lugné Poe la volontà di trasformare la consuetudine teatrale da specchio della vita a finestra aperta sull'immateriale e sull'incorporeo: la dizione impersonale e la figuratività sfocata e allusiva offrono al pubblico uno spettacolo che non è mimesi della realtà così come appare, ma richiama l'assoluto, il noumeno, l'idea che sta all'origine del mondo fenomenico e al di là di esso. Suoni e immagini paiono insomma provenire dalla dimensione soprasensibile, dall'aldilà. Un autore simbolista come Edouard Schuré in un suo scritto saggistico teorizza l'avvento di un "teatro dell'anima", il quale "evocherà una umanità superiore, nello specchio della storia, della leggenda e del simbolo"⁵. L'anima, secondo Schuré, "disprezzata dalle potenze del giorno, si rifugia negli strati profondi dell'umanità. Proscritta dalla coscienza regna nelle regioni oscure del cuore. Vibra, sussulta, agitandosi in ogni dove, nei sogni della gioventù e nel suo desiderio di azione, nel grido di rivolta dell'individualista che vuol essere se stesso per intero, nella meditazione del pensatore solitario quando, preso da pietà, si china sulla sofferenza umana, nel grande mare delle moltitudini che ai primi bagliori di verità si gonfia come l'oceano al sorgere del sole"⁶. Prima di Schuré era stato Stéphane Mallarmé a parlare della creazione artistica e, di conseguenza, dell'opera d'arte come dello spazio in cui l'assoluto manifesta se stesso. In una lettera del 1867 il poeta scrive:

io sono ora impersonale, e non più Stéphane che tu hai conosciuto, - ma una attitudine che l'Universo spirituale ha di vedersi e svilupparsi, attraverso ciò che fu me. Fragile, come è la mia apparizione terrestre, non posso subire che gli sviluppi assolutamente necessari affinché l'Universo ritrovi in questo me la sua identità⁷.

Smarrimento dell'io e fusione con l'assoluto, manifestazione dell'essere a discapito della soggettività dell'artista: l'evento estetico diventa sede della contemplazione dell'ideale, dell'essenza, scavalcando l'identità storica, la personalità del suo artefice e la sua individualità. La sfera artistica diviene dominio totale del trascendente. Sulla medesima lunghezza d'onda si collocano alcune teorizzazioni di Bene, successive al '79, e impegnate a scandagliare ed enucleare concetti, di derivazione schopenhaueriana e nicciana, come l'assenza dell'io e la negazione della soggettività, peraltro già abbondantemente sviscerati dal simbolismo francese. Parlando dell'unione della voce e del volto e, più latamente, della concezione tradizionale e vulgata della creazione artistica, in diretta polemica con la maniera di stare in scena prevalente tra gli attori a lui contemporanei, Bene ironizzava sull'incapacità di molti suoi "colleghi" ad accogliere le innovazioni da lui proposte:

Oh miseria! Che strano: una deteriore-patetica nostalgia dell'"io", e non una (almeno una) sola smorfia di scontento per la definitiva rinuncia al *soggetto* infantile (l'essere-avere il tutto-niente) = *esisto, dunque non sono*, invece del *Non esisto, dunque sono*.

⁴ Recensendo lo spettacolo, il 23 giugno 1894 "L'Écho de Paris" descrisse gli attori "tantôt retentissant en sonores accents, tantôt coulant en psalmodie". Parte della recensione è stata ripubblicata e tradotta in M. Mazzocchi Doglio, *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, Roma, Abete, 1978, p. 142. È interessante notare come la critica pubblicata sull'"Écho" contenga, al pari della recensione di Turchi, un riferimento al salmodiare.

⁵ E. Schuré, *Le Théâtre de L'Âme*, Paris, Perrin, 1900. La citazione in italiano è tratta da S. Carandini, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie*, Roma, Valerio Levi, 1988, p. 166.

⁶ *Op. cit.*, p. 165.

⁷ S. Mallarmé, *Lettera a Cazalis*, in M. Luzi, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959, p. 101.

Questo sentirsi defraudati della propria identità è l'insensato plebiscito del "sindacato-attori-di prosa" contro l'abecedario del teatro. Le reticenze sono, ahimè!, più misere di quanto si possa indovinare a prima vista: l'attore-generico "sente" attentare al suo "prestigio" dal magistrale abuso del *playback*, solo in quanto la sua angustia mentale lo persuade che l'esser lui "posseduto" da voci *altre*, estranee al completino della sua persona "drammatica", equivale a un prepotente "doppiaggio" inopportuno. E perché "inopportuno"? Perché - non v'ha dubbio - siffatto sopruso *d'esser detto* compromette davvero la *mediazione*.

Ma non è questa abitudinaria mediazione che bisogna annientare? Appunto⁸.

"Essere detti", perdere la propria identità e di conseguenza la possibilità di mediare per mezzo del proprio "io" fra trascendenza e immanenza, negare la soggettività mettendo in relazione diretta esistenza ed essenza: tutti concetti anticipati dalle osservazioni di Mallarmé sull'impersonalità della creazione artistica e sulla trasformazione di chi dà vita a un'opera estetica da individuo e soggetto in "una attitudine che l'Universo spirituale ha di vedersi e svilupparsi". Introducendo l'idea che artista teatrale autentico viene come posseduto dal trascendente e prendendo sempre come punto di riferimento polemico gli attori della tradizione, definiti "attori-dicatori", nel saggio appena citato si legge anche:

Gli attori-dicatori riferiscono altro [...] parlano e cantano d'altro, più o meno in quell'"altro" "immedesimandosi" d'altro dal dire. Essi ricordano, commemorano, celebrano, commentano, assolutamente ignari del momento poetico che dalla loro voce esige, al contrario, la (*ri*)formulazione. Essi esibiscono, quasi un virtuosismo, la stupidità della propria facoltà mnemonica (anche leggendo) nient'affatto sfiorati dalla necessità urgente della *memoria* in quanto *scrittura vocale*. Essi dicono e ricordano altro. Dicono e *non son detti. Non son parlati. Parlano*⁹.

Eccoci dunque al nocciolo dell'estetica dell'ultimo Bene: il palcoscenico acquista una funzione contemplativa, si trasforma in un luogo in cui domina un atteggiamento di aconcettuale fruizione nei confronti del trascendente e del soprasensibile. Alla base dei concerti d'attore sta un modo di pensare l'arte fortemente sbilanciato dalla parte dell'intuizione piuttosto che da quella dell'espressione. E anche in questo propendere verso la contemplazione l'estetica di Bene è stata precorsa da quella simbolista.

In un testo dedicato all'arte del simbolismo, lo studioso francese Michaud parla del linguaggio degli artisti aderenti a questa corrente estetica come di un fatto "musicale", definendo tale specificità formale "non più melodia e musica istintiva, ma musica quintessenziale, che tende a cogliere e a riprodurre la sovrana armonia del mondo"¹⁰. Non sorprenderà a questo punto, tenendo presente quanto detto sinora, che uno studioso autorevole, Umberto Artioli in un lucido contributo sia pervenuto, ancorché con parole differenti, alle stesse conclusioni di Michaud nel decifrare lo stile beniano della *phoné*, interpretato come "canto dell'anima mundi, manifestazione della divina euritmia". Scrive Artioli:

Il vuoto invocato da Bene è il difficile blico in cui un soggetto cavo, senza altra dote che la propria nescienza, s'immerge nella melodia delle cose, cogliendo il punto segreto dove il vivibile trascorre in udibile.

Qui prende quota la Voce: non il suono particolare, gravato dalle contingenze della sua finitudine, ma una sonorità immateriale, una musica in cui, come da una profondità immemorabile, ferve l'essenza del mondo¹¹.

La *phoné* beniana risulta dunque modellata su una visione della vita e dell'arte molto vicina a quella affermata da Paul Fort, da Lugné Poe e dagli altri artisti e teorici simbolisti d'oltralpe tra la fine dell'Ottocento e il principio del secolo scorso. A cambiare in Bene sono in parte le forme, ma il

⁸ C. Bene, *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore, 1982, ora in Id., *Opere*, cit., p. 1016.

⁹ *Op. cit.*, pp. 1014-15.

¹⁰ G. Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1947. La traduzione dal francese è tratta da M. Mazzocchi Doglio, cit., p. 51.

¹¹ U. Artioli, *Morire di teatro per l'increato*, in *La ricerca impossibile*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 29. Il contributo di Artioli è stato parzialmente ripubblicato in C. Bene, *Opere*, cit.

progetto, i presupposti stilistici in cui esse si inseriscono hanno lo stesso assetto di quelli propri dell'estetica simbolista. E in fondo anche artifici formali, soluzioni sceniche quali il *playback* e il doppiaggio degli attori effettuato, grazie alla strumentazione fonica, nel corso della rappresentazione -i due espedienti stilistici più cari al Bene post-*Manfred*- seguono il medesimo procedimento, la stessa logica sottesa all'allestimento della *Gardienne* curato da Lugné Poe al Théâtre de l'Oeuvre. L'idea di far pronunciare le battute degli interpreti presenti sul palco da attori fuori campo con una dizione sciolta in allusive sonorità -benché all'Oeuvre non ci fossero amplificatori a decostruire il rapporto interno ai personaggi (o al personaggio) in scena e il legame di verosimiglianza tra il loro corpo e la loro voce- mette in pratica lo stesso meccanismo straniante, lo stesso processo di richiamo a un altrove misterioso che sarà proprio della *macchina attoriale*. Che nel 1894 tra il pubblico presente nel teatro parigino l'innovazione sia stata accolta da fischi e risate poco importa: quel che conta è che l'esperimento, per quanto risolto goffamente a causa dell'oggettiva difficoltà di sincronizzare le voci fuori campo e i movimenti e i gesti degli attori in scena, rappresenti nell'ambito della storia del teatro un significativo precedente stilistico nella costituzione di un filone del linguaggio scenico (i cui esponenti più importanti saranno Adolph Appia e Gordon Craig) teso a volgere il palco da circuito dell'apparente e del verosimile in una zona epifanica, nel territorio privilegiato per la manifestazione dell'inconoscibile, per la visione del mistero su cui si fonda l'esistenza umana. E poco importa se Bene ha più volte negato il tentativo di rivelare attraverso il proprio teatro l'essenza dell'universo, di evocare l'unità originaria, opponendo poeticamente a quest'ultima meta espressiva la ricerca della *quiete inorganica*¹². Molte volte l'autore non è il miglior critico di se stesso. Il mistero della vita e della morte, gli squarci e i bagliori del divenire, l'incomprensibilità dell'esistenza, l'"infinità vanità del tutto": sono questi i temi affrontati dal linguaggio della scena dell'ultimo Bene. Sarà evidente dunque come la messa in scena dell'assoluto, la tensione contemplativa determini la nascita di un teatro di portata metafisica.

A testimoniare che quello beniano, a partire dal *Manfred*, diviene un teatro "ontologico" sono altresì l'im-pianto figurativo e l'apparato mimico-gestuale di questi spettacoli-concerto. La disposizione scenografica delle letture-*recital* inaugurate dal *Manfred* si fonda su una struttura che si ripete, con qualche eccezione¹³, tutto sommato costante. Il palcoscenico si presenta avvolto nel buio e occupato talvolta da alcune elementari tracce scenografiche, talaltra dalla sola presenza di uno o più leggii, dai quali Bene recita amplificato nel contrasto chiaroscurale prodotto dal bagliore dei riflettori puntati sul suo volto: a metà cioè fra il gran cono d'ombra che pervade il palco e i fasci di luce che gli spiovono taglianti e obliqui sul capo. Come in preda a un delirio, lo sguardo di Bene, quando abbandona il leggio, vaga senza fissare alcun punto preciso, gli occhi sgranati e febbricitanti errano nella penombra che circonda la scena; sul volto, come in una sequenza di scatti fotografici, espressioni di riso e disperazione, di malvagità e spavento, di amore e odio si alternano brusche e disarticolate; i gesti si limitano, ridotti e meccanici, a una serie di pose (il capo che si inclina con pochi ritmici scatti e imprevedibili oscillazioni, a pendolo, da una spalla all'altra, mentre il braccio viene di quando in quando levato a mezz'aria con fare declamatorio). Ed è da questa atmosfera di tenebra che hanno origine gli sfavillanti equilibrismi della voce che, in conflittuale dialettica espressiva con gli irrelati e stilizzati movimenti del corpo e le accensioni dello sguardo, rompono l'oscurità diffusa.

In un saggio Piergiorgio Giacché osserva, a proposito del *teatro dell'assenza* di Bene, che "la *possessione* a teatro ha in fondo solo questo valore e questo obiettivo per l'attore: gli serve a evadere da sé e dal teatro, ma non a rientrare nel mondo, *primigenio* o *altromondo* che sia". E, citando

¹² Nell'*Autografia di un ritratto*, ad esempio, si legge: "un'intransigenza *fisiologica* ha improntato le fasi operative della mia ricerca antiumanistica su disfunzioni e guasti del linguaggio, annientando ogni connivenza tra *idea-spirito* e *corpo* che ciecamente chiede(rebbe) d'essere finalmente disindividuato, ché non s'appartiene, dispensato da ogni attività motoria inflittagli dai capricci dell'*io*, restituito alla sua quiete *inorganica*, vivisezionato una volta per tutte, senza nostalgie eliogabaliche d'unità 'originaria'" (C. Bene, *Autografia di un ritratto*, cit., IX).

¹³ Più ricche scenograficamente appaiono le riedizioni dell'*Amleto* (*Hommelette for Hamlet* e *Hamlet suite*), di *Pinocchio*, del *Macbeth* e della *Cena delle beffe*, anche se non si tratta di veri e propri concerti d'attore, ma di spettacoli in cui le tracce della precedente fase grottesca non si sono ancora del tutto perse.

Schopenhauer, conclude: “*soppressa la varietà delle forme succedentisi di grado in grado... Davanti a noi non resta invero che il nulla*”¹⁴. In realtà, nella pratica degli spettacoli beniani, a differenza di quanto enunciato dall’attore in sede teorica, tra gli elementi e gli spunti che si possono riscontrare, c’è ben poco che possa far pensare a una metafisica della negatività essenziale, della *quiete inorganica*. Al di là delle dichiarazioni di poetica, la *phoné* beniana ha poco da spartire con il *teatro dell’assenza*. Non ci si fraintenda: finché si parla di un superamento della soggettività, di annullamento dell’io nell’incontro con il Tutto, allora quella dell’ultimo Bene può essere definita certamente un’estetica *dell’assenza*. Quando però si va oltre, estendendo l’idea di sottrazione e di mancanza all’intero mondo poetico evocato dagli spettacoli-concerto portati in scena dal ‘79 in avanti, questo criterio interpretativo non regge più, dimostrandosi insufficiente e inadeguato. Nel teatro di Bene il *nulla* s’iscrive nel quadro della messa in scena della totalità primigenia e sovrasensibile, cosmica e trascendente. A un *teatro dell’assenza* e della *quiete inorganica*, così come lo intendeva il Bene teorico di se stesso, si può far risalire semmai parte della produzione di Beckett, quella che si fonda su una vera e propria strategia stilistica dell’immobilità. Basti pensare al Beckett delle *pièces* più tarde, come *Commedia* o alcuni *Dramaticules*, dove la staticità e la paralisi diventano radicali. In *Commedia*, ad esempio, le tre teste dei personaggi in scena, chiuse da altrettante giare, restano rigorosamente immobili dal principio alla fine dello spettacolo. In un *dramaticule* come *Non Io* il personaggio dell’Auditore resta fermo per l’intera l’azione, con l’eccezione di quattro momenti in cui alza lateralmente le braccia per poi lasciarle cadere nuovamente ai fianchi. L’assenza di movimento rappresenta con efficacia la mancanza di significato dell’esistenza individuale, ma soprattutto rinvia all’edenica e originaria assenza di materia. La portata metafisica dei testi di Beckett appena citati è considerevole. L’interruzione d’esistenza, la sospensione del divenire aprono al nulla che sta prima e dopo la vita, al luogo primigenio *quo non nata iacent* di cui parla Seneca nel coro delle *Troades*, alla condizione da cui l’esistenza umana trae origine e in cui va spegnendosi: un *niente* di gran lunga preferibile alla vita. La perdita del movimento nelle opere beckettiane infatti non viene avvertita come “fonte di ulteriori sofferenze, ma anzi come una parziale liberazione: in fondo essa implicava una diminuzione della vitalità del corpo, un avvicinamento alla fine”¹⁵.

A vantaggio di Beckett influisce poi in maniera determinante il fattore drammaturgico. Lo stile espressivo beckettiano si presta infatti con grande efficacia a richiamare l’eternità e l’immobilità della *quiete inorganica*. La scrittura per il teatro costituisce un corpo a corpo con lo scorrere del tempo. Lo spettatore che in una sala teatrale assiste a uno spettacolo è in balia dell’attimo, che divora il momento che lo precede e nello stesso tempo viene divorato dall’istante successivo, cosicché nella mente di chi segue una messa in scena riescono a fissarsi più facilmente immagini nette e precise. Dal punto di vista della scrittura dunque tutto quanto è contorto, prolisso e inessenziale, ancorché dotato di valore artistico, difficilmente riesce a superare con esito vittorioso la sfida del palcoscenico. E la parola dell’ultimo Beckett -intensificata dall’abolizione dell’intreccio, dei personaggi tradizionali e da un’assidua attività di sperimentazione sul linguaggio- risulta estremamente calzante, capace di carpire prontamente l’attenzione del pubblico.

Che Carmelo Bene abbia clamorosamente fallito nel suo progetto di dare vita a un teatro del nulla e dell’assenza? Non intendiamo dire questo. Quel che non può passare inosservato è il fatto che nel teatro beniano i simboli e le forme messi in circolo rinviano anche a estetiche e poetiche della presenza, delle quali viene conservato il punto di vista rappresentativo della possessione da parte della totalità o della liberazione di pulsioni ed energie inconscie e trascendenti. Per capire meglio la *phoné*, nel suo essere anche forza creativa di una voce interiore, è il caso di citare un passo di *Anarchie im Drama*, scritto nel 1921 dallo svizzero Bernhard Diebold, romanziere e uomo di teatro. Il brano rievoca una serata di spettacolo e poesia organizzata e promossa dal gruppo di artisti raccolto intorno alla rivista “Der Sturm”, pubblicata a Berlino tra il 1910 e il 1924. Diebold fa riferimento a un attore e

¹⁴ P. Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997, p. 166.

¹⁵ P. Bertinetti, *Beckett*, Milano, Mursia, 1984, p. 144.

saggista di primo piano dell'espressionismo tedesco, Rudolf Blümner, ricordato come interprete di un dramma di August Stramm, autore teatrale tedesco della cerchia "Stürm".

Un *dramma* come quello di Stramm può *vivere* solo nella rappresentazione. A Berlino, nel circolo Sturm, ho visto un fanatico, pallido e giovane, che lo leggeva, ma muggiando, rintonando, sibilando. Tremanti, le sue mani stringevano convulsamente la pagina. Madido di sudore, semisvenuto scese dal podio. Questo era l'io dell'anima espressionista portato artisticamente all'assurdo, l'io che attraverso il corpo dell'uomo sofferente, e non più attraverso la poesia, poteva divenire urlo lirico. Non più arte della parola, ma arte scenica dello sguardo e dell'urlo¹⁶.

Recensendo lo spettacolo-concerto *Egmont*, tratto dall'omonima opera di Goethe, Mya Tannebaum non mancava di rilevare "i repentini mutamenti d'umore (e di voce)"¹⁷ tipici della recitazione "sinfonica" della voce orchestra del Bene *macchina attoriale*. La dizione beniana non è infatti solo salmodia, smorzamento del ritmo di ciò che viene letto in una "fluida, morbida cadenza musicale"¹⁸ perfettamente in linea con il percorso verso la smaterializzazione della scena e con una visione del teatro come contemplazione e possessione individuato da Paul Fort e Lugné Poe. C'è anche altro: "Carmelo Bene usa la voce prima di tutto come plasma sonoro: distende i suoni delle sillabe su un ideale pentagramma e li anima col soffio di imprevedibili ritmi, li rigenera al contatto di perpetue metamorfosi di intonazione"¹⁹. Caratteristici della *phoné* sono gli imprevisi cambi di fronte: al sussurro si alterna il grido, alla cantilena l'impennata ritmica. Il teatro della *strumentazione fonica amplificata* è un policromo succedersi di suoni, il ritmo non è mai uniforme: la voce di Bene "si scalda e si raggela, si tende e si incurva, si impenna sulle assonanze e precipita negli abissi delle pause"²⁰. Le gradazioni espressive del fluire ritmico nella scena beniana appaiono, insomma, comprese tra due estremi quello della salmodia e quello dell'urlo lirico, declinato in un recitar "muggiando, rintonando, sibilando". Le accensioni vocali, i cambi d'umore e di ritmo, il timbro ora energicamente cavernoso ora follemente stridulo sono espressione dell'*Urtschrei*, dell'urlo primitivo perseguito anche dagli espressionisti. La recitazione espressionista, con i suoi furibondi deliri, con il suo guardaroba di *grimaces* e ghigni, di contorcimenti e spasmi e con il suo insistere sull'intensità vocalica, è stata chiamata in causa sia perché si ritrova in molte delle forme messe in campo dal teatro della *phoné* sia per quel che essa ha significato. Analogamente al cantilenare simbolista, quella declamazione patetica e deformata, quel gusto per una dizione tutta scosse e balbettii ha dato corpo e sostanza al soprasensibile, alla manifestazione del Tutto. Blümner come Lugné Poe? Non proprio. Nell'espressionismo quel che cambia in maniera radicale, rispetto ai precedenti di Paul Fort e Lugné Poe, è lo stile. Nella recitazione simbolista la soggettività si fa superficie neutra, il sentimento individuale diviene uno spazio concavo e aperto all'erompere dell'assoluto. Nella recitazione di Blümner e di altri attori espressionisti come Ernst Deutsch, Josef Gielen e Fritz Kortner il rapporto invece si capovolge: di fronte all'assoluto l'io non si ritrae affatto, ma al contrario deflagra, andando così a frantumare i confini tra individualità e cosmo. La totalità non si manifesta, insomma, nell'annullamento della soggettività, ma mediante il moto inverso: l'espansione dell'io.

¹⁶ B. Diebold, *Anarchie im Drama*, Frankfurt am Main, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1921. La versione in italiano del brano è tratta da U. Artioli, *Il ritmo e la voce*, Milano, Shakespeare and company, 1984, p. 117.

¹⁷ M. Tannebaum, *Musica di Beethoven ma Egmont di Carmelo*, in "Corriere della Sera", 2 luglio 1983, p. 22.

¹⁸ Con queste parole il critico teatrale Renato Palazzi descrisse lo stile con cui Bene con l'ausilio della strumentazione fonica recitò versi danteschi dal primo balcone della Torre degli Asinelli il 31 luglio del 1981 (*Carmelo, una voce senza corpo attraverso mixer e amplificatori*, in "Corriere della Sera", 2 agosto 1981, p.13).

¹⁹ Si legge così nella recensione al *Manfred* redatta da Dino Villatico e apparsa senza titolo su "Il Dramma", n. 6, giugno 1979, pp. 86-87.

²⁰ R. Palazzi, *Incontro "maledetto" tra Bene e Campana*, in "Corriere della Sera", 15 marzo 1982, p. 23. La citazione riguarda lo spettacolo di letture poetiche tratte dai componimenti di Dino Campana andato in scena al Palazzo dello Sport di Milano il 13 marzo 1982.

Abbiamo accennato in precedenza a come la strategia figurativa predominante negli spettacoli della *macchina attoriale* consista in una successione di pose interrotte a tratti dal prorompere di gesti declamatori -il braccio levato a mezz'aria, le mani tese con un movimento ampio verso l'alto, il polso poggiato sul capo- che hanno sì un'ascendenza ottocentesca e mattatoriale, ma che acquistano una decisa connotazione espressionista se, ed è proprio il caso di Bene, vengono sostenuti da un recitato che sfiora l'urlo appoggiato magari dal frastornio della musica. Un teorico dell'espressionismo, Paul Kornfeld, a una recitazione fatta di gesti ampi e di una dizione non naturalistica ha dedicato nel 1918 alcune pagine molto interessanti. Ne citiamo un brano:

Non basta imitare l'uomo per rappresentarlo. Si liberi quindi l'attore dalla realtà, si astragga dai suoi attributi e non sia altro che l'interprete del pensiero, del destino! Se deve morire in scena, non vada prima all'ospedale per imparare a morire e non nella bettola per vedere cosa si fa quando si è ubriachi. Abbia il coraggio di allargare le braccia con gesto ampio e di parlare nei momenti di grande intensità come non farebbe mai nella vita; non sia dunque imitatore e non cerchi i suoi modelli in un mondo estraneo all'attore: non si vergogni di recitare, non rinneghi il teatro e non dia l'illusione di una realtà, che da un lato non potrebbe mai raggiungere e che dall'altro sarebbe il caso di portare sul teatro solo se l'arte drammatica fosse scesa così in basso da essere null'altro che una più o meno riuscita imitazione della vita materiale e della psicologia spicciola, anche se imbevuta di sentimenti, di imperativi morali, di aforismi.

Se l'attore darà forma ai personaggi sulla base di una diretta esperienza delle sensazioni o del destino che deve rappresentare, con gesti adeguati a questa esperienza e non ricordandosi degli uomini che ha visto colmi di questa sensazione o vittime di questo destino, anzi se vorrà addirittura bandire completamente questo ricordo dalla sua memoria, allora egli scoprirà che proprio la sua maniera di esprimere un sentimento, che pure non è reale e la cui motivazione è fittizia, è più pura, chiara e forte che quella di un uomo il cui sentimento è reale per una causa reale; giacché l'espressione dell'uomo non potrà mai essere inequivocabile perché non lo è lui stesso in quanto non è mai unità immutabile, e, anche se lo fosse, lo sarebbe sempre sotto una luce diversa²¹.

Ma qual è questa "diretta esperienza delle sensazioni e del destino" che l'attore deve rappresentare? È sempre Kornfeld a spiegare con efficacia di che cosa si tratta:

È come se il mondo debba essere salvato da melodie. Se i personaggi potessero discendere dalla scena, tutti gli eroi e gli amanti, i martiri e i grandi lottatori, gli sperduti e i pentiti, gli infinitamente buoni e, sia, anche i malvagi e i crudeli, potessero dai libri, dalle lettere e parole levarsi dei corpi viventi e potessero tutti, i folli, i colpiti, benedetti o maledetti dal destino, potessero tutti costoro mischiarsi a questo mondo e passeggiare tra noi, potessero paesaggi, uomini e cose aprirsi ai nostri occhi come agli occhi dei pittori, potessero aleggiare tra noi la danza di una danzatrice e la musica, potessero spandersi su di noi, da sale di concerto, teatri, stanze e quaderni di musica, canti e melodie, potesse tutto questo mondo di slanci e di estasi, di commozioni e di passioni, di intuizioni e di lotte interne divenire non solo verità, che già lo è, ma realtà, e nascesse una lotta tra l'attuale e la nuova realtà - quest'ultima non avrebbe in verità altro da fare che esistere, e quella resterebbe avvinta e i suoi esseri abbacinati dalla più convincente realtà e, riconosciuta la propria inutilità in un mondo in cui l'uomo ha un'anima, finirebbero per negare se stessi e, tocchi dal soffio della nuova esistenza, dal vento della nuova vita, scomparirebbero, spazzati via dalla faccia della terra²².

Questa realtà fatta di slanci ed estasi, di emozione e commozione, di passione e lotte interne, questa dimensione della presenza trova uno sbocco concreto e pratico in una scena, quella espressionista, dove all'interprete era richiesto di farsi ritmo puro e dove "solo la forza del gesto e l'intensità vocalica (di cui furono proverbiali maestri Fritz Kortner e Werner Krauss) potevano sopperire all'assenza di supporti adeguati. Da questo punto di vista si può affermare che l'espressionismo abbia impresso una svolta alla tecnica recitativa, liberando l'attore da ogni stereotipo del mestiere, ma anche neutralizzando ogni spinta verso lo psicologismo, così come esso si manifestava, ad esempio, nel ricorso stanislavskiano alla 'memoria affettiva'"²³.

²¹ P. Kornfeld, *L'uomo ispirato e l'uomo psicologico*, in P. Chiarini, *Caos e geometria*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 213.

²² *Op. cit.*, pp. 207-208.

²³ U. Artioli, *Espressionismo*, in *Enciclopedia del teatro del Novecento*, a cura di A. Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, poi in U. Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p p. 70-83.

Sulla forza e l'intensità nel teatro beniano il compositore Gaetano Giani Luporini, collaboratore di Bene in *Majakovskij* (1980), *Pinocchio* (1981 e 1998), *Mi presero gli occhi* (1983), *Adelchi* (1984 e 1997), *Voce dei canti* (1998) e *Poesia dalla figlia Iorio* (1999), ha lasciato un'importante testimonianza, che mette in luce quanto, nello specifico della dinamica dell'emissione sonora, sia stretta la parentela tra la scena beniana e la scena espressionista: "Carmelo Bene crea la forma *phoné*, corredata da una sofisticatissima strumentazione audio con risultati sonori mediamente improntati ad una intensità che supera assai il livello fonico di una normale recitazione"²⁴. Poco dopo Luporini sottolinea la coesistenza, nel teatro della *phoné*, di essere e non essere, espressione e contemplazione, osservando che "la voce di Carmelo si eleva infatti nella solitaria tragicità del proprio esser-ci, esorcizzando, con l'azione dilatata e parossistica della sua potenza, il proprio io-soggetto in una medianica coincidenza di presenza-assenza"²⁵.

Oltre a un rapporto di coincidenza, tra ansia espressiva e tensione contemplativa esiste anche una relazione basata su una complementarità resa possibile dalla messa in scena dell'assoluto. Il legame tra la contemplazione -che presuppone il depotenziamento della soggettività- e l'espressione -che implica, al contrario, un accrescimento vitale, un'espansione energetica dell'io- viene infatti legittimato dalla loro comune funzione: quella di tramutare il palcoscenico nel luogo della totalità manifesta. Impulso di dissoluzione e istintiva ricerca della pienezza originaria, presenza e assenza non instaurano tra loro un rapporto segnato dalla contraddizione, ma interagendo acquistano un sovrappiù di valore e significato. La totalità inconoscibile e soverchiante, l'infinito che lo sguardo non riesce, pur se sgombrato da qualsivoglia ostacolo, a cogliere nella sua interezza vengono nella *macchina attoriale* adeguatamente riflessi. La *phoné* beniana è la sintesi dinamica del conflitto tra presenza e assenza. Dal momento che il divenire è espressione di un cosmo continuamente incipiente, un teatro del movimento dialettico e del significante rispecchia con estrema efficacia l'ordine cosmico. Allo stesso modo in cui l'assoluto è indeterminazione la *macchina attoriale*, rendendo effimere e sfuggenti parole e tonalità emotive, consente a soggettività e trascendente di affermarsi come realtà eterne e immutabili. Sarà a questo punto evidente come quello dell'ultimo Bene non sia un teatro "assenzialista", per usare una formula cara a Renato Barilli²⁶. La categoria esplicativa più appropriata a inquadrare la *phoné* beniana risulta semmai quella che si potrebbe definire *estetica della forma mobile e della presenza continua*: quando è assente l'io è infatti presente l'assoluto (inteso come "slancio ed estasi, passione e commozione") e quando la totalità si mostra in tutta la sua smisurata e caotica indistinzione è, per così dire, una macro soggettività, un io amorfo e disgregato a testimoniare l'accesa e caotica inafferrabilità del Tutto.

Ma qual è l'origine di questa coesistenza di soggettività *forte* e soggettività *debole*, di questa costante inversione espressiva, di questo continuo e spiazzante testacoda? Le scosse elettriche che sospendono l'attenuazione tonale della *possessione* ieratica e contemplativa si presentano come macchie semantiche ereditate da una fase stilistica precedente: il grottesco e la sua nevrosi d'espressione. Il contrassegno stilistico del Bene *pre-amplificato* è infatti il grottesco. Negli spettacoli degli anni Sessanta e Settanta fortissima è la spinta verso la deformazione caricaturale. Fin dalle prime prove fornite tra la fine degli anni Cinquanta e il principio del decennio successivo Bene manifesta una decisa propensione per un'espressività stilizzata e farsesca. Già nello spettacolo d'esordio, il *Caligola* di Camus, portato in scena nell'ottobre 1959 al Teatro delle Arti dalla compagnia "I liberi" con la regia di Alberto Ruggiero, Bene interpreta la propria parte recitando in maniera caricaturale e parodistica. Un critico autorevole, Arnaldo Frateili, recensendo lo spettacolo, non mancò di rilevare "una recitazione spericolata, tutta forzature grottesche di toni"²⁷, il cui risultato fu "di avvolgere la tragedia in un

²⁴ G.G. Luporini, *Carmelo Bene: una voce polifonica*, in A.A.VV., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'Ombra, 1995, p. 168.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ R. Barilli, *Tra presenza e assenza*, Milano, Bompiani, 1974.

²⁷ A. Frateili, *Un Caligola esistenzialista nell'interpretazione di un gruppo di ribelli*, in "Sipario", n. 163, novembre 1959, p. 24. Può essere interessante notare come Frateili, concludendo il pezzo, con sorprendente lungimiranza affermi che "gli spettatori hanno mostrato di riconoscere l'impegno dei giovani interpreti, tra i quali Carmelo Bene, nell'ardua parte del protagonista, si è distinto per certe qualità ancora smodate, ma in cui si può cogliere l'accento a promettenti sviluppi".

clima di parodia”²⁸. Non è possibile stabilire quanta responsabilità abbia avuto Bene in questa impostazione registica e quanta ne abbia avuta Ruggiero. Certo è che è possibile far risalire a quell’allestimento l’avvio della parabola creativa dell’attore pugliese. Fin dal 1959 Bene mostra una propensione verso modi prossimi a quella dizione dissonante e pluricorde articolata in grida, borborigmi, sussurri, fonemi, suoni impercettibili e cantilenare infantile che ne costituirà la cifra distintiva, verso una resa scenica dei personaggi e delle situazioni prossima alla stilizzazione, verso una gestualità scomposta e antinaturalistica. Questo gusto per un “clima di parodia” si riproporrà con costanza negli spettacoli successivi fino alla seconda metà degli anni Settanta. Qualche esempio. Nella *Salomé* (1964) la protagonista “strepita e si aggira sul palcoscenico come una gatta rauca, sessuale, petulante e irresistibile [...]. Poi le cose prendono una piega meno rigorosa, col ritorno del profeta Johanaan. Costui è Franco Citti l’attore pasoliniano di *Accattonne*. Parla in romanesco, non vuole ascoltare la lunga profferta amorosa di Salomé, dice battute comiche, urla, scompare, non lo vedremo più [...] Quando si riapre il sipario comincia il dramma di Erode [...] Carmelo Bene prende a carico il suo personaggio, se lo trascina come un baule pieno di rimorsi e presentimenti, monologando. La sua voce scende fino al più angoscioso falsetto e trova anche accenti di commossa stupefazione”²⁹. In *Pinocchio* (1966) Carmelo Bene mischia le carte del racconto, mostrando “il grillo parlante come un triste pedante di commedia, la fatina che si butta su *Pinocchio* tutta inuzzolata e pruriginosa, Geppetto assolutamente rincoglionito quando Pinocchio lo incontra nel ventre della balena [...] Ci si diverte a vedere la fatina, gambe all’aria, sbavare Pinocchio di baci non proprio materni, a vedere il saggio grillo parlante trasformato in un lugubre scocciatore, ai crudeli monologhi filati con la vocina sottile e carezzevole dell’omino di burro, ai ciuchini che hanno anch’essi l’aria di volere ammonire troppo con i loro mesti testoni coindolanti”³⁰. In *S.A.D.E.* (1974), messa in scena di una *pièce* scritta da Bene stesso e ispirata a un episodio narrato dal marchese de Sade nelle *120 giornate di Sodoma*, i personaggi principali sono un servo e il suo padrone: “nella sua condizione di sudditanza, il servo produce continuamente idee e oggetti che possano procurare piacere al padrone, in un delirante gioco di finzioni. Riduce tutto a contenuti erotici e l’erotismo occupa tutto il suo spazio intellettuale e creativo. Si trasforma in meccanismo di produzione, diventa nella sua sfruttabilità un oggetto [...] Il servo, stanco di ripetere gesti che non producono più alcun effetto sul suo padrone, a sua volta esausto di sollecitarsi con una furiosa e deprimente masturbazione nella disperata ricerca dell’orgasmo, comprende la meccanicità e l’inutilità del suo agire. Deve riproporre a questo punto, perché fa parte di un gioco oramai risaputo, l’ultima invenzione: quella della forza. Carmelo Bene [...] allontana la banda [...] oramai non più attenta e pur elemento partecipante e necessario per la sua festosa comunicazione, e si prepara a diventare quello che non avrebbe mai voluto essere, pur conoscendone la inevitabilità: la forza, un poliziotto. È allora che il Padrone raggiunge l’orgasmo, con un urlo bestiale, e investe il servo con il proprio schizzo”³¹. Qualche mese prima, infine, in *Cena delle beffe* (1974) ai risvolti tragici del dramma benelliano, venivano aggiunte situazioni sceniche parodistiche, non previste dall’originale: l’abbigliamento arbitrale del Tornaquinci, il suo schiaffeggiamento, l’omosessualità di Gabriello e il lancio di palloni contro Neri Chiamantesi. Sul piano della recitazione poi lo stile grottesco era molto vistoso. Osservava Angelo Maria Ripellino: “Carmelo Bene ha curato con molto fervore l’ordito fonico. Penso in specie alle squacquerate risa, ai nitriti e agli enormi sghignazzi di Neri, gesticolante e bisbetico paladino. Neri trabalza continuamente da un tronfio sussiego a un mulinello di smorfie gaglioffe. Affastella e precipita i versi infilzandoli in filastrocche banali, stemperandoli con inflessioni prosaiche, intrise di buffoneria. In un farsetto vermiglio, una gamba nera e una gamba rossa, rattratto

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Pubblicata sull’“Europeo” del 15 marzo 1964, la critica teatrale di Ennio Flaiano alla *Salomé* di Oscar Wilde secondo Carmelo Bene è ora raccolta in E. Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Bompiani, 1996, pp. 187-190.

³⁰ S. De Feo, *In cerca di teatro*, a cura di L. Lucignani, vol. II, Milano, Longanesi, 1972, pp. 847-848.

³¹ A. Consonni, *S.A.D.E.*, in “Sipario”, n. 343, dicembre 1974, p. 24.

come uno scricciolo, con parrucca di stoppa biondiccia, Carmelo Bene dà al suo Giannetto il carattere di un ghignante buffone dostoevskiano. Più che un diavolesco rancore, la sua raggranchita sembianza traspira una codardia di cane battuto e il compiacimento dell'umiliazione. Con le manine perverse che emergono dalle turgide maniche, con la voce oleosa e nasale da imbonitore egli esprime mirabilmente la torva abiezione di quel mala lana scornato e vendicativo. Come le parti più estrose del suo repertorio, anche questa si muta in una sequela di rigurgiti, ruggi, falsetti, strombettanti perepè, scioglilingua, trafelate tiritere³². L'ampiezza, la stupefacente originalità e la ricchezza tonale del linguaggio di Ripellino riescono a restituire sulla pagina in maniera molto suggestiva e calzante il funambolismo espressivo praticato da Bene sulla scena. Nell'elencare di scorcio in una puntuale sintesi le caratteristiche del primo teatro di Bene, Paolo Puppa parla di "recitazione sconciata, dizione ansimante per grida acutissime e sussurri inintelligibili, scenografia spesso distrutta lungo lo spettacolo, colonna sonora impazzita, e tutto l'arsenale di fonemi, borborigmi, gesti ripetuti ed eccessivi, luce usata contro la platea, e, per quanto attiene al copione, sequenze terremotate, personaggi sdoppiati o accorpati. Varietà futurista e avanspettacolo, Petrolini e Macario, giullarismo e maledettismo romantico, e turgori da nunziani, insomma un ventaglio di manierismi"³³.

Cerchiamo di indagare in modo più approfondito le ragioni di questa maniera. Tanti stili e tante forme si avvicendano e si mescolano senza soluzione di continuità: ai momenti di improvviso lirismo, come quando brani di vecchie romanze operistiche o di musica sinfonica con straniante poeticità sospendono o accompagnano azione e declamazione, fanno seguito attimi di sarcastico dileggio, di irridente blasfemia destinati a essere subito dopo interrotti da istanti di bruciante intensità. Il risultato è quello di una vorticoso metastasi stilistica. Ma su questa girandola di modi di riempire la scena soffia il vento di un grottesco della crisi. Quello proposto dal Bene "pre amplificato" è un teatro che, riflettendo sul linguaggio drammaturgico e sulla capacità della parola di incidere sulla realtà, denuncia l'inefficacia e l'impotenza della scrittura in un'epoca in cui nulla possiede un fondamento ontologico, una forma eterna e immutabile. La moltiplicazione folle e incoerente degli stili impiegati in palcoscenico è la conseguenza di questa condizione di crisi di una cultura e di un'epoca. L'unica carta che resta a disposizione dell'attore, in un mondo in cui le parole non corrispondono più alle cose, è dunque quella di caricare il linguaggio, quella di un'espressione intensificata fino allo scoppio ipertrofico, dell'espressività disperata e sovrabbondante. Non è un caso che Pier Paolo Pasolini in un'intervista, pur riferendosi al problema dell'ignoranza da parte degli uomini di teatro circa l'inesistenza di un italiano parlato medio piuttosto che alla questione del rapporto incrinato tra linguaggio scritto e linguaggio scenico, riconduca Bene al filone della "sperimentazione caricaturale, espressionistica"³⁴. Bene infatti, il cui stile Pasolini in uno scritto programmatico del 1968 associò al filone "del Gesto e dell'Urlo"³⁵, "nei momenti falsamente drammatici fa una caricatura del linguaggio teatrale e in altri momenti rompe la lingua, la disarticola, le sovrappone rumori, suoni, la bisbiglia"³⁶. Questa espressività al cubo che viene liberata in scena è volutamente sopra le righe. E il teatro della *phoné* affonda le sue radici proprio in questo eccesso di energia stilistica e creativa sprigionata, nel periodo antecedente quello della strumentazione fonica, sul palcoscenico. Un eccesso che negli anni Ottanta e Novanta non si combina più con il registro del comico nella sua ampia gamma di sfaccettature (ironia, sarcasmo, paradosso surreale e dissacratorio), ma con i chiaroscuri della contemplazione. Il grottesco del primo Bene ha origine dalla coscienza di un limite. Ricorrere a tanti linguaggi e a tante citazioni è indispensabile, quando nessuna delle forme impiegate ha la forza di affermarsi. Se la tragedia è negata, è la commedia a dover graffiare con i propri artigli. Ma, quando neppure il comico ha

³² La critica di A. M. Ripellino intitolata *Sem Benelli trafitto dai giannizzeri* si può leggere nella raccolta di recensioni di Ripellino dal titolo *Siate buffi*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 268-270.

³³ P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 292.

³⁴ L'intervista, rilasciata a Corrado Augias, venne pubblicata con il titolo *Amo troppo scrivere per il teatro* in "Sipario", n. 247, novembre 1966, p. 6.

³⁵ P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, Milano, Mondadori, 1999, p. 2492.

³⁶ C. Augias, *Amo troppo scrivere per il teatro*, cit. p. 6.

effetto di realtà, allora è solo forzando i confini tra questi due generi che il teatro può riflettere lo spirito di un presente ridicolo e straziato. Da questa dialettica frustrata ha origine il grottesco beniano. Un grottesco radicalmente antitetico a quello teorizzato da Victor Hugo. Lo scrittore francese considerava il grottesco come l'opposto del sublime e per questo il suo impiego in arte permetteva di manifestare in maniera più efficace l'idea di totalità in quella che Hugo considerava l'epoca del cristianesimo. Scrive Hugo:

La poesia nata cristianesimo, la poesia del nostro tempo è dunque il dramma; il carattere del dramma è la realtà; la realtà nasce dalla combinazione del tutto naturale di due tipi, il sublime e il grottesco, che si incrociano nel dramma, come si incrociano nella vita e nella creazione. Perché la poesia vera, la poesia completa, è nell'armonia dei contrari [...] Nel dramma, quale si può se non rappresentare almeno concepire nella mente, tutto si concatena e si conclude come nella realtà. Il corpo vi recita la sua parte così come l'anima, e gli uomini e gli avvenimenti, messi in gioco da quel duplice agente, diventano di volta in volta buffi e terribili, a volte terribili e buffi contemporaneamente³⁷.

Sulla scena il grottesco in questa accezione si ritrova ancora negli scritti di Mejerchol'd, in cui la recitazione dissonante e anticonvenzionale viene concepita, trasferendo il ragionamento di Hugo dalla drammaturgia al palcoscenico, come un mezzo stilistico capace di esprimere la totalità:

Il grottesco, ignorando tutte le minuzie, senza alcun compromesso, crea - naturalmente con un'inverosimiglianza convenzionale - tutta la pienezza della vita [...] Il grottesco approfondisce [...] la vita quotidiana finché essa smette di rappresentare soltanto ciò che è abituale. Nella vita, oltre a ciò che vediamo, vi è anche un vastissimo settore inesplorato. Il grottesco, cercando il soprannaturale, collega in sintesi l'essenza dei contrari, crea un quadro del fenomeno e induce lo spettatore al tentativo di risolvere l'enigma dell'incomprensibile [...] Quando, nell'arte del grottesco, nella lotta tra forma e contenuto, trionferà la prima, allora l'anima del grottesco diventerà l'anima della scena.

Domineranno allora nel teatro il fantastico nella recitazione, con la sua originalità; la gioia di vivere sia nel comico sia nel tragico; il demoniaco nella più profonda ironia; il tragicomico nella vita quotidiana; la tendenza all'inverosimiglianza convenzionale, alle allusioni misteriose, alla sostituzione e alla trasformazione; il sentimentale soffocato dal romantico; la dissonanza portata fino all'armoniosamente bello e il superamento della vita comune nella stessa vita con una³⁸.

Il caso di Bene è completamente diverso. Il grottesco non è alimento della gioia di vivere, della pienezza, della totalità: è, al contrario, la spietata radiografia del male di vivere. Sul fondo amaro della comicità parodistica è opportuno citare un brano di Gigi Livio, che enuclea lucidamente le ragioni del grottesco osservato da un punto di vista molto vicino a quello beniano.

Sia la caricatura che la parodia [...] appartengono al campo del comico, ma il loro significato, nel momento in cui si rivelano, o nella recitazione o nella scrittura teatrale, è addirittura opposto e, dunque, quello che qui conta è proprio stabilire che cosa distingue l'una dall'altra. Ecco allora che non sarà difficile mettere in rilievo come la prima sia un meccanismo comico innocente, per così dire, ossia non comporti di necessità critica all'ideologia, mentre la seconda, inscritta all'interno di un meccanismo complesso, comico, ironico, umoristico, grottesco, beffardo, tragico e drammatico, porta con sé ineluttabilmente, *ma solo quando sia veramente tale*, formidabili elementi di critica all'ideologia. Non è il meccanismo comico che ci permette di leggere i fenomeni nella loro realtà svelata. La caricatura comporta un riso liberatorio, la parodia no: di fronte all'autentica parodia si prova disagio e se si ride, si ride *storto*³⁹.

Il ridere amaro, il fondo di nichilistica disperazione presenti negli allestimenti beniani del *Faust*, della *Cena delle beffe* o dell'*Amleto* nasce impossibilità di svincolarsi nel fare artistico dalla consapevolezza di vivere nell'epoca della *fine della tragedia*, della *morte di Dio*, di fronte a cui il riferimento al cristianesimo di Hugo si rivela drammaticamente inattuale. Un drammaturgo come Friedrich Dürrenmatt a metà degli anni Cinquanta scriveva:

³⁷ V. Hugo, *Prefazione al Cromwell*, in Id., *Sul grottesco*, Milano, Guerini e Associati, 1990, pp. 65-67.

³⁸ V. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, a cura di D. Gavrilovich, Roma, Editori Riuniti, 2001, pp. 169-174.

³⁹ G. Livio, *La scena italiana*, Milano, Mursia, 1989, p. 150.

Alla base della tragedia ci sono colpa, affanno, misura, chiarezza, responsabilità. Il menefreghismo del nostro secolo, questa danza macabra della razza bianca, ha abolito colpa e responsabilità. Non è colpa di nessuno, nessuno l'ha voluto, nessuno che c'entri. Tutto viene trascinato e s'impaglia in un rastrello qualsiasi. Siamo, collettivamente troppo colpevoli, troppo immersi collettivamente nei peccati dei padri e dei padri dei padri. Siamo i posteri. E questa è la nostra disgrazia, non una colpa: la colpa non è oramai che fatto personale, atto religioso. Solo la commedia può ancora venire a capo di noi. Il nostro mondo ha generato il grottesco assieme alla bomba atomica: un simile grottesco si trova nelle immagini apocalittiche di Hieronymus Bosch. Ma il grottesco non è che espressione sensibile, paradosso sensibile, la forma cioè di un'assenza di forma, il volto di un mondo senza volto. Anche l'arte, al pari della scienza, sembra non poter più fare a meno del concetto di paradosso; e con l'arte il nostro mondo, che ormai sopravvive solo grazie alla bomba atomica: nutrendosi di paura⁴⁰.

Fine dell'idea di colpa, che stava alla base della tragedia antica, nonché fine del cristiano credo metafisico. Non restano che simulacri vuoti, forme senza significato, significanti impazziti nel farsi "rappresentazione di una rappresentazione"⁴¹, segni che rinviano ad altri segni.

A far da contrappeso e controcanto alle macchie liriche disseminate sul tessuto del linguaggio scenico (la drammatica percezione dell'invivibilità della vita in alcuni a solo di Erode nella *Salomé* o i lampi gozzaniani e i momenti in cui Kate appare come "l'unica occasione per una vita fatta di affetti e mondanità"⁴² negli *Amleto*) è la comicità che brucia e ferisce, la parodia che, come una striscia di ruggine, corrode con la sua essenza nullificante l'impianto drammaturgico. E sarà proprio questa tensione dissolutiva a venire meno nell'andamento sinfonico della *phoné*. Gli spettacoli concerto, i *recital*, le riedizioni collodiane e shakespeariane vedono la comicità spietata e *storta* dei primi vent'anni di attività dell'attore e regista retrocedere da fondamentale momento di antitesi del movimento dialettico interno alla dinamica di significazione del prodotto artistico a semplice cellula del vasto organismo estetico della sonorità sovrana e del divenire perpetuo al di fuori della storia. Il grottesco sfugge perciò alla logica della *phoné* in quanto occupa una posizione strutturalmente differente: è il sigillo straniante e incancellabile dell'ideologia corrente. Mentre la *macchina attoriale* rappresenta la trave portante di una pratica scenica dallo spessore metafisico, lo stile grottesco denuncia il fallimento di ogni pretesa ontologica, affermando un'estetica relativistica e dando luogo a una concezione dell'arte e dell'esistenza marchiata da un'idea di sconfitta e di impotenza senza scampo. Come la *phoné* è la messa in opera del divenire in tutta la sua pienezza, così il grottesco costituisce lo stimolo, e l'inibizione, di ogni possibile accensione vitale. Se il vero significato della *macchina attoriale* risiede in uno spirito di emancipazione dell'assoluto dalle sbarre del fenomenico per mezzo delle più diverse risorse dell'espressione e della contemplazione, la produzione di Bene prima del *Manfred* muove dalla desolante constatazione che la totalità non può manifestarsi in maniera compiuta. Nel teatro beniano l'espressione, prima di diventare un momento di pienezza fondante, mette a frutto le proprie potenzialità estetiche solo mediante insufficienze e fallimenti. In un simile processo un passaggio importante non deve sfuggire: nel prodursi dei corti circuiti formali che contraddistinguono gli spettacoli della fase "pre amplificata" risulta decisiva la posizione occupata dalla drammaturgia. È infatti dall'impossibilità di dare una forma scenica appropriata alle esigenze espressive dei componimenti teatrali da rappresentare, se non principalmente nei loro momenti comici o grotteschi, che trae origine quella caricaturale e iperbolica proliferazione stilistica nella resa scenica dei copioni che per due decenni ha costituito l'ossatura semantica e retorica degli spettacoli di Bene. La deformazione dei classici non è dovuta quindi a motivazioni iconoclaste. L'acquisizione di una condizione di realtà da parte dell'*Amleto* o della *Salomé* attraverso una stridente e ipertrofica accumulazione dei più differenti e inconciliabili linguaggi scenici dipende dall'interferenza nella dinamica della rappresentazione di una componente di rilievo cruciale come la storia. Se il teatro della *phoné* si configura come un superamento del presente nella fusione con il tutto,

⁴⁰ F. Dürrenmatt, *Questioni di teatro*, in Id., *Lo scrittore nel tempo*, Torino, Einaudi, 1982, p. 42.

⁴¹ P. Magli, *Il mito negato*, in "Sipario", n. 369, febbraio 1977, p. 9.

⁴² La citazione è di Roberto Trovato (R. Trovato, E. Baiardo, *Un classico del rifacimento*, Genova, Erga, 1996, p.68).

nella fase grottesca è propria l'ideologia della contemporaneità, la cultura dominante a impedire alla drammaturgia di essere parola piena, totalità in grado di incalzare. Per questa ragione negli spettacoli beniani degli anni Sessanta e Settanta le orme del presente sono qualcosa di più di un semplice particolare: rappresentano un indizio rivelatore. Rievocando sarcasticamente una *Salomé* del 1964, Giuseppe Patroni Griffi in un articolo scritto per "Il Messaggero" osservava polemico: "i personaggi bevevano whisky, fumavano sigarette corte e lunghe, e alcuni parlavano romanesco"⁴³. In occasione della prima genovese il critico Dario G. Martini, giudicando l'allestimento di *Nostra signora dei turchi* datato 1966, sottolineava proprio "il procedimento dell'autore per rendercela [la storia] 'modernamente' attendibile: la Santa che circola con una borsa colma di antifecondativi, legge 'Grazia', beve whisky; un frate che mangia e sputa finocchi e carote crude; una bandiera tricolore da usarsi come ciarpame"⁴⁴. Nella *Cena delle beffe*, nella versione del 1974, "Carmelo Bene suggerisce, attraverso i costumi e con qualche movimento attorno ad una rete e con palloni truccati da cocomeri, che tutta la rappresentazione può anche essere letta come una partita di calcio fiorentino, o almeno come una manifestazione agonistica"⁴⁵. Infatti "L'ingresso di Gigi Proietti, che porta in scena il baldanzoso Chiaramantesi è accompagnato dall'urlo della folla e dalle trombe del tamburo. È l'ingresso del campione. Tra un verso e l'altro Neri sfoggia la sua vigoria, sferra un uppercut nell'aria, dribbla, lancia un immaginario disco, fa le 'sbarre' sui braccioli della sedia, si esibisce in uno sprint da centometrista. Dietro le quinte la tiritera di Lorenzo 'Quant'è bella giovinezza' accompagna l'azione. [...] La beffa continua nelle cantine di Lorenzo, dove Proietti è incatenato su un seggiolone di legno. Un vecchietto cui Neri sedusse la giovane moglie, dopo averlo legato alle gambe del letto, si rifà delle ignominiose corna, lanciandogli addosso una sfilza di palloni che finiscono per rimbalzare, a portiere battuto, dentro una grande rete posta sul fondo"⁴⁶.

Il presente è, insomma, una dimensione frustrante. In esso non c'è spazio per la grandezza. Dal momento che il passaggio di un'opera teatrale o romanzesca dalla pagina alla realtà non può non scontrarsi con il mondo e con l'epoca in cui la rappresentazione deve avere luogo, la scrittura letteraria non può in nessuna maniera tradursi in linguaggio di scena conservando la ricchezza delle sue sfumature semantiche e dei suoi significati.

⁴³ L'articolo di Patroni Griffi è stato ripreso su "Il dramma" (n. 330-331, marzo-aprile 1964, pp. 123-124) con il titolo *Sadismo sopra e sotto*. Nell'introdurre il pezzo dell'autore di *Metti una sera a cena* "Il dramma" evita addirittura di menzionare il nome di Bene, ricorrendo alla perifrasi "sedicente attore". Non solo: le realizzazioni sceniche beniane vengono addirittura bollate come "sconcezze".

⁴⁴ D.G. Martini, *La pulce nell'orecchio*, a cura di R. Trovato, Savona, Sabatelli, 1994, p. 106.

⁴⁵ M. Raimondo, *La cena delle beffe*, in "Sipario", n. 334, marzo 1974, p. 40.

⁴⁶ E. Mo, "Cena delle beffe" come una partita di calcio, in "Il Corriere della Sera", 13 gennaio 1974, p.16.

Colloquio con Claudio Morganti.
Torino, 16 novembre 2001.

Livio: Claudio tu inizi l'attività giovanissimo a metà degli anni settanta: in quel momento la generazione di quelli che tu poi più tardi, o contemporaneamente, questo non lo so, dovrai dircelo tu, giudicherai i tuoi maestri sono ormai nella piena maturità; però in quel momento il teatro ha già preso una piega diversa: dalla cosiddetta neoavanguardia, che poi è un termine orrendo per definire il teatro di contraddizione, si è passati alla postavanguardia e quindi tutti i tuoi colleghi frequentano piuttosto quel tipo di teatro... Vasilicò, Perlini, lo stesso Martone... Tu invece segui un'altra strada... Ecco, lascio la parola a te...

Morganti: Seguì un'altra strada per circostanze, per forza di cose, perché la strada di Carlo Cecchi era una strada diversa dalla cosiddetta neoavanguardia eccetera eccetera, una strada molto personale e molto particolare. Io al tempo probabilmente non ero neanche in grado di riconoscere le diversità, dopo sì, ripensandoci anche ora capisco bene come Carlo Cecchi non amasse Perlini, Vasilicò... Io andavo a vedere Nanni, Perlini e devo dire che da principiante trovavo sempre qualche cosa che mi piaceva e che mi interessava, non so, un uso particolare delle luci, qualche soluzione scenica... Dal momento che Carlo invece si concentrava esclusivamente sull'arte dell'attore, del recitare, senza badare poi troppo al contorno, necessariamente io essendo suo allievo seguivo quella strada; ho capito dopo che dal punto di vista dell'attore alcuni spettacoli che io ho visto, non moltissimi, soprattutto ricordo uno spettacolo di Perlini, da Wedekind...

Livio: Forse era Nanni allora, *Risveglio di primavera*...

Morganti: Nanni sì... Capisco come Carlo non approvasse in un certo senso quel modo di stare in scena perché comunque gli attori lì erano parte di un disegno generale, erano strumenti in mano comunque ad un regista... che costruiva uno spettacolo per immagini... bello, a me era comunque piaciuto, però era un'altra cosa; nel teatro di Carlo il teatro -come ebbe a dire lui una volta a un tecnico luci che si lamentò alla fine dello spettacolo perché agli applausi gli attori erano usciti male- Carlo disse: il mio teatro lo fanno gli attori, e basta... Quindi, le circostanze mi hanno portato a seguire quella strada lì. Perché quando ho cominciato con Carlo al Teatro stabile di Genova come allievo della scuola io non sapevo neanche chi fosse Carlo Cecchi; non sapevo chi fossero Perlini, Vasilicò... Non sapevo niente. Per me il teatro era quel che le scuole ti dicono che il teatro è: avevo visto Sbragia... avevo visto due o tre spettacoli da teatro stabile e per me il teatro era quello.

Livio: Quindi presa quella strada, come tu hai detto grazie a Carlo Cecchi, ma io poi non credo che siano solo le circostanze perché avresti potuto anche lasciare Carlo Cecchi e andare a cercare lavoro da Nanni per esempio...

Morganti: Sì... addirittura Carlo Cecchi lasciò la scuola e io lo seguii invece di restare lì...

Livio: Quindi non è solo un fatto di circostanze... Le circostanze ti hanno permesso di stare a contatto con Carlo Cecchi; poi quello che tu intendevi fare si è sposato molto bene con la poetica teatrale di Carlo Cecchi.

Morganti: Mi sembrava che mi dicesse delle cose importanti, delle cose veramente molto importanti...

Livio: Ecco, ci puoi dire quali sono queste cose importanti?

Morganti: La cosa importante, quella che ancora adesso mi dice, è quella che in qualche modo anch'io ho fatto mia è la questione dell'azione. L'attore è colui che agisce, l'azione è una cosa concreta, vera, al di là del sapere a memoria o del sapere già quello che ti accadrà. Vachtangov diceva una cosa bella: diceva l'attore dovrebbe desiderare semplicemente che gli accada tutto quello che gli deve accadere durante la rappresentazione; il compito dell'attore, diceva, è desiderare che succeda a lui, come persona, tutto quello che capita durante le repliche del *Gabbiano*, per esempio... il desiderio che gli capiti questo, questo e questo, pur *sapendo* che gli capiterà, in qualche modo; è qui il nodo che è difficile da dire se non in maniera molto... semplicistica: so che lui adesso entra dalla porta e devo dirgli "buon giorno" però non lo so, e se io lo so una frazione di secondo prima che lui entri, ecco che già la cosa non funziona più, funziona solo se io non lo so; perché il rapporto che si deve instaurare fra un attore e un altro è un rapporto vitale non fittizio. Poi sappiamo benissimo qual è il mio compito, il mio ruolo, il mio personaggio, le mie battute, le tue, ma se io cambio una battuta e rimango nel gioco se c'è un rapporto, non dovrebbero esserci problemi: l'altro attore rimanendo nel gioco mi risponderà a tono, come si dice; rispondere *a tono* vuol dire: stammi a sentire, ascolta quello che dico e rispondimi secondo il modo in cui te l'ho detto in quel momento, perché non te lo posso dire tutte le sere uguale e non puoi aspettare tutte le sere quel secondo e mezzo prima di darmi la risposta, non si può strutturare il teatro in questa maniera. Quello che è l'apparato bisogna strutturarli: quando entro da questa porta si accende quella luce: abbiamo deciso così... e bisogna fare così. Ma per quanto mi riguarda se quando entro da questa porta quella luce non si accende non è mica un problema, non è che mi si sta rovinando lo spettacolo, anzi, bisognerebbe che noi ci augurassimo che quella luce non si accenda o che caschi un proiettore, perché sono tutte occasioni per poter dimostrare a noi stessi che stiamo dentro un'onda di realtà e non di menzogna. Stiamo fingendo, ma se una luce non si accende è un fatto. Ora, il controllo, quello che Stanislavskij chiamava il centro dell'attenzione, dove sta? Sta nel fatto di avere la consapevolezza e il controllo tale per cui se quella luce non si accende quando si apre questa porta, questo fatto... cosa diventa? Ha un senso, significa qualcosa, è una cosa rilevante, una cosa che chi guarda rileva, oppure no? Se no, si fa finta di niente, ma se chi guarda la rileva non si può far finta di niente; sarebbe sbagliato star lì a sottolineare settecentocinquantamila volte, eppure è una cosa accaduta, tutti hanno visto che è accaduta e io che sto in scena come faccio a far finta che non sia accaduta: allora sì che se faccio finta di niente prendo in giro in qualche modo chi guarda: è caduto un proiettore in mezzo al palcoscenico... e lì è come se non fosse successo niente... sono occasioni che magari ce ne fossero, che dovrebbero essere colte, non tanto per fare *lo spettacolo*, per ricamarci sopra degli atti unici ma per dimostrare, dicevo prima, a noi stessi che siamo in una zona della vita e non della morte. Perché quella, la questione della morte, a teatro c'è, comunque, è strutturale, è a monte, è inutile ribadire: stiamo tentando di superare quella questione in una zona dove quella questione è di fondo, strutturale, questa è anche l'utopia... stiamo in una zona dove la morte è dentro... è qui... è qui... è dappertutto, perché siamo soli; e nonostante questo il compito, o il gioco, il tentativo, l'utopia è quella di fare invece in modo che quella zona lì sia una zona vitale, sia un pezzo della nostra vita e non sia un momento in cui stiamo eseguendo un compito...

Livio: Senti, continuiamo su questo argomento del tempo, del tempo nel teatro e della morte che è presente nel teatro sotto forma di solitudine; tu adesso hai soltanto accennato a questo... Ecco forse potresti articolare meglio questo pensiero, cioè il tempo del teatro è tempo di vita, non è tempo sospeso, non è tempo altro, ma è tempo di vita.

Morganti: Sì, detta così, potrebbe sembrare che il tempo nel teatro è un tempo naturale: non è così perché comunque è un tempo alterato... È un tempo di cui però io devo essere in grado di decidere la qualità: se è tempo sospeso, se è tempo alterato, se è tempo rivoltato, se è tempo che va indietro invece di andare avanti. Quella è l'unica possibilità che noi abbiamo per avere il diritto di stare sul palcoscenico: quando noi siamo in grado di dirigere e governare il tempo attraverso i tempi, attraverso la scansione, il ritmo; quando noi attraverso il ritmo siamo in grado di condurre altri attraverso un tempo altro, ecco in quel momento noi probabilmente abbiamo il diritto di occupare quel posto e non siamo lì a usurpare niente a nessuno. La questione del tempo è il fondamento del teatro, uno dei fondamenti del teatro. In teatro si vive un altro tempo, un tempo analogo, non metaforico; il teatro non è metafora della vita, è analogia, è un'analogia, anche perché solo in questo modo noi abbiamo la possibilità di avere non un solo teatro ma tanti possibili, plausibili, che egualmente hanno diritto di essere nonostante siano così diversi uno dall'altro: in virtù di un rapporto di analogia; qualunque forma tu intenda praticare, poiché la forma che intendi praticare è la tua forma, ma qualunque questa forma sia, se si pone come tempo analogo al tempo della vita ha diritto di essere, altrimenti no; se è lo stesso esattamente identico tempo, il che non può essere, ma mettiamo caso fosse lo stesso identico tempo della vita, la stessa qualità, lo stesso peso, la stessa misura allora sarebbe naturalismo; ma non è così, non può essere così, allora l'alterità del tempo del teatro se non ha un corrispondente analogico nel tempo della vita c'è qualcosa che stona e non funziona e non si riesce a ritenere plausibile... io non so però perché... Io so che il tempo, il peso, la forma e la misura del mio tempo in teatro deve avere un'analogia con il tempo della vita, per forza. Una risposta ad una domanda deve avere quel tempo necessario dell'ascolto della domanda, dell'elaborazione nel pensiero, la traduzione di quella domanda, l'elaborazione della risposta e la risposta, come accade nella vita; non è sempre uguale quel tempo, perché a volte si capisce subito, si sa subito cosa rispondere, a volte bisogna pensarci, ma in teatro quel tempo fra domanda e risposta, per esempio, deve necessariamente seguire una logica naturale. Che poi tu dica: va bene allora per rispondere a questa domanda facciamo finta che tu ci metta venticinque ore; ma come? è possibile nella vita che si risponda a una domanda venticinque ore dopo la sua formulazione?... benissimo, andiamo a cercare come è possibile che accada. Ma sempre con un riferimento, l'unico che abbiamo, ne abbiamo uno solo, alla nostra vita, non sappiamo come sono i tempi naturali su Saturno... Poi si può anche voler dire no, io nego totalmente la vita poiché il teatro non ha niente a che fare e allora cambio tutte le pause e dico tutte le parole tutte... spostando, cambiando... tutto quanto... A me non interessa un discorso così, capisco che possa interessare ma è un interesse, quello, che prende qua [indica il cervello], a me interessa una questione che prende qua, qua e qua [indica il cuore, il ventre e il cervello], anzi più qua [indica il cuore], poi qua [indica il ventre] e qua [il cervello], magari a casa qua [il cervello], dopo...

Petrini: Senti, ancora a questo proposito: i tempi che tu hai definito naturali, sono in realtà i tempi del gioco, e cioè i tempi giusti di quel gioco che si instaura fra gli attori in scena e fra gli attori e il pubblico...

Morganti: Sì, sono i tempi naturali di un gioco...

Petrini: Che in questo senso non sono così "naturali"...

Morganti: Mah, il gioco è un gioco, sta nella natura dell'uomo; è proprio giocare, come giocare a carte: se giochiamo a briscola ci sono delle regole; è difficile in teatro capire qual è il gioco da fare, volta per volta, è difficile capire quale gioco bisogna giocare, anche perché non è mai un gioco di repertorio, non lo dovrebbe mai essere... No, va inventato un gioco nuovo, sempre, e ne vanno comprese le regole: questo è difficile, è quella la cosa che va cercata in un rapporto attorale, va cercato quale gioco dobbiamo fare e quali sono le regole di questo gioco.

Petrini: E quando il gioco viene giocato autenticamente, ciò che gli attori restituiscono sulla scena è la verità di quel gioco...

Morganti: Sì... e quindi puoi chiamarla verità... puoi chiamarla...

Livio: Autenticità...

Morganti: Autenticità, concretezza... Una cosa che dico spesso a chi lavora con me, uso questo termine per farmi capire... concretezza... Se io ti faccio una domanda mi devi rispondere, a me, non rispondere... a chi? Questa è una cosa che mi viene da Carlo Cecchi: ascoltami, rispondimi.

Livio: Ecco parliamo anche degli altri tuoi maestri, cioè Carmelo Bene e Leo de Berardinis... Cioè gli altri due a cui hai dedicato *Tempeste* oltre a Carlo Cecchi.

Morganti: C'è una differenza, nel senso che con Carlo ho cominciato a fare teatro e lui è stato proprio un insegnante, sono stato con lui per tre anni... con diverse mansioni... la cosiddetta gavetta... Mentre Leo e Carmelo sono figure che io ritengo maestri perché mi hanno permesso di pormi domande ulteriori, diverse da quelle che mi ponevo con l'aiuto diretto di Carlo Cecchi; le domande che Carlo Cecchi mi aiutava a pormi sono diverse dalle domande che Leo e Carmelo mi hanno costretto a pormi pur senza avere avuto a che fare con loro direttamente...

Livio: Però forse Leo l'hai conosciuto meglio...

Morganti: Leo l'ho conosciuto, Carmelo non l'ho conosciuto per niente e invece Leo un po'... Oltretutto io non ho mai visto uno spettacolo di Leo e Perla, non ho neanche mai visto un video, niente, ho visto delle foto; se sapessi che c'è un video non so se avrei voglia di vederlo... Il primo spettacolo di Leo che ho visto è stato *The connection*.

Livio: Che è il primo senza Perla.

Morganti: Che è il primo senza Perla, sì; io ho cominciato di lì... Ci sono poi altre persone a cui penso lavorando, una è Alfonso [Santagata] con cui ho condiviso dodici anni di strada, a cui mi sono sempre in qualche modo affidato, perché ho sempre pensato che avesse delle cose da dire. Un altro per

esempio è Antonio Neiwiller, al quale penso spessissimo, soprattutto quando non ho tanta voglia di lavorare, penso ad Antonio e mi viene voglia di lavorare... Non so perché...

Pierini: Vorrei farti una domanda riguardo al periodo con Santagata: il gioco teatrale che da spettatrice vedevo in scena fra te e Santagata mi sembra diverso dal gioco che tu instauri in scena per esempio in *Le regine*; mi sembra che il tono della tua recitazione che Gigi [Livio] ha definito “intriso del sonno dei sogni” che con Santagata veniva esaltato dal contrasto, dopo la separazione da Santagata si modifichi... tu dirigi più il gioco e mi sembra che a livello stilistico ci sia un cambiamento che ti porta lontano dal “sonno” e a qualcosa di più vivo, più sanguigno, più magniloquente in qualche modo....

Morganti: Mah, senti, in parte dipende dal tipo di gioco, ma soprattutto dipende dai rapporti tra persone in scena, non fra personaggi: con Alfonso era un discorso molto particolare, una felice alchimia, c’era... una confidenza di anime che funzionava in quel modo lì, mentre con altri necessariamente funziona in maniera diversa, perché sono sempre le persone che si incontrano sul palcoscenico e io cerco di lavorare con persone, che poi fanno anche gli attori nella vita, però sono persone e quindi con loro in scena instauro un rapporto di natura personale, naturale, vero, come vogliamo dire... poi le regole dicono che questa persona qua sta facendo un personaggio e quindi quel personaggio può permettersi di fare questo, questo e quest’altro... queste sono le regole dentro le quali bisogna stare, però il rapporto è fra persone e se le persone cambiano cambia il rapporto.

Pierini: E quando sei da solo?

Morganti: E quando sono da solo è un casino... Perché comunque i poli di contrasto, cioè i positivi e i negativi attraverso i quali far scorrere l’energia stanno tutti dentro di te, te li devi andare a cercare, devi andare a cercare il tuo antagonista, tutti noi lo abbiamo dentro.

Petrini: Non può essere il pubblico?

Morganti: Quello lì è il cabaret... Sì, può essere... Però a me interessa più l’altro... Comunque in quel modo tu stai ancora, e se possibile ancora di più, dentro alla logica del personaggio poiché il tuo antagonista è del tutto fuori di te, non sta neanche in scena con te, addirittura sta fuori; non è mica facile, anche quella è un’arte, però stiamo sempre dentro la logica del personaggio anche se si chiama col nome dell’attore che sta lì a dialogare con il pubblico... E comunque anche quando il tuo antagonista è sul palcoscenico con te hai la possibilità di giocare il gioco insieme a qualcun altro, ma la questione funziona di più quando riconosci nell’antagonista te stesso, e quindi non ti farai mai del male, e quindi non ti prenderai mai per il culo; puoi metterti i bastoni fra le ruote perché questo gioco se lo giochi con onestà allora funziona, funziona con arte, però è come se fossi tu e allora togliere gli altri e rimanere da soli cambia poco; cambia molto, perché è spaventoso, però poi cambia poco perché tu gli altri te li immagini, un po’ come quando ci sono, ci sono ma te li devi immaginare allo stesso tempo.

Orecchia: Ma all’interno di questo tipo di gioco, un’espressione che usi tu, “recitare sotto paura”, cosa significa? Mi viene da pensare, e l’ho pensato dopo aver letto questa tua frase, che un attore che mi dà violentemente questa sensazione è Carmelo Bene, un altro attore, anche se l’ho visto solo in video, è Memo Benassi...

Morganti: Non ho mai visto Memo Benassi...

Orecchia : Ecco, cosa significa allora per te recitare “sotto paura”? e riconosci in questo una continuità con Carmelo Bene?

Morganti: Senti, non lo so... Sul significato di questa cosa, è anche molto semplice: non possiamo pensare che andare su di un palcoscenico a recitare sia una cosa che rientra nei fatti della vita, è talmente anomalo... È *analogo*, è talmente analogo che non è naturale e quindi è spaventoso, è come andare su Saturno... È una paura che viene dalla consapevolezza dell'enormità della presunzione di quel gesto: se uno si ferma a pensarci un attimo non ci va sul palcoscenico, almeno io... infatti il mio lavoro che precede l'andata in scena è tutto teso a dimenticare che si sta per andare in scena e allora si fa di tutto per deconcentrarsi e per pensare ad altro, perché se ci pensi non ci vai. Poi so che non è così per tutti, anzi, voglio dire, io certe volte invidio attori che lavorano con me... però è una questione di indole, a me fa paura, cosa che quando ero più giovane e più incosciente non avevo e lì sono rimasto fregato: sì, l'emozione, va bene, ma la paura... che è quella che ti fa dire: sì io comincio, so quando comincio ma non so né quando e né se finirò, perché mi pongo in una condizione di distruzione della partitura prefissata. Non è l'*happening*, è come un pentagramma su di un vetro con le note scritte con l'acqua: c'è, ma non si vede niente: e allora la paura è quella... Non so, in rapporto a Carmelo, non lo so, non me lo sono mai chiesto, credo in qualche modo di sì... Io conosco pochi attori, veramente pochi attori che nel momento di entrare in scena non gli cambia tutto: il battito cardiaco, la temperatura corporea, come andare sul patibolo, diceva Kantor... Kantor diceva che gli attori vanno in scena come se andassero sul patibolo: in qualche modo è così; poi da questo derivano tutti gli esorcismi... ognuno ha il suo modo di esorcizzare questa paura perché nessuno ci può assicurare che quel luogo è un luogo che noi possiamo a buon diritto occupare, nessuno... possiamo sentirlo da noi, fra noi... e certe volte ci si mente anche un po'...

Petrini: Ho visto di recente questo tuo studio sul *Riccardo III*, *Le regine*, e uno dei tratti che ho trovato più netti di ciò che ho visto è l'essenzialità. Essenzialità che mi sembra abbia due facce: per un verso un'essenzialità di struttura, di concezione dello spettacolo, per cui tutto quello che c'è è necessitato, non c'è nulla di spettacolare nel senso dello spettacolo *versus* teatro: questo lo si vede anche nei tuoi lavori precedenti, *Tempeste*, *Riccardo vs Amleto*, che sono “ricchi” se vuoi, ma assolutamente essenziali. Però poi c'è un altro aspetto di questa essenzialità che noto nel tuo lavoro, e cioè un'essenzialità che si riferisce al personaggio: il personaggio che tu fai, che non so fino a che punto potremmo chiamare davvero “personaggio”, ma credo che tu lo chiameresti personaggio...

Morganti: Sì...

Petrini: Ecco, è un personaggio poi fino a un certo punto nel senso che anche qui c'è un tratto di essenzialità per cui il personaggio è privato -mi sembra di capire- di qualsiasi psicologismo; per esempio la scena che tu fai con Lady Anna, una scena che si potrebbe caricare come spesso si fa di un movimento psicologico e psicologistico molto forte, tu la rendi molto essenziale, togli molte battute... Per esempio, significativamente, la battuta di Lady Anna “prendere non è dare” non c'è... Ecco quindi mi sembra che i tuoi più che personaggi siano figure allegoriche, le definirei così... Delle ossessioni che diventano figure allegoriche...

Morganti: Questo non te lo posso né confermare né negare... perché, per quanto mi riguarda, dal mio punto di vista ci sono delle questioni importanti e delle questioni meno importanti, e questo vale, se parliamo di *Riccardo III*, soprattutto in rapporto con il testo. Io quello che faccio intendo farlo per tutti, non lo faccio per gli addetti ai lavori, non lo faccio per i salumieri, per gli studenti: intendo farlo per tutti, quindi una delle cose di cui mi occupo in maniera forte è la semplicità delle cose che accadono e delle cose che vengono dette; se tu prendi il testo di Shakespeare così com'è scritto, è un casino; leggi le battute poi le devi rileggere e di nuovo rileggere per capire cosa si sta dicendo; allora quello è un passaggio obbligato per me, non posso andare in scena e dire cose che so che per essere comprese hanno bisogno di tre o quattro letture perché ho la sensazione che chi sta lì non capisce quello che sto dicendo, non lo capisco neanche io, lo capisco solo se lo dico con le mie parole: come si dice, parla come mangi... Allora, la semplicità è un tratto fondamentale di quello che io faccio, la riscrittura che io faccio delle battute non è un vezzo stilistico, è la necessità di rendere chiaro e comprensibile prima di tutto a me... chiedo agli attori che lavorano con me di intervenire sul testo, di cambiarsi le battute, di togliere le cose che non gli piace dire, di aggiungere le cose che gli piace dire... se poi entrano nel discorso di Shakespeare va bene; io chiedo a tutti di intervenire direttamente, personalmente sulle proprie parti perché un attore si deve assumere una responsabilità, siccome è una responsabilità così grave, gravosa, deve avere diritto in qualsiasi modo, di raggiungere questa sensazione di delega, quindi anche cambiando, anche togliendo... Visto che hai citato la questione di Lady Anna: cosa importa "prendere non è dare" quando basta uno sguardo per dire "prendere non è dare"? perché lo devi dire, e così lo sminuisci? è sufficiente uno sguardo. In ciò che scrivono i drammaturghi, ora Shakespeare è un caso a parte ma forse è emblematico appunto per questo, perché lui riesce comunque a velare tutto della sua poesia inarrivabile... ma lì dentro c'è tutto, ci sono le battute, ci sono le indicazioni per gli attori, ci sono le didascalie, ci sono tutte le informazioni per la conduzione di un personaggio: *nelle battute*; e allora se individui le indicazioni, beh puoi anche toglierle, secondo me, e restituire quelle parole con l'indicazione che quelle parole forniscono. E l'altro aspetto dell'essenzialità, beh, è sempre stato così, anche con Alfonso, dall'inizio, da subito, un po' per necessità, perché non c'era la possibilità materiale e concreta di fare le cose che non servono; nulla di ciò che io tengo vicino a me in scena mi è corpo estraneo, nulla... perché è un impiccio, dà fastidio. Questo mi sembra normale, tutti dovrebbero fare così... Non capisco, se no... La sacralità, in qualche modo, di quel luogo, ti impone di non sporcarlo, di essere un po' educato: allora, cosa ci metti cose che non servono? Mettile in casa tua le cose che non servono...

Orecchia: Dalle tue parole in questo nostro dialogo se uno non ti avesse mai visto potrebbe immaginarsi un attore fino in fondo vero, autentico, essenziale, ma con un registro che potrebbe essere, diciamo "tragico"; invece in te c'è sempre, anche quando lavoravi insieme a Santagata, e c'è tuttora, un elemento più come dire di leggero distacco parodico, che non toglie nulla alla verità dell'atto: distacco innanzi tutto nei confronti di te stesso e del tuo atto del recitare. Non so se tu saresti d'accordo... Non userei il termine "ironia"... ha qualche cosa a che vedere forse anche con lo spavento; Petrolini diceva: io ho orrore di me stesso. Ecco, questo orrore di sé un attore in scena lo esprime con una forma di parodia, comunque di distanza da sé, con qualcosa che ha a che vedere con uno straniamento dell'elemento tragico... Che non vuol dire non prendersi sul serio...

Livio: D'altronde lei ha talmente ragione che il pubblico della Biennale rideva [il pubblico del video *Le regine*]. Vedendo il video adesso non si può più ridere, ma questa sarebbe una questione troppo lunga legata al discorso sulla riproduzione elettronica dell'evento teatrale... Però si sente bene che il pubblico rideva...

Orecchia: Non ride perché gigioneggi...

Morganti: No, no, ride perché Shakespeare scrive delle cose comiche... Non ride neanche perché io rido di me, quel che io faccio di me sono fatti miei... Quindi la tua domanda non è rispondibile [ride]... Il pubblico ride delle cose che Shakespeare scrive. Siamo noi che abbiamo la tendenza al tragico, quando leggiamo Shakespeare. È colpa in parte nostra, ma è anche colpa delle circostanze, perché sono passati cinquecento anni, perché lui scriveva per un pubblico che non era italiano e scriveva per un pubblico di cinquecento anni fa, è gran parte della traduzione, di per sé, e in alcuni casi forte colpa di alcuni traduttori...

Petrini: Anche della tradizione recitativa...

Morganti: Sì, e sono equivoci... La stessa cosa succede con Pinter. Tutta questa teoria della sospensione pinteriana, delle domande senza risposta: “Come?”, “Cosa hai detto?”, uno dice una cosa tre o quattro volte... Andate a vedere *Il calapranzi*, un testo che io ho fatto con Alfonso [Santagata], che conosco bene e che ci siamo ritradotti, io, Alfonso e Carlo [Cecchi] insieme, andate a vedere il testo originale di Pinter e andate a vedere la traduzione ufficiale, italiana... Sono due cose completamente diverse, completamente... Due climi, due arie che non hanno niente a che fare l’una con l’altra: nella traduzione ufficiale tutto è sospeso... è tutto sospeso. In inglese non è così, questi due parlano, e si rispondono, si ascoltano, uno fa una domanda e quell’altro risponde. Addirittura mancano, sono stati tolti, dei pezzi che ai traduttori risultavano un po’ incomprensibili, perché erano modi di dire sul calcio ad esempio... E sono stati tagliati e risolti con puntini di sospensione, allora uno legge questi puntini di sospensione... Pinter non mette puntini di sospensione, mai. Le traduzioni di Pinter sono tutte piene di puntini di sospensione... Perché?

Orecchia: Se questo è vero, è anche vero che sei tu come attore che ti scegli Pinter e ti scegli alcuni testi shakespeariani e non scegli altre cose... Tu stai dicendo: è Shakespeare che ha questo elemento, non sono io...

Morganti: Sì.

Orecchia: Eh no, è anche l’attore Morganti che ce l’ha e quindi si sceglie Shakespeare.

Morganti: Sì, perché io lavoro *con* Shakespeare, non *su* Shakespeare. Quelle cose che ha scritto lui le abbiamo scritte insieme... Come diceva Carmelo: per fare Shakespeare bisogna essere Shakespeare... Senti, poi c’era anche qualcuno, cito a memoria, che diceva: le cose pesanti e le cose gravi e tragiche con leggerezza e le cose leggere con profondità... Allora, io non potrei mai fare *Pene d’amor perduto*, non potrei mai fare una commedia, perché non ci trovo niente da ridere in una commedia, mentre in una tragedia sì...