

Cristian Invidia

C.B. maschera di Pinocchio

ABSTRACT : Pinocchio is one of those masks that Carmelo Bene frequents and reinterprets throughout his artistic production. In this essay there are the reasons for such an assiduous frequentation as to make Pinocchio a point where the vectors belonging to the aesthetic practice of Carmelo Bene converge.

Keywords : Phoné, child's life, rewriting, theatre, play.

1. Due edizioni: mutazioni tra il '62 ed il '99

Analizzare il *Pinocchio* di Carmelo Bene comporta notevoli difficoltà. A coloro che si avvicinano oggi a quest'opera non resta che studiare un testo ed un film, ed entrambi si rivelano quasi insufficienti per comprendere pienamente il rapporto che ha legato Bene alla figura di Pinocchio. In apparenza il testo non presenta dei cambiamenti che possano definirsi radicali e chiarificatori dei motivi per cui una tale partitura testuale debba portare il nome di Bene come autore. Il film, d'altro canto, si rivela una testimonianza netta della distanza tra l'opera beniana e quella collodiana, tanto che, se non fosse per il corpo del protagonista, si correrebbe il rischio di scambiarla per un'altra storia. In realtà entrambe queste opere, questi *Pinocchi*, sono profondamente legati al lavoro di Collodi, ne sono il risvolto critico, e al contempo si dimostrano opere originali create dal genio di Bene.

Prima di analizzare il legame tra le opere dei due autori ed i contenuti tematici che Bene lega a Pinocchio, sarà utile ripercorrere velocemente le tappe del lavoro di Bene sul Pinocchio, provando a rintracciare alcune differenze tra la prima edizione dello spettacolo teatrale e l'ultimo lavoro televisivo.

Il 5 giugno del 1962, presso il Teatro Laboratorio di Roma, debutta il Pinocchio di Carmelo Bene. Questa è la prima versione teatrale che inaugura il Teatro Laboratorio medesimo e segna il punto di partenza delle molte riprese beniane dell'opera di Collodi. Una successiva messa in scena si realizzerà a Spoleto nel Luglio di due anni dopo. Nel 1966, inoltre, Bene porterà in scena la seconda edizione del proprio Pinocchio (*Pinocchio '66*) al Teatro Centrale di Roma. Perché Bene riporti in teatro un Pinocchio ancora una volta, si deve attendere il 1981, anno in cui ricorreva il centenario della pubblicazione dell'opera, ed ancora il 1998.

Tuttavia, la riscrittura beniana del capolavoro di Collodi non si realizza esclusivamente nei teatri d'Italia. Nel 1964 Bene pubblicherà la sua prima opera letteraria, ovvero *Pinocchio Manon e proposte per il teatro*. In seguito, nel 1975, ne presenta una versione radiofonica. Altre due versioni cartacee saranno pubblicate nel 1979 e nel 1981. Lo stesso anno, Bene inciderà un LP con Messaggerie Musicali, dal titolo *Pinocchio (spettacolo di un burattino)*, ed infine, nel 1999, il suo *Pinocchio ovvero lo spettacolo della Provvidenza* diventerà un film destinato alla televisione e prodotto dalla RAI.

Quest'opera attraversa, quindi, orizzontalmente tutta la produzione beniana, diventando uno dei canovacci ideali grazie al quale l'attore può portare in scena tutte le variazioni e le discontinuità della propria pratica estetica. Nonostante le due stesure della partitura testuale del '64 e del '79 non presentino variazioni considerevoli, le differenze tra lo spettacolo che inaugura il Teatro Laboratorio ed il film, che idealmente chiude il ciclo dei *Pinocchi* di Bene, sono nette e dimostrano tutto il lavoro di ricerca che Bene svolge sulla scena. Vendittelli, scenografo dello spettacolo del '62, riporta alcune scelte tecniche ed interpretazioni presenti nel primo *Pinocchio*. La prima edizione risulta animata da una feroce critica sociale e culturale. La rappresentazione segue fedelmente il dettato collodiano, ma caricandolo di una potenza critica inaudita. La lite col Grillo si trasforma così in un discorso sulla proprietà privata o, ancora, l'episodio della perdita dei piedi è l'occasione per Bene di spiegare “come il soggettivismo a oltranza abbia bisogno di un naso lungo per affermarsi...” (Vendittelli, 2015, p. 39). La scenografia è sfruttata in tutta la sua ampiezza e spesso riempita di oggetti. Ad esempio, nella scena ambientata nel teatro dei burattini, i personaggi sono disposti lungo tutto il proscenio, ognuno con un proprio boccascena e sipario così da presentarsi tutti come primi attori e portando avanti, nella versione del '62, una discussione sulla figura dell'anarchico Sante Geronimo Caserio colpevole di aver ucciso a Lione Sadi Carnot.¹ Ritornando all'utilizzo della scenografia nei primi spettacoli, per realizzare l'ambiente per la scena del pesceccane, venne costruito un grosso pesce che si apriva in due al momento del ricongiungimento tra Pinocchio e Mastro Geppetto, così da lasciar vedere il proprio interno. Nel finale di questa prima edizione, inoltre, tutti gli attori srotolavano una bandiera italiana, mentre la musica di Leoncavallo “rompeva i timpani”. I dettagli della testimonianza dello scenografo mostrano come Bene abbia saputo sfruttare al massimo le potenzialità intrinseche alla messa in scena di una storia tanto marcatamente surreale col fine di criticare la società e il teatro naturalista, ma si tratta di una critica che manca ancora della radicalità di una rottura col teatro di rappresentazione. Questo primo *Pinocchio* narra ancora una storia, facendosi non solo medium del testo collodiano, ma completandolo con l'immagine ed arricchendolo con una sovrastruttura di senso.

¹ Nella ripresa del '66, tale dibattito sarà sostituito dalla citazione ironica di brani estratti dal libro *Cuore* di De Amicis.

Già nelle edizioni successive del '64 e del '66, molte delle scelte descritte saranno progressivamente eliminate dalla scena, segno che Bene ha iniziato a dirigere la propria ricerca verso una critica radicale della rappresentazione a teatro, ricercando il proprio *depensamento* in scena anche per mezzo dell'ultima maschera popolare rimasta viva nel mondo della cultura. Pinocchio è l'impossibilità del naturalismo a teatro; ovvero il burattino neutralizza la bugia dalle gambe corte degli adulti che pretende di rappresentare sulla scena quanto già avvenuto e scritto. Nella figura del protagonista, col suo naso che cresce, viene così tematizzata parodicamente la finzione teatrale e la possibilità del gioco sulla scena.

La distanza tra la prima edizione dello spettacolo ed il film del 1999 è infinita e racchiude il risultato di una ricerca durata trent'anni. Il film inizia con una bambina-burattino, forse la Fata Turchina, che si anima e comincia a leggere l'incipit, "C'era una volta un re! No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno", con la voce registrata di Lydia Mancinelli. Nel frattempo, la figura di Pinocchio è già in scena, incatenata a un banco di scuola. Questa immagine raddoppia la potenza critica dello spettacolo. La dimensione sociale presente nella prima edizione viene riassorbita, ora, in una critica rivolta a quel mondo della cultura e dell'educazione che ha fatto di *Pinocchio* una storia buona ad insegnare la buona educazione, sottolineando l'importanza e la centralità delle figure ritenute positive del testo di Collodi, come la Fata dai capelli turchini ed il Grillo parlante, e sottacendo l'invito alla libertà e al gioco che vive nello spirito del burattino, che lo porta a vivere tutte quelle avventure e a compiere tutti quegli errori che gli faranno comprendere come diventare un bambino vero. Il secondo livello critico riguarda il rapporto, il legame che si crea nel momento in cui Bene lavora alla creazione di opera derivata. È facile leggere nell'immagine del Pinocchio incatenato la raffigurazione plastica della tecnica beniana di ri-scrittura, della relazione che lega le opere di Bene a quelle che impropriamente possiamo definire gli originali, cioè la rappresentazione di come il lavoro beniano liberi le potenzialità nascoste sotto la patina del già-detto, della ripetizione ogni volta identica. Così come Pinocchio si libera in scena da questa catena serrata al collo, l'azione di Bene alleggerisce ogni opera dalla consuetudine a cui è stata costretta.

In questa versione, inoltre, la scenografia si svuota: tutto lo spettacolo è ambientato in quella che, quando pienamente illuminata, risulta essere un'aula scolastica i cui unici arredamenti sono un'imponente cattedra ed un banco. Gli oggetti di scena ed il numero degli attori diminuiscono in favore del numero di maschere, rappresentanti i vari agenti della storia; infatti mentre nelle prime edizioni lo spettacolo è interpretato da nove attori, ora in scena sono presenti solo due corpi: Pinocchio-Bene e il corpo dell'attrice, indossante tutte le maschere necessarie affinché il protagonista possa errare. Anche le voci sono diminuite, "Carmelo Bene era passato da centro e maestro di un'orchestra di attori a unica fonte polifonica di tutti i personaggi diventati fantasmi del protagonista" (Giacché, 2014, p. 6). L'unica voce che non appartiene a Bene è

quella della Fata Turchina, la cui registrazione vocale di Lydia Mancinelli si innesta sul corpo di Sonia Bergamasco.

La distanza e le differenze tra le due edizioni appaiono evidenti. Nel 1999 Bene non rappresenta più la storia di Pinocchio, ma evoca una maschera e la fa errare, realizzando un rituale scenico volto a far perdere l'attore nel gioco tra "vita bambina" e phoné. La voce di Bene è sovrana sulla scena mentre tutte le altre maschere devono seguirla per non restare indietro, per non smettere di giocare e non interrompere quella finzione, che se fallisse farebbe ricadere prematuramente nella menzogna dell'età adulta.

Nel presente saggio, ci si soffermerà ad analizzare essenzialmente l'ultimo spettacolo nel quale Bene ha portato in scena Pinocchio, poiché di questo resta una registrazione televisiva del 1999.

2. Riscrittura e rapporto testo-scena

La differenza radicale tra le due versioni di cui ci resta testimonianza si crea nel momento in cui l'opera di Collodi passa attraverso l'operazione beniana di ri-scrittura. Questo è il passaggio fondamentale che ridona vitalità al morto-orale dello scritto assorbito nella dimensione maggioritaria della cultura. La ri-scrittura riporta il testo alla minorità dell'evento, all'*hic et nunc* vivifico che si realizza in scena grazie ad un pre-testo. Bene gioca molto col termine *pre-testo*, che contiene in sé il senso di tutta l'ambiguità del rapporto tra testo e scena di cui l'attore ha bisogno per rompere col teatro di rappresentazione e per dare valore critico alle proprie opere. Relegato sempre al fuori della scena, in ciò che la precede, il testo di Bene sembra quasi non conservare in sé alcuna possibilità di influenzarla facendosi rappresentare. Si tratta di un'ambiguità apparente determinata dal fatto che lo scritto di Bene, più che una raccolta di scene minuziosamente descritte, è una partitura testuale, uno spartito per voce che rende possibile il canto dell'attore. Pretendere, però, che il testo beniano rappresenti sulla pagina quanto avverrà e si udirà in scena, sarebbe come voler ascoltare la musica di Schumann leggendone lo spartito.

Ma lo scritto è pre-testo anche in quanto scusa per salire sul palcoscenico, per realizzare un evento estetico unico, di cui la partitura testuale offrirà la testimonianza senza poter comunicare l'oggetto dell'evento. Alla chiusura del sipario, il testo torna ad essere muto testimone che un Pinocchio ha avuto luogo, ma non ne resta traccia nello scritto.

Rispettabile pubblico ed inclita guarnigione dell'uno e dell'altro sesso essendo di passaggio per questa illustre Metropolitana mi sono voluto procreare il bene il piacere l'onore e il vantaggio di presentarvi davanti agli occhi un

noto burattino sconosciuto finora in questi paesi e del quale forse avrete veduto il compagno ma non il simile (Bene, 2014, p. 11).

Il testo presenta il compagno di colui che sarà in scena, ma non il simile. La pratica beniana elimina la possibilità stessa che possa esserci un simile riconoscibile grazie al rapporto creato dall'esercizio del *principium individuationis*. Il potere esercitato dalla ri-scrittura si esercita non solo tra testo e scena, ma anche nella ripetizione dello spettacolo: ogni volta che il sipario si apre un Pinocchio altro, unico, vive le sue avventure, per poi sparire, morire alla fine dello spettacolo. Quanto avverrà nella replica successiva sarà uno spettacolo differente in cui il nuovo Pinocchio critica il compagno che l'ha preceduto per mezzo di un secondo evento.

La riscrittura rende impossibile creare un insieme culturale e storico che contenga gli spettacoli di Bene sotto la macro-categoria culturale dell'unica storia di Pinocchio. Ogni spettacolo sarà un evento singolo destinato alla minorità dell'esclusione dalla storia, poiché si realizza nel tempo altro di una scena che si rende incomunicabile. Il passaggio dal tempo della storia all'evento è determinato dalla centralità della *phoné*, dallo spirito agonistico² che si realizza in un'esibizione unica. "Ci vuole urgenza – disessere nei suoni per dar voce al pensar dimenticato" (Bene, 2012, p. 114). La realizzazione sulla scena di un orizzonte nuovo coincide con lo sforzo stesso dell'attore di darsi in voce, nel mantenere costante la tensione del proprio canto facendo implodere la comunicativa del linguaggio, così da recuperare quanto era divenuto silente nel testo. L'oralità che vivifica ogni Pinocchio esiste nel suo sparire, nello spazio di una vibrazione il cui sorgere coincide col suo tramontare, lasciando lo spettatore nell'impossibilità di comunicare la realtà di ciò che è avvenuto, "è sempre una rapina del tempo. Tu dici: 'com'è volato il tempo'. No, è volato perché, finalmente, non c'era, il tempo. Perché non c'è. È il Kronos che salta per aria". (Bene, Ghezzi, 1998, p. 27) La ri-scrittura scenica è proprio questo tirarsi fuori dalla storia per essere nell'evento singolare e minoritario, che si pone come critico rispetto al pre-testo che lo ha reso possibile.

"L'OPERA, insomma, come DINAMICA POLITICA INTERNA è finalmente «LA» CRITICA" (Bene, 1970, p. 154). Solo partendo da questi assunti è possibile confrontare il testo di Bene con quello di Collodi.

² Lo spirito agonistico è legato alla necessità di darsi oscenamente in scena. Si tratta di un carattere che nasce nel momento in cui ogni attore deve realizzare un'opera mediante la voce, nell'allontanarsi dallo scritto per mezzo di un atto unico, così da rendere presente davanti ad un pubblico quanto è eliminato dalla scrittura. Nel teatro di rappresentazione questa stessa tensione agonistica non è presente perché in quello spazio la voce dell'attore è sorretta dallo scritto, le sue parole sono illuminate dal senso che un autore ha già chiuso in un testo. Nulla di nuovo si realizza in scena che non sia già stato enucleato nel testo. Sulla scena beniana l'oralità attoriale non ha nessuna radice in un senso che preceda l'atto medesimo. Tutto il linguaggio è messo in questione dalla voce che vi domina, che porta sino all'afasia del primo. Perché ciò avvenga tutto il corpo deve mantenere costante la tensione, smarrendovi l'identità e la finalità di ogni progetto. Il corpo è uno degli elementi fondamentali che consente di invocare la poesia senza cadere nella rappresentazione.

Non bisogna lasciarsi ingannare dalla somiglianza delle battute del burattino, poiché poco importa che il Pinocchio di Bene si esprima quasi esattamente come il burattino di Collodi che anima il libro. Questo *quasi* è al contempo il segno di una distanza e di un'analogia che mirano a recuperare il volto originale e dimenticato del primo Pinocchio collodiano. La differenza tra i due testi vuole celebrare il carattere primo di questo personaggio, ovvero la libertà del gioco. Il vero potere critico del lavoro letterario di Bene è contenuto negli spazi bianchi che frammentano il testo e guidano il nero sullo schermo nel film. Il *Pinocchio* beniano si presenta come una sequenza di scene la cui connessione e riepilogo sono spesso lasciati ai monologhi del burattino più che alla penna del narratore. In questa frammentazione Pinocchio è libero di errare, di vivere la rapsodia surreale delle proprie avventure, liberato dalla necessità dell'aderenza totale all'originale. Ma questa libertà più che una conquista, risulta essere una riscoperta. La fedeltà all'opera di Collodi, in Bene, è tale che la frammentazione nasce come risultato di un metodo sottrattivo e critico atto a recuperare la libertà che la storia del burattino di legno possedeva in origine, quando Collodi, libero dai limiti imposti dalla creazione di un libro, poteva far vivere al proprio protagonista ogni avventura tra le pagine di un giornale. Il limite evenemenziale del giornale liberava l'esistenza di Pinocchio dalla necessità teleologica insita nel progetto di un'opera. Lo spazio bianco tra una scena e l'altra, così come il nero delle transizioni filmiche, riscoprono questa assenza. Lo spettacolo di Bene termina perché deve terminare, rispettando i dettami del codice teatrale, così come il primo Pinocchio giornalistico si interrompe perché l'autore non gli concede più spazio³. In entrambe le occasioni la fine non è gioiosa, ma coincide con la morte; il Pinocchio-Bene che si toglie il naso di legno, diventando nell'aspetto, nello spirito e nella voce uomo-adulto, coincide con la morte per impiccagione del Pinocchio-giornalistico.

3. Pinocchio Perché?

La ri-scrittura beniana realizza un Pinocchio diverso. Ora l'autore-attore è libero di mettere in scena un burattino senza l'esigenza di narrarne ancora la storia. Quest'ultima è popolare e appartiene in modo orizzontale al mondo della cultura. *Le avventure di Pinocchio* (1883) rientra nel bagaglio dei ricordi infantili di quanti siano nati nel '900, sino a diventare oggetto di analisi e interpretazioni che finiscono per

³ Collodi inizia a pubblicare le avventure di Pinocchio, sotto il nome di *Storia di un burattino*, sul periodico *Giornale per i bambini*. La pubblicazione su questo giornale prosegue per quindici capitoli, sino al momento in cui l'autore stesso non decide di interrompere la narrazione, facendo impiccare il proprio personaggio ad un albero per mano del gatto e della volpe. In seguito, grazie alla pressione del pubblico, il caporedattore Guido Biagi chiede all'autore di continuare la storia e presentarla sotto forma di libro. Per giungere alla versione definitiva Collodi dovette sottoporre quanto già pubblicato ad una grande opera di revisione e sistemazione, per eliminare salti e ripetizioni creando una narrazione omogenea.

sovraccaricare di senso l'opera stessa. L'operazione di Bene sottrae ed annulla tutte queste sovrastrutture per recuperare l'ultima maschera della commedia dell'arte ancora presente nella memoria di tutti. Bene riprende, quindi, un significante popolare, svuotandolo del senso che il processo storico ha cristallizzato nel suo corpicino di legno e riportandolo al centro di un nuovo rituale estetico sulla scena. In realtà, l'aspetto evenemenziale che l'autore riscopre alle origini del lavoro di Collodi appartiene anche alla radice popolare della maschera Pinocchio appartenuta alla commedia dell'arte. Entrambi gli autori fanno fare tappa al proprio burattino davanti al proprio passato. Egli entra nel tendone di Mangiafuoco ed è riconosciuto dai suoi fratelli, ma la sua alterità manda in subbuglio la scena e costringe all'interruzione dello spettacolo. Il burattino continua ad appartenere a quel mondo, ma al contempo continua ad avere nuovi natali e a darsi nella differenza della ripetizione. Alla fine dell'episodio nel teatro di Mangiafuoco, Pinocchio è l'unica maschera ad avere la possibilità di uscire per proseguire le proprie avventure tra le pagine del libro di Collodi e sulle scene di Bene. I suoi fratelli appartengono alla storia cristallizzata del teatro barocco.

Pinocchio diventa, quindi, il significante ligneo che consente a Bene di mostrare alcuni degli aspetti appartenenti all'attorialità e al suo rapporto con la scena. Questa possibilità si crea come effetto della disgiunzione tra testo scritto e spettacolo, e apre uno iato in cui è possibile per Bene giocare col codice stesso della propria concezione estetica. Non si tratta di mettere in scena un doppio o di rappresentare il teatro a teatro. La *praxis* beniana punta piuttosto ad annullare la differenza tra soggetto e oggetto riassorbendoli in un'oggettività altra. Questa si fonda sul venir meno del legame identificativo delle due precedenti unità, così che sulla scena si possa giocare col codice stesso che ne è alla base. Questa meta-teatralità tipicamente beniana non ha alcuno scopo ermeneutico e chiarificatore, non intende fare scuola, ma aggiunge un ulteriore livello al gioco teatrale, palesando l'alterità e il surrealismo della scena. È l'attorialità ed il codice che giocano con se stessi mettendosi in scena, nel segno vuoto di un Pinocchio, eliminando la pretesa di essere mascherati dal trucco rappresentativo della somiglianza e dell'aderenza al testo.

La caduta del velo della rappresentazione rivela che in scena ci sono gli attori e la verità del teatro. La meta-teatralità di Bene non denuncia alcun artificio, bensì mostra apertamente il gioco rituale dell'attorialità svuotata da ogni personalismo e da ogni ego. Il gioco svelato si muove tutto intorno al corpo e alla voce dell'attore. L'artificio si rivela per contrasto con il teatro di rappresentazione: solo a partire dal momento in cui uno spettatore coglie la serietà del gioco beniano, potrà riconoscere per contrasto l'artificiosità di quanto Bene spesso identifica come l'attore di prosa, ovvero di quell'agente di teatro che rappresenta fedelmente un personaggio che ogni sera continua rivivere la propria tragedia,

dando spettacolo di quanto è già conosciuto da tutti i presenti in sala, i quali a loro volta fingono di non sapere. Nel gioco di Bene non vi è alcuna traccia di questa menzogna; in scena col pretesto di Pinocchio c'è anche l'attore.

Pinocchio, come significante vuoto, si fa a sua volta portatore di alcune peculiarità dell'attorialità. Egli ne incarna soprattutto il lato bambino, il cui agire diventa puro gioco. Il saggio di Bene sulla vita bambina si apre con l'esergo riportante le parole che la Fata Turchina dice al burattino: "Ma tu non puoi crescere / perché i burattini non crescono mai / nascono burattini / vivono burattini / muoiono burattini" (Bene, 1982, p. 69). L'impossibilità di crescere restando bambino rappresenta la condizione perenne dell'attore in scena. Egli è tutto preso dal suo gioco, dalla serietà di questo che lo distingue dallo scherzo degli adulti. Lo scherzo, come l'azione, nasce da un'intenzione che si prefigura e ricerca un fine ed appartiene al mondo di tutti quegli attori che rappresentano ruoli in scena come se fossero reali: questa finzione è proprio lo scherzo adulto a cui partecipano conniventemente attori e pubblico. Il "gioco bambino" annulla la connivenza perché sul palcoscenico non si può che essere al di là del limite sociale e dalla menzogna della cultura, la quale vorrebbe che a teatro si narrassero storie reali. L'unica realtà che il gioco bambino può mostrare riguarda l'attore e la sua tensione verso un'opera. "...perché è lo stato d'infanzia quello che noi vogliamo perpetrare, il rifiuto di Pinocchio a crescere. Questo è fondamentale. Pinocchio è il più grande grido contro la maturità delinquenziale, perché ogni maturità è delinquenziale. E in questo senso è la perversione che grida la propria innocenza davanti alla bambina, alla bella bambina dai capelli turchini..." (ib. p. 137). La vita bambina si realizza nell'attore come un costante agire senza intenzione, che porta a compimento l'impossibile. In questa formula ambigua e quasi paradossale è contenuta la possibilità stessa di fare arte e di relazionarsi all'opera, poiché la vita bambina ed il gioco che essa comporta sono necessari all'opera stessa cosicché si venga a creare quell'intrico di rimandi impossibili che permettono di far avvenire in scena un momento di poesia pura. L'agire di Pinocchio è sempre innocente, il burattino non ha intenzione di far del male al grillo o creare problemi al padre, ma vuole solo vivere e nel farlo smarca sempre il progetto che il mondo adulto gli ha riservato. Sulla strada per andare a scuola trova il teatro dei burattini e così l'evento lo allontana dal progetto paterno di garantirgli un'istruzione. Ancora, dopo essere stato salvato dalla Fata e aver ricevuto la promessa di diventare un bambino vero, Pinocchio preferisce farsi riassorbire dallo stato d'infanzia seguendo Lucignolo. Soprattutto in questo ultimo caso, il burattino ha presente, a inizio dialogo, che farà arrabbiare la sua nuova mamma, ma all'arrivo del carro non ci fa più caso, non perché abbia intenzione di provocare la Fata, ma perché semplicemente ora è preso da un evento che smarca il progetto materno, il cui ricordo è già svanito dalla sua mente. Nel gioco-bambino si realizza, quindi, quell'evento artistico che consente di mettere in scena l'irrappresentabile, cioè quanto deborda il contenuto di un testo poiché sfugge

implacabilmente a qualsiasi logica comunicativa. Il gioco stesso porta l'attore fuori dal divenire storico, dal progetto e dalla finalità interna al testo, catapultandolo nell'onnipotenza di un gesto che lo unisce all'opera.

Il carattere ludico del *Pinocchio* beniano si gioca tutto in voce. Questa è la differenza principale che separa e rende incompatibili lo spettacolo inaugurale del Teatro Laboratorio e quanto viene registrato nel 1999. Nello spettacolo del '62 ogni personaggio, oltre ad avere una propria voce ed un proprio corpo, possiede un tale carico di senso che porta l'attore a doverne mettere in scena l'identità, tanto che, come suggerisce Vendittelli nel capitolo del suo libro dedicato ai primi spettacoli di Bene su Pinocchio, Geppetto diventa il padre moralista e possessivo, mentre il gatto e la volpe rappresentano rispettivamente la cultura dei dotti e la legge basata sulla furbizia. Nel film, invece, assistiamo a ciò di cui aveva già dato testimonianza Klossowski, ovvero che lo spettacolo è animato da corpi staccati dalle anime⁴. Ad eccezione di Pinocchio tutti gli altri ruoli sono sottratti alla loro carne e ridotti a maschere indossate da un unico soggetto che deve affannarsi a seguire la partitura vocale. A questo corpo-manichino carico di maschere il tempo è dato da una voce espropriata, che in playback risuona sulla scena. Ogni personaggio è così riassorbito dalla voce di un unico artefice, l'unico a cui spetta la possibilità della realtà del gioco. L'estraneità creata sulla scena tra corpo, ruolo e voce neutralizza la potenza delle identità e dell'intenzione legata al senso del racconto. In questo modo, l'attore è costretto a errare tra le maschere in scena, così come erra il burattino, nella costante impossibilità di darsi un fine altro che non sia il gioco in sé. Fosse troppo preso dall'essere Geppetto dovrebbe mandare il figlio a scuola o immedesimandosi troppo in Mangiafuoco sarebbe costretto a bruciare il burattino per non mangiare una cena mezza cruda. La forza della rappresentazione costringerebbe l'attore ad abdicare alla propria realtà per far posto esclusivamente a quella del personaggio, alla sua volontà che diventerebbe sovrana sulla scena. Il moltiplicarsi in voce, invece, riesce a minare tutti questi propositi rendendo l'attore innocente nel proprio giocare.

L'unica maschera che non fa uso del playback è Pinocchio. Egli è il burattino attore-autore che diventa artefice della propria storia dandosi in monologhi. Per il burattino risulta impossibile dialogare, dato che ogni voce gli appartiene e nell'ascoltare finisce per ascoltarsi, sospendendo così le possibilità dialettiche insite nel dialogo. Ma al di là di questa dinamica, durante lo spettacolo spesso al protagonista spetta il compito di raccontare le proprie avventure. Un riassunto per se stesso, "se si fatto attore è di già

⁴ "Carmelo, dotato effettivamente di un corpo sottile, è l'interprete per eccellenza delle anime separate dai loro corpi o dei corpi separati della loro anime – e quale epoca peggiore della nostra, che alimenta e coltiva tutti i gradi del ricatto e dell'intimidazione per occultare tale dilemma, ha mai fornito un pretesto migliore ad un interprete il quale, tale è l'ironia della storia, per quanto scandalosamente moderno possa sembrare, è nondimeno il Mimo di una Favola che risale alla notte dei tempi" (Klossowski P., *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in Bene, 1981, p. 18).

compromesso dal partner importuno che gli è dentro, come può tollerare ancora un'altra exteriorità che lo provochi al discorso..." (ib. p. 22). Il monologo è una necessità per il burattino-attore, che avendo reciso la mediazione tra sé e se stesso, rende presente la propria assenza raccontandosi le proprie avventure. Così è l'essere protagonista stesso di Pinocchio che viene neutralizzato e restituito in voce: la storia stessa diventa, in questo modo, un effetto secondario delle parole del personaggio.

Nel gioco orale del burattino risuona costante la tensione tra essere bambino ed inorganico. Questo aspetto travalica la corporeità lignea di Pinocchio, che rende comunque manifesta questa prossimità, e si radica nell'agire stesso della sua voce. Il protagonista ripercorre i suoi passi per rendere presente la propria assenza, ed è costretto a sottostare a questa coazione a ripetere se non vuole restare intrappolato nell'afasia dell'inesprimibile. Fare l'impossibile sulla scena è giocare proprio con questa aporia, con la tensione tra il muto irrepresentabile dell'opera e la menzogna della rappresentazione. Questa costante esperienza conflittuale è riassorbita nel gioco della parola, nel monologo di un corpo in cui l'aporia tra il ruolo e l'attore non smette di raccontarsi. In questo modo il monologo corrisponde al gioco del piccolo Ernst, che tenta di elaborare un evento per mezzo di un linguaggio che non padroneggia pienamente. Così come il nipote di Freud sostituisce il gioco del rocchetto alla parola⁵, Pinocchio-Bene sostituisce il proprio canto all'impossibile rappresentazione dell'evento nell'opera scritta.

4. Metateatralità

La ri-scrittura di Bene dimostra il massimo della sua potenzialità nella settima scena della seconda parte del testo. Si tratta del momento in cui Pinocchio, trasformato in asino, si trova a essere il fenomeno principale dello spettacolo al circo. In questa parte del testo Bene crea il cortocircuito del teatro stesso, mascherandolo in una metafora testuale che non trova poi spazio tra le scene che compongono il film. In questo, la breve scena del circo è sottratta alla rappresentazione su pellicola e si assiste al salto paradossale di un burattino che si trasforma in asino ed è catapultato subito nella pancia del pesceccane ad incontrare il padre. Neanche nel monologo che Pinocchio rivolge a Geppetto si trova traccia di quanto avvenuto durante lo stacco nero tra le due scene, probabilmente perché Bene non ha voluto utilizzare il medium della pellicola per criticare il proprio codice teatrale. Solo tra le pieghe del linguaggio del testo

⁵ Ci si riferisce al celebre episodio del "fort-da" descritto da Freud in *Al di là del principio di piacere*.

morto-orale l'autore ha la possibilità di rendere la propria pratica estetica teatrale oggetto del linguaggio stesso, dato che questo gli consente di mascherarla sotto i veli di numerose figure baroccheggianti.

La scena si apre con la trascrizione del cartellone del circo, nel quale si annuncia che in scena insieme al solito spettacolo, “avranno luogo i soliti salti ed esercizi sorprendenti” (Bene, 2014, p.94), ci sarà il debutto del famoso ciuchino Pinocchio. La nuova stella è presentata dall'imbonitore in un prologo che doppia quello posto in apertura al testo di Bene. Le parole dell'imbonitore rappresentano il negativo del prologo beniano, e contengono tutta la critica che l'autore ha sempre rivolto al teatro (ed in generale al mondo dello spettacolo) tradizionale. Il registro dell'imbonitore vorrebbe essere aulico ed erudito, ma rivela tutta la sua ignoranza a causa dei molteplici errori compiuti utilizzando, ad esempio, il termine *vanitosi* per *vani*, *cognato* per *commiato* o *apoteosi* invece di *ipotesi*. Questo escamotage linguistico era già stato utilizzato da Bene in un capitolo de *L'orecchio mancante*, nel quale critica l'ignoranza di quanti provino a trasporre delle opere letterarie al cinema, stando attenti più al budget, al sentire comune e ad una probabile critica, che di puntare alla realizzazione di un'opera che sia veramente arte. Come la poesia di Gozzano nell'esempio di Bene non riusciva a divenire un'opera nuova in pellicola, così il ciuchino Pinocchio deve essere ammaestrato per andare in scena, deve rinunciare alla propria libertà.

Questa rinuncia rende plastica la differenza tra la ricerca di Bene e l'attorialità tradizionale. Il ciuchino Pinocchio è già famoso e conosciuto, poiché “... ebbe già l'onore di ballare al cospetto di sua maestà l'Imperatore di tutte le corti principali d'Europa” (ib.). Il pubblico sa cosa aspettarsi da questo ciuchino, il suo nome contiene le aspettative di un ballo a cui altri hanno assistito. Di contro il Pinocchio beniano non ha nessuna parentela col famoso omonimo, ne è il *compagno*, ma non il *simile*, e per questo sulla scena apparirà uno sconosciuto che non manifesta nel proprio agire la necessità di far riconoscere la similitudine che lo legherebbe al burattino collodiano.

La cifra critica di questo confronto a distanza creato dalla presenza di questi due prologhi è tutta contenuta nella libertà e nelle facoltà che possiede il Pinocchio di Bene e che il ciuchino dovrà conquistare. Quest'ultimo, infatti, è stato ammaestrato con la forza; l'imbonitore è ricorso “all'affabile dialetto della frusta” (ib. p. 95) per piegarne lo spirito e sfruttare il talento, riconosciuto grazie alla presenza di “una piccola cartilagine ossea che la stessa facoltà medicea di Parigi riconobbe essere quello del bulbo rigeneratore dei capelli e della danza pirrica” (ib.). La stessa cartilagine è presente nel corpo del Pinocchio beniano, ma questa non dona alcun talento fisico al burattino, bensì lo rende capace della matematica solida e della geometria liquida, ovvero dell'impossibile. Questo burattino è onnipotente, parla una lingua altra: “Parla la lingua dei cedri del Libano lingua che io bene intendo parlo ma non capisco ...” (ib. p. 12), ovvero la lingua di una poesia che si rifiuta d'essere mediatrice di un senso, che diventa puro suono

e nella quale il burattino beniano *balla magnificamente*, tanto da guadagnarsi i doni del Gran Turco. I due Pinocchi, presentati dai due prologhi presenti nel testo di Bene, divergono tanto quanto il teatro di Bene diverge da quello di rappresentazione. Nel primo si trova un Pinocchio-attore libero di cantare in una lingua che non deve farsi comprendere e finisce per estasiare, mentre il ciuchino-attore è costretto a sottostare al giogo di un regista che frusta mediante il testo, per imporre la propria volontà ed il proprio fine.

La metafora di Bene oltre a far apparire per contrasto le divergenze tra i due modi di fare teatro, mostra come l'azione della riscrittura scenica liberi dal giogo dell'imbonitore. All'inizio dello spettacolo Pinocchio-asino segue alla lettera il dettato dell'imbonitore-regista, attende lo schiocco della frusta e le sue parole per muoversi e rappresentare quanto gli viene ordinato. "Ma in quella che correva come un berbero, il direttore, alzando il braccio in aria, scaricò un colpo di pistola. A quel colpo il ciuchino, *fiingendosi* ferito, cadde disteso nel Circo, come se fosse moribondo davvero" (ib. p. 96, corsivo mio). Tutta questa prima parte dello spettacolo è composta da un insieme di finzioni orchestrate dal regista che costringe un asino a emulare i movimenti di un cavallo, "Al passo! ... al trotto... al galoppo! ... Alla carriera! ..." (ib.), seguendo il vecchio detto toscano secondo il quale in mancanza di cavalli anche gli asini trotano.

È questa simulazione forzata che Bene ha demolito durante la sua carriera e nel prosieguo della scena. Mentre si finge morto a terra, Pinocchio alza lo sguardo e vede la fatina con il ritratto di se stesso burattino. La fata rappresenta il richiamo rivolto all'attore-asino verso la vita bambina, verso il gioco e la trasgressione. La figura della fata coi capelli turchini è simile alla madonna di frate asino, le cui visioni lo costringevano inconsciamente a volare, a trasgredire la realtà stessa della gravità nel volo. Essa è quanto di assente c'è nell'opera, è l'opera d'arte in sé che richiama l'attore stesso. Questo è un richiamo muto, la fata non dice nulla, è solo lì seduta a fornire la visione di sé a Pinocchio, il quale non potrà mai raggiungerla e comunque si sente spinto ad invocarla. Nel testo di Bene, non è l'autore a descrivere la fata, visto che i contorni sfocati della sua immagine ci sono forniti dall'invocazione del burattino. La trasgressione che viene così ispirata a Pinocchio è di segno opposto rispetto a quella di San Giuseppe Desa. Il Burattino-asino inizia a sprogettare il progetto del direttore: questi lo invita a saltare nei cerchi, Pinocchio invece "ogni volta che arrivava davanti al cerchio, invece di attraversarlo, ci passava più comodamente sotto. Alla fine spiccò un salto e l'attraversò, ma le gambe di dietro gli rimasero disgraziatamente impigliate..." (ib). Il burattino trasgredisce il progetto seguendo la legge del proprio corpo, e quando si sente pronto a compiere il salto inciampa, spezzandosi le gambe. In questo modo egli ha distrutto totalmente il dettato del direttore, ha giocato con tutto se stesso sino allo stremo seguendo la tensione ispirata dalla visione

della Fata. Pinocchio-C.B. è questa inosservanza incarnata ispirata da quanto sfugge ai margini di un progetto, guidato da quella Fata ignorata dal progetto del direttore. Il volo del santo e il salto dell'asino sono guidati dalla medesima tensione ed è il tentativo impossibile di smarginare il progetto. Sono destinati al fallimento, a ricadere pesantemente a terra. Ma questo è il fine obbligato dell'agire beniano, perché solo muovendosi in tale momento aporetico è possibile realizzare un'opera ogni volta che si è in scena. L'aporia stessa, che porta i due asini a spiccare il volo e poi a ricadere sotto il peso del progetto, consente all'attore-artista di giungere per un momento a perdersi nella visione della propria madonna, di compiere l'ennesimo gesto che squarcia la rappresentazione.

Bibliografia

Bene C., 1970, *L'orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli.

Bene C., 1981, *L'Otello o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli.

Bene C., 1982, *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore.

Bene C., 1995, *Opere*, Milano, Bompiani.

Bene C., Ghezzi E., 1998, *Discorso su due piedi (il calcio)*, Milano, Bompiani.

Bene C., Deleuze G., 2002, *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet; ed. or. 1979, *Surpositions*, Paris, Edition de Minuit.

Bene C., Dotto G., 2008, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani.

Bene C., 2012, *Sono apparso alla Madonna*, Milano, Bompiani.

Bene C., 2014, *Pinocchio*, Milano, Bompiani.

Freud S., 2018, *Al di là del principio di piacere*, Brescia, La scuola.

Giacché P., *Un Pinocchio letto per Bene*, in Bene C., 2014, *Pinocchio*, Milano, Bompiani, pp. 4 – 10.

Ong W. J., 2014, *Oralité et écriture*, Paris, Les Belles Lettres.

Vendittelli S., 2015, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, Torino, Accademia University Press.