

eScholarship

California Italian Studies

Title

Il mancato incontro con l'attore-poeta: Carmelo Bene secondo Ruggero Jacobbi

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0cj2d251>

Journal

California Italian Studies, 4(2)

Author

Cilento, Fabrizio

Publication Date

2013

DOI

10.5070/C342018026

Copyright Information

Copyright 2013 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Il mancato incontro con l'attore-poeta: Carmelo Bene e Vittorio Bodini secondo Ruggero Jacobbi

Fabrizio Cilento

“Un teatro che ha bisogno di veri *irregolari*, come il nostro, ha a questo punto, almeno il dovere della curiosità.”¹

Ruggero Jacobbi (1920–1981) è stato poeta, drammaturgo, regista, critico teatrale e letterario, sceneggiatore cinematografico, traduttore. Egli rimane uno degli esponenti più brillanti di quella che Claudio Meldolesi ha definito “la generazione dei registi”² (i cui rappresentanti più illustri sono Giorgio Strehler, Vito Pandolfi e Luigi Squarzina), e ha il merito di aver dato vita, negli anni del secondo dopoguerra, all’istituzione della “regia critica.”

Carmelo Bene (1937–2002) è stato l’esempio più significativo del ritorno sulle scene da parte dell’“attore-artista” o “attore-poeta” che ha caratterizzato l’ultimo trentennio del novecento teatrale. Egli lavorava per sottrazione, mirando più che a una messa in scena vera e propria, a togliere impietosamente di scena (esemplari in questo senso i suoi allestimenti shakespeariani), chiudendosi (almeno apparentemente) in un disumano rifiuto d’esprimere alcunché: un “teatro senza spettacolo” dunque, e per di più antiumanistico ed antiartistico.³

Come nota Gilles Deleuze, non siamo in presenza di un teatro critico, né di un gioco del teatro nel teatro, e tanto meno di una parodia o di un’avanguardia shakespeariana: “Bene procede diversamente ed è più nuovo. Supponiamo che egli amputi l’opera originaria di uno dei suoi elementi: sottrae qualcosa all’opera originaria. E in effetti, il suo lavoro su *Amleto*, non lo chiama un *Amleto* di più ma un *Un Amleto di meno*, come Laforgue. Non procede per addizione, ma per sottrazione, per amputazione.”⁴

Un esempio evidente di questo processo è riscontrabile nell’allestimento di *Riccardo III*, in cui l’attore-poeta (o, come lo chiamerebbe Deleuze, “l’operatore”) valorizza il rapporto tra il protagonista e le donne; o ancora nel *Romeo e Giulietta* si amputa Romeo per assistere allo sbalorditivo sviluppo di Mercuzio. Ciò permette a Bene non solo di assistere alla costruzione di un personaggio nel momento del suo farsi, ma anche di evadere dal testo e dalla letteratura, arrivando a un teatro creatore.

Tra l’altro “il surrealismo urologico” dell’“l’attore più follemente compromesso e compromettente d’Italia,” “castigo di Dio e flagello dei teatri stabili e mobili, che dove passa non ci cresce più l’erba,”⁵ riporta Ruggero Jacobbi a un incubo mortale per il teatro, all’angoscioso dilemma, alla straziante dicotomia di: “O un ennesimo Goldoni ‘rivisitato’ a livello di glorioso Teatro Stabile (ma ‘glorioso’ è un grave, funebre aggettivo), oppure Carmelo Bene.”⁶ “Ora,” scrive il critico, “dinanzi all’ipotesi di un teatro italiano faticosamente diviso tra *Una strana coppia* e

¹ Ruggero Jacobbi, *Maschere alla ribalta. Cinque anni di cronache teatrali 1961-1965* (Roma: Bulzoni, 2002), 340.

² Si veda Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (Firenze: Sansoni, 1984).

³ Si veda Carmelo Bene, *Opere* (Milano: Bompiani, 1995), 3.

⁴ Gilles Deleuze in Bene, *Opere*, 1431.

⁵ Jacobbi, *Maschere alla ribalta*, 285, 340 e 349-50. Jacobbi, *Maschere alla ribalta*, 285, 340 e 349-50.

⁶ Jacobbi, *Teatro da ieri a domani* (Firenze: La Nuova Italia, 1972), 146.

Carmelo Bene (ennesima versione del terroristico dilemma di trent'anni fa: o Verneuil o il dilettantismo), resta evidentemente preferibile che i teatri stabili non solo rimangano, visto che una funzione l'anno avuta e possono averla (quella di liberarci dal dilemma), ma che la svolgano sempre meglio.⁷ D'altra parte negli anni Sessanta è enorme la differenza (inconciliabile) che separa Strehler da Bene, ossia la differenza tra il primato della regia critica (sostenuto anche da Jacobbi) dalla e la figura dell'irregolare attore-artista, che contesta ai suoi avversari degli Stabili l'eccessiva fiducia nel rapporto storia-uomo e società individuo con un'irriverenza senza eguali. Per l'irrequieto Bene: "Il regista è un disgraziato che sgobba e gesticola come un facchino per stipare una scena di merci, suoni e oggetti rassicuranti. Il testo è il suo feticcio messale."⁸

Tuttavia Jacobbi con grande apertura mentale e spinto dal "dovere della curiosità" che ogni critico che si rispetti deve necessariamente possedere, si confronta fin dall'inizio con l'intensa attività di Bene: "dalle prime squallide prove" fino ad una "improvvisa libertà di movimenti creativi, ad un precisarsi della sua invenzione barocca e liberty, decadente e surrealista."⁹ Pur sottolineando onestamente il suo antitetico punto di vista (non dimentichiamo che egli è, o almeno, a questo punto, è stato, pur sempre *anche* un "regista-critico"), Jacobbi si dimostra assai disponibile ad un'indagine tutt'altro che superficiale delle singolari proposte dell'attore pugliese (in cui riconosce subito la matrice artaudiana e "la forza d'un talento dilettantesco ma fortissimo"),¹⁰ provenienti da un disagio esistenziale profondo e da una concezione tragica e irrimediabilmente pessimista dell'esistenza e dell'uomo. Lo studioso si rende subito conto che con un attore del calibro di Bene (in perpetua oscillazione tra Guittalemmi e le più sofisticate filosofie degli anni Settanta) non è impossibile instaurare un dialogo, a patto però che si proceda in negativo: "Irritante disuguale sbruffone caotico geniale goliardico assurdo acutissimo, mettete insieme la selva d'aggettivi che vi pare: Bene è una forza della natura, c'è, esiste, e vi sono solo due strade per aiutarlo: una è snobbarlo, l'altra è combatterlo. Così scatta, viene fuori, si esprime."¹¹ Jacobbi assume da subito il ruolo di mediatore tra i detrattori che intendono ostracizzare l'attore-artista dal panorama teatrale italiano o al limite confinarlo negli esperimenti delle avanguardie (terreno in cui Bene non si è mai sentito a proprio agio),¹² e quei colleghi che adorano Bene fin dai primi spettacoli. Del resto anche Ennio Flaiano nel 1964, dopo aver assistito alla *Salomè* aveva scritto: "Che si fa in questi casi? Si applaude. Ma con un artista così personale, irritante, sbadato, pigro e iconoclasta come Carmelo Bene meglio dire le cose come stanno. Penso infatti che Carmelo Bene

⁷ Jacobbi, *Le rondini di Spoleto* (Samedan: Munt Press, 1977), 118.

⁸ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* (Milano: Bompiani, 1998), 157. Per capire le dimensioni della frattura tra Bene e Strehler basti ricordare che, nella sua autobiografia sotto forma di intervista, Bene con irresistibile e sprezzante *humor* apostrofa ancora il regista milanese come il "rovello della messa in piega," "dissipatore di una montagna di denaro pubblico," e afferma che Strehler "a furia di strappare tessere approda a un cliché foscoliano tentando il bluff di un teatro europeo." Inoltre definisce il Piccolo e il Lirico "puro regime," "due lager che accolgono deportazioni di massa dell'entroterra lombardo (bambini inclusi)," mentre gli spettacoli sono "tediosissimi polpettoni declamati a squarciagola da attori di talento messi in catene," e il riferimento è a Santuccio, Buazzelli e Carraro (155-57).

⁹ Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, 109. Jacobbi inizia a valutare positivamente Bene grazie al lavoro su Majakovskij: "E finalmente, al Nebbia, è arrivato Carmelo Bene. Ha fatto bene a venire; altrimenti non avremmo capito mai come il ragazzo magro e isterico che tre anni fa presentò al Gerolamo lo squallidissimo e pretenzioso Gregorio fosse poi diventato una specie di simbolo, per gente rispettabile, nella capitale" (Jacobbi, *Maschere alla ribalta*, 349-50).

¹⁰ Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, 179.

¹¹ Jacobbi, *Maschere alla ribalta*, 389.

¹² La polemica tra Bene e la critica è ben documentata nelle epifanie televisive dell'attore a *Mixer Cultura* nel 1988 (particolarmente duro lo scontro con Guido Davico Bonino), e successivamente al *Maurizio Costanzo Show* nel 1990, 1994 e 1995; tali episodi sono diventati oggetto di culto e sono facilmente reperibili in rete.

sia sulla strada giusta, benché la percorra in modo pericoloso.”¹³ Da un lato Flaiano elogia apertamente il genuino anticonformismo di Bene; dall’altro mostra una qualche irritazione di fronte alla (sublime) svogliatezza dell’esecuzione beniana. Tuttavia, la noncuranza che Flaiano inizialmente attribuisce a una serie di errori di regia negli anni diventerà deliberata consuetudine. Nel recensire i successivi spettacoli messi in scena nel 1966 come *Il rosa e il nero* e *Faust*, Flaiano si rende conto che tali lavori sono frutto di una ricerca liberatoria ma rigorosa, basata su uno studio che li riscatta dal sospetto della parodia e dell’improvvisazione. A questo punto diventa uno dei più autorevoli sostenitori di Bene insieme a una schiera di critici, poeti, filosofi, semiologi italiani e d’oltralpe del calibro di Goffredo Fofi, Alberto Arbasino, Giuseppe Bartolucci, Oreste Del Buono, Gilles Deleuze, Franco Quadri, Pierre Klossowski, Jean-Paul Mangaro, Umberto Artioli, André Scala, Camille Dumoulié, Piergiorgio Giacché, Edoardo Fadini ed Enrico Ghezzi.¹⁴

A differenza delle numerose analisi che hanno approfondito l’opera iconoclasta di quello che si può considerare l’ultimo grande divo del teatro italiano, quella di Jacobbi è tra le più lucide che mi sia capitato di leggere: in essa il critico appare disilluso e scettico riguardo agli atteggiamenti da *enfant terrible* di Bene (a questo riguardo non mostra mai un minimo di sinistra fascinazione o di turbamento), giudicandoli terribilmente datati e *retró*; inoltre sembra tutt’altro che ammaliato dalle scricchiolanti gratificazioni teoriche che l’attore si è masochisticamente autoinflitto e che ha riproposto con intellettualistico piglio per anni, in modo sempre uguale, ad ogni intervista, in ogni apparizione pubblica radiofonica o televisiva, al fine di spiegare e legittimare il proprio lavoro tramite una sua nobilitazione a livello filosofico-speculativo. Nonostante queste legittime perplessità Jacobbi non disprezza né stronca mai *in toto* la ricerca beniana. Già nel 1964, egli nota: come:

Bene si è rimpannucciato, e se non mi sbaglio mostra un po’ di noia o un po’ di pudore a fare ancora il ragazzo terribile. Da una parte vuol essere un attore vero (e va bene), dall’altra un vero intellettuale (e va meno bene). Con lui bisognerebbe discutere a lungo, mettere i puntini sulle “i” della sua vaga terminologia estetica, riporre i problemi sollevati e pagati di persona da un Artaud, rileggere un po’ insieme il manifesto del surrealismo e tante cose di quarant’anni fa che sono ancor vive, anche se si è fatto di tutto per soffocarle, e quindi non c’è niente di male a scatenarle ancora. Ma qui, evidentemente, non si può. Il discorso è lungo. Basti dire che il Bene, nella sua biografia poemica di Majakovskij, è un attore vittorughiano, sensazionale, esplosivo, di quelli da prendere o lasciare. Da fronteggiare per legittima difesa. E che le sue simpatie, malgrado la dichiarata ironia, vanno al Majakovskij esteta e decadente. Figurarsi noi: che non crediamo nemmeno all’esistenza di un decadentismo, e che lo chiamiamo romanticismo, e che lo identifichiamo a tutta l’arte moderna, almeno sino a che esisterà una borghesia. Ecco: forse il Bene è l’ultimo attore borghese, o l’ultimo romantico. E non è un’offesa.¹⁵

¹³ Ennio Flaiano, “*Salomé* di Carmelo Bene (da Oscar Wilde),” in Bene, *Opere*, 1386.

¹⁴ Non a caso le analisi di Flaiano appaiono insieme a quelle degli studiosi sopra elencati in “La fortuna di Carmelo Bene. Antologia critica,” in Bene, *Opere*, 1379-1549.

¹⁵ Jacobbi, *Maschere alla ribalta*, 349-50.

Premesso che per l'attore pugliese ciò sarebbe senza dubbio una terribile e imperdonabile offesa (nonostante l'immane byroniana camicia bianca), si può cercare di ricostruire il ragionamento secondo cui Jacobbi arriva a questa conclusione. Il critico riconosce subito in Bene la formazione decisamente letteraria che li accumuna,¹⁶ che l'attore tuttavia utilizza riallacciandosi a un passato remoto protonovecentesco "secondo una fastosa irriverenza che ha le sue radici in un Eros ancora liberty, ancora decadentistico."¹⁷

Il secolo breve per Jacobbi ha inizio quando tramonta l'avanguardia di fine Ottocento e con la fine di certi *ismi* (e in particolare del decadentismo), la neo-avanguardia degli anni Sessanta riprende invece vigore con l'entrata in crisi del Novecento e l'affacciarsi di una nuova *fin de siècle*.¹⁸ E non è certo un caso che Bene scelga il palcoscenico eleggendolo a primaria forma d'arte (arte vissuta come eccesso e superamento del sé e non come rappresentazione): cosa c'è infatti di più decadente e transitorio del teatro, il mezzo d'espressione più effimero ed evanescente, destinato per sua natura a lasciare pochissime tracce? Esso si rivela quindi terreno ideale per innescare il campaniano lavorio del "fare e disfare," fino all'autoannientamento:

Bisogna avere l'umiltà di considerare questo nostro Novecento come un secolo non sempre creativo, per mancanza di serenità dell'agio della contemplazione; ma bisogna anche avere la superbia di vivere questa vicenda come un'avventura intellettuale e culturale senza precedenti, quale la comunità umana non poteva prevedere in nessun tempo. Considerato dal punto di vista della letteratura, questo secolo è figlio in ugual modo del naturalismo e del simbolismo, ossia porta con sé una rinnovata fiducia nel mondo esterno, che è l'eredità più forte del secolo precedente, ed una sicurezza di poterlo trasporre nella pura interiorità, nella dimensione dell'immaginario, che è nata nel momento in cui l'Ottocento contestava se stesso, con Mallarmé e con Rimbaud. La partecipazione italiana in questo panorama è una partecipazione spesso stanca, per la difficoltà di accordare quei frutti dell'alto romanticismo ad un paese che il romanticismo in fondo non conobbe; ma talvolta essa ha anche una dimensione tragica, in quanto convoglia spiriti provinciali e malinconie solitarie su un piano di slittamento dove chi non si rompe l'osso del collo si trova faccia a faccia con l'assoluto. Certamente chi crede nella storia come in cieco meccanismo di cause e di effetti non può rispondere a domande di questo genere: la sua stessa intelligenza è ridotta al giuoco dell'umore.¹⁹

¹⁶ In ambito letterario, Bene è autore del racconto *Lorenzaccio* e dei romanzi *Nostra Signora dei turchi* (Milano: Sugar, 1966), *Credito italiano V.E.R.D.I.* (Milano: Sugar, 1967), e *L'orecchio mancante* (Milano Feltrinelli, 1970), tutti ripubblicati in *Opere*. Bisogna inoltre ricordare i suoi lavori teatrali su Dante, Leopardi, Manzoni, Campana e altri poeti (celebre l'interpretazione dei russi Majakovskij, Blok, Esenin, Pasternak nello spettacolo-concerto *Majakovskij*), tuttavia spesso trattati come "pre-testi" su cui applicare e sperimentare la propria individuale ricerca. L'intuizione jacobbiana è stata comunque confermata recentemente dal (particolarissimo) volume di poesie *l mal de' fiori* (Milano: Bompiani, 2000).

¹⁷ Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, 179.

¹⁸ Anna Dolfi in Jacobbi, *L'avventura del Novecento* (Milano: Garzanti, 1984), 534.

¹⁹ Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, 538.

Sebbene queste parole siano state scritte da Jacobbi in ambito letterario, esse permettono di ricostruire il ragionamento secondo cui egli arriva a definire Bene (che gli appare probabilmente come una sorta di Macbeth, eroe annientato dal suo stesso progetto) l'ultimo romantico.

Si può partire dalla constatazione che la concezione di Carmelo Bene è assolutamente antistoricistica: "La storia non mi riguarda," afferma l'attore, "il calendario è una muraglia cinese contro l'*innocenza del divenire* che non dovrebbe ammettere certificazioni come la *carta del tempo*. La carta del tempo è un'invenzione delle culture agricole e io fui abortito in terra d'Otranto, terra nomade per eccellenza."²⁰ Ecco spuntare subito l'inevitabile "strapaese," il Sud del Sud, a mio giudizio il vero piano di slittamento di Carmelo Bene, perennemente contraddistinto dallo spirito provinciale cui accenna Jacobbi, condito per di più da una solitaria malinconia. E proprio dal microcosmo (che tuttavia racchiude in sé un pluriuniverso) del Mezzogiorno vissuto come minoranza, dalle dimore vitali salentine, si deve partire per capire il nomadismo interiore di Bene, "quell'esigenza di fuga che è il destino e il sogno dell'attore."²¹ Jacobbi stesso nelle *Rondini di Spoleto* ricorda la "sicurezza" e l'"efficacia di un bellissimo titolo, *Libertinaggio decadenza e morte del complesso bandistico della gendarmeria salentina*."²² Secondo l'antropologo Piergiorgio Giacchè siamo in presenza della storia di un ininterrotto addio, in quanto il luogo d'origine (precocemente post-moderno) serve all'attore per prendere le distanze, ovvero fare i suoi primi esercizi di ironia o, per dirla con Jacobbi, per iniziare il "giuoco dell'umore."²³

Jacobbi tra l'altro, grazie al suo ricchissimo *background* letterario, ha ben presente anche l'opera poetica di Vittorio Bodini (conterraneo e maestro/amico di Bene che appare tra l'altro in un breve cameo nel film di Bene *Don Giovanni*),²⁴ vera fonte teorica ispiratrice di gran parte dell'opera dell'attore, forse ancor più del pensiero comunque importante e fondamentale di Derrida e di Deleuze. La visione del Salento di Bodini coincide perfettamente con quella di Bene. Proprio Jacobbi dedica a Bodini alcune pagine in *L'avventura del Novecento*. Come sostiene Anna Dolfi:

Nonostante la brevità dell'intervento queste pagine hanno uno straordinario valore testimoniale, non solo all'interno di una generazione (si veda il confronto costante, e il parlare non solo di Bodini, ma anche di Gatto), ma della modalità di lettura novecentesca di Jacobbi. Ne risulta esaltato quell'eterno tema del surrealismo che

²⁰ Bene e Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, 8.

²¹ Pierferdinando Giacchè. *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* (Milano: Bompiani, 1997). L'autore giustamente ricorda le opere di Bene che fanno esplicito riferimento alle sue origini: *Nostra signora dei turchi*; *Credito italiano V.E.R.D.I.*; *Giuseppe Desa da Copertino*; e *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina*, tutte contenute in Bene, *Opere*.

²² Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, 185. Il critico tuttavia contesta quel *S.A.D.E.* che lo precede a "richiamo (meschino) per gli allocchi."

²³ Giacchè, *Carmelo Bene, Antropologia di una macchina attoriale*, 3

²⁴ Vittorio Bodini (Bari 1914—Roma 1970) è stato uno dei maggiori interpreti e traduttori italiani della letteratura spagnola (Lorca, Cervantes, Salinas, Rafal Alberti, Quevedo); inoltre, tra i suoi studi critici fondamentali, ricordiamo *I poeti surrealisti spagnoli* (Torino: Einaudi, 1973) e *Sul barocco di Gongora* (Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1964). Per quanto riguarda il versante creativo, in vita ha pubblicato solo due raccolte: *La luna dei Borboni* (Milano: Tip. R. Scotti, 1952) e *Metamor* (Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1967). Gli scritti inediti e sparsi sono stati pubblicati dopo la sua morte grazie alla ricostruzione filologica del critico Oreste Macrì nel volume Bodini, *Poesie (1939-1970)* (Milano: Mondadori, 1980). Le citazioni usate in questo capitolo sono tratte dal sito <http://www.club.it/autori/grandi/vittorio.bodini/poesie.html>.

aveva affascinato Jacobbi fin dalla giovinezza, con la passione per gli autori francesi, e aveva attraversato sempre, in modi diversi, le sue scelte critiche.²⁵

Jacobbi, così, parlando di Bodini, fornisce anche un'inedita chiave di lettura alla luce della quale è possibile comprendere assai meglio le messe in scena di Carmelo Bene.

La poesia di Bodini,²⁶ come il teatro di Bene, passa attraverso varie e disparate esperienze, e questo è sintomo di una profonda insoddisfazione nei confronti dell'espressione poetica intesa come puro fatto letterario. Così Bodini attraversa le categorie appartate, i compartimenti stagni, in balia di contrastanti, vivide passioni. Le sue dimore vitali sono il Salento e la Spagna, o meglio un Salento che si ispanizza traendo linfa e sostegno dal più vivo folklore iberico piuttosto che da quello italiano imbalsamato, cartolinesco e da studio sociologico. La patria è vista invece come un girone dantesco, la fossa dei leccesi, dove il tempo si è fermato e in cui la luna ("La luna dei Borboni / col suo viso sfregiato tornerà / sulle case di tufo, sui balconi")²⁷ è sinistra a furia di esser bianca. Un territorio in preda al disfacimento totale in cui non resta che levitare—proprio come San Giuseppe da Copertino, monaco rissoso e illetterato, simbolo del Barocco del Seicento eterno (in cui le città erano estremo rifugio di duchi e conti oziosi e falliti). Egli si innalzava da terra fino a raggiungere vertiginose altezze. Vittorio e Carmelo (in questo davvero suo allievo) si identificano totalmente in San Giuseppe, ai due interessa (come sottolineato da Jacobbi e anche da Macrì nella sua introduzione al libro di Bodini)²⁸ non la santità, ma la realtà ad essa retrostante, cioè la grazia, la salvezza, in un territorio in cui le case cascano a pezzi, come la tunica di San Giuseppe che si logora da sola. Jacobbi riscontra, in Bodini,

una tendenza naturale al visionario, al barocco allucinatorio: la quale conteneva sì il surreale, ma come riferimento analogico, non come procedimento tecnico. Sicchè, quando leggo il famoso finale delle *Foglie di tabacco*, "Un monaco rissoso vola tra gli alberi," so bene che [...] gli alberi sono realistico riferimento a un mondo contadino, il Sud, e il monaco ai suoi millenari condizionamenti religiosi.²⁹

Ma al poeta (e all'attore) che si autoespelle dal sociale "lungo il tracciato di una via, di un *cursus* imprendibile"³⁰ non è concesso il volo, bensì solo la parodia di esso, la finzione del volo nella parola. Tutto ciò fornisce a Bene, non solo l'idea della sceneggiatura dedicata al monaco,³¹ ma

²⁵ Dolfi in Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, 599 (nota 92).

²⁶ La poesia di Bodini è in effetti contrassegnata da diverse e opposte tensioni, dettate da un'esistenza dissipata e inquieta: futurismo, ermetismo, barocco ispanico, poesia tecnologica, strutturalismo critico.

²⁷ Bodini, *Poesie*.

²⁸ Oreste Macrì, introduzione a Bodini, *Tutte le poesie (1932-1970)*. Per un approfondimento del rapporto tra i due critici, si veda Jacobbi e Macrì, *Lettere 1941-1981*, a cura di Anna Dolfi (Roma: Bulzoni, 1993), con un'appendice di testi inediti o rari.

²⁹ Jacobbi, "Di un surrealismo non francese," in *L'avventura del Novecento*, 521.

³⁰ Ibid.

³¹ Si veda la sceneggiatura (mai diventata film) *Giuseppe Desa da Copertino*, in Bene, *Opere*, 421-94. Un accenno al monaco si trova anche in *Nostra signora dei turchi*: "Li intrattene a lungo sulla storia di Frate Asino; San Giuseppe Desa da Copertino, guardiano di porci, si faceva le ali frequentando la propria maldestrezza e le notti, in preghiera, si guadagnava gli altari della vergine, volando. [...] I cretini che vedono la Madonna hanno ali improvvisate [...] Se a

anche la concezione nichilista della rappresentazione e una preziosa chiave di lettura per interpretare i personaggi shakespeariani. Diventa più facile a questo punto capire perché il suo Mercuzio non vuole morire, perché Otello non è affatto tormentato dalla gelosia di una Desdemona subito sacrificata e dunque “deficiente,” perché Riccardo III non è mosso dai disegni o desideri di potere. A proposito del video sullo spettacolo *Riccardo III di Shakespeare secondo C.B.*, realizzato nel 1977, Siro Ferrone scrive:

Sappiamo che l'ambizione (o la vanità?) del genio pugliese è stata quella di imitare il gorgheggio delle dive del melodramma ottocentesco ma anche, e soprattutto, quella di tenere compresenti in un solo spettacolo tutte le diverse tonalità vocali della *voce* per eccellenza del teatro mondiale. Proprio lui, Sir Laurence, tutto Sir Laurence, da Otello a Riccardo III. Ecco allora che il suo Riccardo non è solo il turpe assassino monologante: nel suo delirio di potenza (attorica e politica) egli “usa” le figure femminili intorno a lui (la regina Margherita, la regina Elisabetta, lady Anne, la signora Shore; ma anche le battute di Buckingham sono assegnate a un'attrice) come servili proiezioni del suo dissestato “io.” Frammenti di specchi che rimandano al mittente dittatore le sue accensioni. È lui che sputa addosso a se stesso, e non Lady Anne, nell'ora della prima, orrenda, proposta di matrimonio rivolta dall'assassino alla fresca vedova del principe Eduardo, a sua volta ancora tepente cadavere.

Gli altri sono parte di lui, puri fantasmi della sua immaginazione, e lui, dittatore del regno e demiurgo del palcoscenico, “guida” quei fantasmi come uno (un traghettatore di anime) che solleva i suoi simili alla luce del potere (e della scena) o sprofonda nel buio della morte (o della dissolvenza). È una lettura che ricalca l'equazione shakespeariana teatro = mondo, messinscena = vita, e che coglie del testo inglese soprattutto l'aspirazione metafisica—anche se a questa Carmelo Bene aggiunge, con italica autoironia, l'ammissione della propria inettitudine umana e “guittesca,” la coscienza dell'inadeguatezza tra il compito cosmico e delirante e le sue deboli forze: chi può dimenticare su questo tema l'apparizione delle bottigliette di Hepatos B 12 in *Nostra Signora dei Turchi* (1968)?”³²

È proprio partendo dalla prospettiva di tale “italica ironia,” dal fastidioso *feedback* guittesco che castra ogni aspirazione metafisica rendendola maleodorante e allo stesso tempo trasformandola in teologia negativa, e infine dalla “scandalosa” aspirazione (destinata in Bene a rimanere tale, si dà per scontata la sconfitta nella storia e nella vita) romantica di unione tra biografia e arte che si può leggere ciò che scrive l'attore a proposito di San Giuseppe Desa da Copertino in *Opere*:

In questo sud del Sud è nato il più grande santo tra i santi, colui che eccede la santità stessa: Giuseppe Desa da Copertino. A questo sud azzoppato non resta che volare.

Frate Asino avessero regalato una mela metà verde e metà rossa, per metà avvelenata, lui che aveva le mani di burro, l'avrebbe perduta di mano. Lui non poteva perdersi o salvarsi, perché senza intenzione, inetto” (Bene, *Opere*, 77-78).

³² Siro Ferrone, “Riccardo III: Il potere del teatro,” in *Ombre che camminano. Shakespeare nel cinema*, a cura di Emanuele Martini (Torino: Lindau, 1998), 219-20.

Ecco il santo dei voli—sommo lusso della *santa sanctorum*, levitare. Ecco “Frate Asino.” Accanto a tanta dotta interdisciplinarietà. L’anno medesimo (1600) in cui si brucia il pensiero a Campo de’ Fiori (Giordano Bruno), poco distante da Copertino nasce la Grazia. Nasce l’ignoranza. È un altro frutto della *mania* greca. Nasce il santo che non ha il senso della gravità. Levita, vola. Si faceva chiamare Frate Asino,” “se ne andò in giro “Illetterato et idiota,” è l’apoteosi del deprendimento. Allora queste origini reali e immaginarie insieme sono fondamentali per quanto seguirà il mio non-esserci. In quanto poggiano esse stesse, tollerante quella chiesa stupenda otrantina, sul vuoto. Se non si è (dis)-graziati da questo privilegio, là dove la miseria è un lusso—o almeno lo era fino a poco tempo fa—, se non si è graziosi da una siffatta premessa etnica, non avrei potuto accedere all’essere senza fondamento, alla spensieratezza, a un’arte teatralità che esprime la sospensione del tragico dopo Nietzsche, la irrepresentabilità.³³

Anche i versi di Bodini raccontano l’inadeguatezza e l’impossibilità di rivivere il glorioso passato del *lògos*, della matematica pitagorica (che sembra essere diventata impazzita e irrazionale), per cui non resta che il rifugio in una sorta di caverna platonica in cui cercar rifugio e sfidare il proprio doppio, immune da idolatrie e burocrazie: “Sto davanti alla tua caverna / esci fuori e arrenditi.” C’è anche una presenza femminile nelle sue poesie, l’inglese Isobel, una sorta di Clizia montaliana che l’autore immagina inghirlandata di peperoni rossi, con al braccio il bracciale delle bandiere d’Europa:

Quando tornai al mio paese nel Sud,
dove ogni cosa, ogni attimo del passato
somiglia a quei terribili polsi di morti
che ogni volta rispuntano dalle zolle
e stancano le pale eternamente implacati
allora compresi perché ti dovevo perdere:
qui s’era fatto il mio volto, lontano da te,
e il tuo, in altri paesi a cui non posso pensare.
Quando tornai al mio paese nel Sud,
io mi sentivo morire.

Come conciliare, infatti, la dimensione europea della ragazza (il futuro) con la provincia del Sud e dei santi? Un Sud in cui si fondono terra e cielo, corpo e anima, vivi e morti in surreali stilizzazioni (gli angeli dalle mammelle di pietra, le statue di cartapesta, le verdure locali, i tarantolati). Una patria materna archetipica falsa e negativa, ma unica e fatale, insostituibile, zona reale e demonologica in cui creare un singolare surrealismo, di realtà scoppiante di surrealtà, che Macrì e Jacobbi definiscono giustamente realismo totale. In Bene il realismo totale coincide nella finzione assoluta, con l’artificiosità più spinta e sfacciata (le famose protesi dell’attore).

Premesso ciò, non resta che sottolineare la battuta liquidatoria con cui lo stesso attore legge tutta la sua carriera in modo assolutamente a-sociologico, come una beffarda vacanza tutt’intorno

³³ Sono apparso alla Madonna, in Bene, *Opere*, 1054.

ai problemi del Mezzogiorno, arrivando così a rifiutare a priori ogni tipo di impegno. L'attore infatti, da "buon reazionario,"³⁴ ama coltivare un certo "eccesso aristocratico."³⁵ Egli preferisce provocatoriamente la dignità dell'ignoranza e della povertà delle masse diseredate (ossia di quel sottoproletariato ormai scomparso) piuttosto che uno pseudo-riscatto, una pseudo-evoluzione culturale, che porta la piccola borghesia a candidarsi—naturalmente dopo aver faticosamente raggiunto quel minimo di indispensabile alfabetizzazione (l'alba della cultura)—a un ruolo sociale, politico e (orrore degli orrori) artistico. Tale meccanismo, che in realtà si estende facilmente e a macchia d'olio dal Salento ad ogni latitudine e longitudine geografica, spinge questo Pinocchio in giacchetta a un disprezzo totale per il pubblico ("ma ahimè—esclama Jacobbi—il teatro è comunione con la gente, anzi nasce dai pianti e dai complessi e dai furori della gente, e su questo punto almeno, da secoli, non c'è niente da fare. Altrimenti ci si chiude nell'ascetismo di Perla e Leo De Bernardinis, vestali del nulla e della noia").³⁶

Si arriva così alla "quasi tempestosa rappresentazione" (quel quasi per Jacobbi è vincolante, così come il dubbio che di una tempestina fasulla, in fondo, si tratti) dell'Antiamleto che il critico recensisce nelle *Rondini di Spoleto*, "un testo 'praticamente' suo (innestando Laforgue su Shakespeare, e la messinscena dei due, un cocktail personalissimo), sua la regia e sua naturalmente l'interpretazione principale."³⁷ Scrive Jacobbi: "l'operazione-Antiamleto ci è andata giù liscia fin dalla prima battuta (dal primo silenzio) e ha continuato ad aggradarci—scusate siamo in pieno centenario dantesco—sino alla fine senza intoppi o quasi."³⁸ Il critico fornisce tre diversi livelli di lettura di questo *exploit* dell'imprevedibile Bene (che ha una vitalità disordinata ma concreta) a suo giudizio tutti validi:

Primo: questa è una lunga prova dell'Amleto shakespeariano, fatta da una compagnia in rovina, dove a vecchi guitti si mescolano giovani speranzosi e di talento che prendono tutto sul serio e cercano di adeguarsi all'incredibile disordine in cui la prova si svolge, disordine dovuto innanzi tutto allo stato di stanchezza distrazione ubriachezza del protagonista capocomico, irretito oltretutto in complesse relazioni sessuali con le attrici; egli ogni tanto si ricorda di recitare e attacca un pezzo sul serio; ma poi è distratto dalle sue cure, taglia corto, salta, torna indietro, confonde il testo di Shakespeare su quello di Laforgue, rimanda una scena a più tardi, riceve visitatori, tenta disperatamente di ascoltare un tromboncino di provincia che viene per un'audizione eccetera. [...] Questo gioco, tutto sommato abbastanza naturalistico, ha poi il risultato di aprire viste nuove, singolari, ricche di irrazionale, sia sulla tragedia di Shakespeare sia sul problema stesso del recitare a teatro. Dirò che questa prima prospettiva è quella in cui lo spettacolo si segue meglio (e che dà coerenza alla prima parte, di gran lunga la migliore). Ma c'è il *secondo modo:* [...] qui si tratterebbe piuttosto di una sovrapposizione letterario-scenica a tre piani (Shakespeare, Laforgue, l'oggi) dove alcuni attori rimangono fissati alle parti, altri ne evadono autobiograficamente, primo tra tutti il protagonista, che poi rivelerebbe per questa via di non esserlo affatto. [...] Questa

³⁴ Bene, *Opere*, VIII.

³⁵ Bene e Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, 387.

³⁶ Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, 185-86.

³⁷ Jacobbi, *Maschere alla ribalta*, 389.

³⁸ *Ibid.*, 165.

è la strada più ambiziosa, e anche la più confusa, la meno riuscita, la più culturalmente “vecchia” dello spettacolo. *Terza via*: lo spettacolo è un episodio onirico. Si assiste ad esso pensando: un erudito shakespeariano, un attore che ha fatto mille volte l’Amleto, un poeta che sa Laforgue a memoria e ha precisi ricordi di una recita accademica o d’un film tratti dalla tragedia, la notte in cui, sopraffatti dalla suggestione Amleto, dal problema Amleto—magari sotto l’azione di una sbornia, o d’una cattiva digestione—si mettesero a sognare, sognerebbero proprio questo.³⁹

Jacobbi si rammarica poco più avanti delle “sciocche e inconsulte gazzare” da parte degli spettatori e dei raffinati critici mondani che seguono lo spettacolo come parodia goliardica, facendosi matte e inopportune risate a sproposito. In realtà si tratta di uno spettacolo *comico* (e non buffo, non è il pretesto per uno sghignazzo), e tuttavia tagliente come una lama affilata, e quindi dolorosamente malinconico.⁴⁰

Jacobbi analizza il lavoro teatrale di Bene dal 1961 in poi, in un arco di tempo che copre oltre quindici anni. L’autorialità di Bene emerge chiaramente se si pensa che durante la sua carriera ripropone gli stessi drammi in diverse versioni, fino a renderli personalissimi. L’*Amleto* va in scena per la prima volta nel 1961 al Teatro Laboratorio, poi nella versione collage da Jules Laforgue al Teatro Beat 72 nel 1967 e nel 1974, per diventare l’adattamento cinematografico *Un Amleto di meno* (1972), trasformarsi in *Homelette for Hamlet, operetta inqualificabile* nel 1987 e infine in *Hamlet Suite* nel 1994. Queste variazioni nella ripetizione che includono stralci d’opera e cabaret, leggende popolari e anacronismi vari, permettono a Bene di esplorare diversi angoli del dramma shakespeariano, che si trasforma in un prismatico oggetto di studio che ad ogni spettacolo riflette diversi significanti.

L’approccio critico di Jacobbi non cambia drasticamente recensione dopo recensione, ma un’analisi del contesto culturale in cui si svolgono gli spettacoli è cruciale per capire il suo pensiero. A metà degli anni Sessanta, si avverte la sensazione diffusa che il “ventennio della regia critica,” che Jacobbi rappresenta, sia giunto *naturaliter* alla conclusione del suo ciclo storico. In numerose interviste e apparizioni televisive Bene invoca a gran voce la fine dei teatri stabili e la soppressione degli interventi statali in nome del liberismo e del ritorno a un regime di piena concorrenza privata. Ma il vero problema per Jacobbi, al di là dei rimpianti, è cercare un dialogo su basi nuove e costruttive con una realtà—quella dell’attore-poeta, che tende a scavalcare pericolosamente l’esperienza degli stabili *tout court*, cosicché la sua rivolta alla lunga non diventi un qualcosa di sterile e vano. Siffatta dinamica, a giudizio di Jacobbi, porterebbe a risultati controproducenti. Un teatro come pura attività privata si volgerebbe, infatti, a vantaggio di pochi, incompetenti speculatori, con la conseguenza di una vertiginosa e irrimediabile caduta del livello medio. Ciò annullerebbe in un sol colpo anche quel minimo progresso culturale che gli stabili e la formula del “teatro-servizio pubblico,” erano riusciti a garantire.⁴¹

³⁹ Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, 166-67.

⁴⁰ “Il comico che mi interessa è cattiveria pura, lama gelida e affilata che trafigge i ben decorati presepi. Ai funerali ti scappa da ridere e questa è la vera tragedia. Le disgrazie altrui ti mettono sempre di buon umore, diventano caricatura un secondo dopo. Fare della propria disgrazia una spassosa e deforme caricatura, questo è il comico che si sposa al sublime” (Bene e Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, 32).

⁴¹ Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, 124.

Bisogna tuttavia sottolineare come, dal 1968 in poi, la critica teatrale di Jacobbi su Bene entra in una nuova fase, assai più problematica e controversa di quella precedente. Se da un lato, infatti, egli si impegna generosamente a mettere in discussione le formule acquisite ed alcune idee che col passare degli anni e con l'avanzare della contestazione risultano anacronistiche, dall'altro, con la consueta acutezza che lo contraddistingue, denuncia gli equivoci e le aporie delle neo-avanguardie, di cui tenta a più riprese di tracciare un bilancio oggettivo, tuttavia raramente privo di delusione, sarcasmo, amarezza. In altre parole Jacobbi diventa più aperto alle proposte di Bene, ma ancor più esigente con i suoi vari epigoni e imitatori, troppo spesso fautori di un teatro di ricerca autistico, minoritario, solipsistico. Si assiste così a numerosi ripensamenti, successive messe a fuoco e a un costante tentativo di mediazione tra presente e passato, tutto teso a costruire un faticoso dialogo tra la generazione degli anni '20 (che in quegli anni diventa a sua volta il primo obiettivo polemico delle neo-avanguardie) e gli innovatori, talvolta dissennati, troppo spesso elitari (o nei casi peggiori dilettanteschi), che dietro una patina rivoluzionaria nascondono atteggiamenti aristocratici, regressivi e datati. Essi, infatti, contestano duramente i padri fondatori della "regia critica" riacciandosi idealmente ad esperienze di inizio secolo, in particolare ad Artaud e al "teatro della crudeltà" e certamente al surrealismo (una passione mai sopita nello stesso Jacobbi che tuttavia rimane non poco deluso dalle attualizzazioni più recenti).⁴²

Lo stesso Ennio Flaiano, assistendo all'edizione del 1967 dell'*Amleto*, torna con la memoria indietro di quarant'anni, ai tempi del Teatro Degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia. Lo spettacolo, infatti, si tiene al Beat 72, in uno scantinato nei pressi di via Cavour a Roma:

Un teatro insomma finito nelle catacombe, coi suoi bravi fedeli dall'aria di congiurati, e mazzi di bottiglie vuote che fanno da lucerne. E il ricordo vola alle cantine di Palazzo Tittoni, dove in fondo a una discesa di scale, tra gli archi di un bagno romano, s'era messo il Teatro Bragaglia, col primo *Ubu roi*, persino il primo O'Neill. Il bello di Roma è che si comincia sempre daccapo, dal basso. Ogni generazione deve scoprirsi le sue cantine [...]. Poiché, come in certe trattorie della malora, l'oste si picca di nutrirvi senza informarsi delle vostre preferenze, così non bisogna chiedere a Carmelo Bene se non quello che ha in mente di darci. [...]. È probabile che un giorno il successo convincerà Carmelo Bene di aver sbagliato tutto, il successo può arrivare fatalmente in una "società dei consumi" che adotta e riconosce con forza come proprie le novità che appena ieri riteneva aliene e sovvertitrici.⁴³

Anche Franco Quadri sottolinea (con un richiamo evidentissimo a Bragaglia) "l'importanza che nel teatro di Carmelo Bene è attribuita all'elemento visivo, nella lotta per trovare un linguaggio specificamente teatrale, per affermare il valore spettacolare del testo contro il concetto storico del teatro come letteratura."⁴⁴

⁴² Si veda Dolfi, "Una passione surrealista," in *Diciotti saggi su Ruggero Jacobbi. Atti delle giornate di Studio. Firenze, 23-24 marzo 1984*, a cura di Anna Dolfi (Firenze: G. P. Viessieux, 1987), 35-6. Il saggio è stato più recentemente riproposto anche in Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre* (Roma: Bulzoni, 1997), 211-34.

⁴³ Flaiano, "Amleto di Carmelo Bene" in Bene, *Opere* 1397-99.

⁴⁴ Franco Quadri, "La *Salomé* di Oscar Wilde secondo Carmelo Bene," in Bene, *Opere*, 1461-62.

Più in generale il critico pone una legittima domanda sulla drammaturgia beniana che ha il merito di mettere in moto una singolare problematica tutt'oggi aperta: "É lecito pubblicare come 'testo,' in volume e con una certa pretesa letteraria, ciò che trovò e trova la sua sostanza in un irripetibile 'spettacolo'?"⁴⁵ É per molti aspetti una problematica bragagliana, le cui intuizioni duramente contestate da Silvio d'Amico tra le due guerre, tornano con Bene prepotentemente di attualità. La "partitura" spettacolare è un genere a sé che non può trovare piena realizzazione se non al momento della resa scenica, in grado di esaltarne la vera poesia.⁴⁶ Dunque Jacobbi intuisce che in Bene si uniscono simultaneamente il "teatro teatrale" bragagliano e la sensibilità damichiana verso la parola, svincolata però da ogni filologia, per cui il testo viene affrontato in maniera decisamente critica, ma per fare migliaia di variazioni sul proprio discorso.

In effetti, difficilmente tali testi potranno essere usati come "libretto" da un altro regista, né possono risultare appaganti alla sola lettura neanche per gli appassionati esegeti. A nostro giudizio si tratta di uno strumento donato ai posteri (dall'alto e con la dovuta ironia, quindi secondo modalità tipicamente beniane) che vorranno avvicinarsi in maniera sistematica e approfondita a questo estenuante lavoro di riscrittura (o di-scrittura o ancora massacro che dir si voglia) dei classici, della cui atipicità lo stesso autore sembra essere ben consapevole.⁴⁷

Jacobbi non sembra apprezzare neppure la qualità del lavoro fonetico sul significante di Bene, ma si sofferma piuttosto sui difetti di dizione e sull'esasperazione grottesca dei *tics* che rovinano la sua recitazione:

E i suoi attori sono, incredibile a dirsi, molto bravi (quando non gli fanno il verso). Chi sta diventando un pessimo attore è lui, Carmelo: tutto *tics*, bocca molle e cascante, gesti ripetuti e ridotti a formula, effettini da avanspettacolo, dizione sempre più spalancata e dialettale. L'animatore e il regista si stanno mangiando l'attore. A meno che non succeda il contrario; ma in questo caso avremmo appena un mattatorino in più, una tragica macchietta.⁴⁸

Anche altrove il critico nota come:

Faust e Margherita, Pinocchio, Il monaco, Nostra Signora dei Turchi, Amleto, segnavano il passaggio di Bene da una sterile e maniaca posizione di bastian contrario ad una sguaiata e geniale imposizione dei propri *tics* e dei propri sogni all'intera area dello spettacolo, che venne assorbendo modi e proposte con una larghezza inusitata. Ma era un discorso particolare, esclusivista, assolutizzante, quello di Bene e non poteva non finire in un'arte come il cinema dove il vero

⁴⁵ Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, 153.

⁴⁶ Jacobbi scrive: "E tuttavia il mio maestro Anton Giulio Bragaglia rabbrivirebbe, oggi, dinnanzi a certi fenomeni, perchè concepiva il teatro teatrale come ritorno all'inventività, come ritorno alla Commedia dell'Arte, ma non avrebbe mai immaginato che diventasse teatrale fino a questo punto. Teatrale con la 't' minuscola, direbbe lui, rispetto alla maiuscola che sempre gli conferiva" (Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, 143).

⁴⁷ Si veda Bene e Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, 206-62. A questo proposito risulta interessante la lettera del 20 maggio 1991 che Bene scrive al Ministero del Turismo e dello Spettacolo (212).

⁴⁸ Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, 167.

creatore è il regista, il copione essendo solo un pretesto e gli attori mero materiale plastico.⁴⁹

Ma per la verità il cinema (inevitabile notare tra le righe il senso di sollievo, quasi di liberazione, da parte di Jacobbi nel registrare il passaggio dell'attore al grande schermo) resterà solo una felice parentesi di pochi anni nella carriera di Bene. Insomma, “questo ultimo seguace di Artaud”⁵⁰ ricorda a Jacobbi il tempo infelicissimo della diaspora, della dicotomia degli anni Trenta, dove da un lato si trovava una “cultura” sempre più sussiegosa ed ufficiale, dall'altro la “sperimentazione” solitaria, minoritaria, dilettesca, snobistica, affamata. Vi sarebbe stato posto a quei tempi nel cinema per un Carmelo Bene? “No”—risponde con sicurezza Jacobbi—“e forse neppure nel teatro (a meno che un fantasioso Bragaglia, l'avesse ospitato nelle sue grotte; ma credo che avrebbero litigato, e brutto dopo tre giorni). Ed allora a Carmelo non sarebbe rimasto che scrivere poesie. Simboliche e decadenti, amen.”⁵¹

Le parole con cui terminano *Le rondini di Spoleto* sanciscono la definitiva scollatura di Jacobbi con le nuove istanze: non solo con Carmelo Bene, ma più in generale con tutta la neo-avanguardia italiana. Esse rappresentano indiscutibilmente un vero e proprio testamento spirituale di tutta la generazione degli anni Venti, che ha sempre fatto politica in modo mai demagogico né astratto, senza potersi permettere il lusso dell'anticultura, senza proclamare alcuna rivoluzione, senza idealizzare le masse (ancora una volta in maniera romantica e ottocentesca come fanno le nuove generazioni degli anni Sessanta), senza mai cadere in un irrazionalismo misticheggiante o nell'ingenuità dello spontaneismo dilagante. In un momento in cui la loro idea di teatro sembra segnare il passo e viene bollata come vecchia e superata e viene spesso additata come esempio negativo, Jacobbi scrive:

Solo chi ha sempre detenuto il monopolio della cultura può permettersi il lusso dell'anticultura, perché non comprende più quella realtà, ne è sazio, ne ha nausea, non la riconosce nemmeno più come realtà. E solo chi ha sempre avuto libri, automobili, elettrodomestici (o gli ordigni corrispondenti) e ha possibilità di mandare i figli a scuola, può disprezzare come “massa” e magari (ma guarda!) “massa imborghesita” coloro che si sono conquistati in due secoli di lotta, la possibilità di leggere dei libri, di avere un'utilitaria e una casa, di mandare i ragazzi all'Università, di guardare la TV (manipolata, essa sì) e di assistere allo spettacolo di un onesto teatro stabile. Solo chi ha inventato la “civiltà” attuale e ne ha fatto così cattivo uso, può divertirsi a fare il selvaggio e a negare lo stesso concetto di civiltà. E scusate se questo può sembrare riformismo: so che a molti grandi rivoluzionari sarebbe sembrato tale.⁵²

Ciò suona anche e soprattutto come una risposta a Carmelo Bene, che col tempo è destinato a passare ai lussi, agli sciali dei grandi teatri, quelli con ori, stucchi e velluti del tempo dei tempi.

⁴⁹ Ibid., 109.

⁵⁰ Jacobbi, *Maschere alla ribalta*, 389.

⁵¹ Jacobbi, *Teatro da ieri a domani*, 146.

⁵² Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, 191.

Paradossalmente, poco dopo la morte di Jacobbi, l'attore arrivò ad un successo tutto sommato davvero popolare. Chissà cosa avrebbe pensato e scritto Jacobbi di quanto è accaduto nel ventennio successivo alla sua scomparsa: dalla *lectura Dantis* bolognese del 31 luglio 1981 davanti a duecentomila persone, alla pubblicazione nella collana Bompiani dell'*opera omnia* di Bene accanto a un poeta tra i più grandi del Novecento come T. S. Eliot. Bene tuttavia, col passare degli anni, nonostante gli indubbi successi, sembra immalinconirsi nell'elegia di se stesso, come provano certi lirismi che affiorano nei suoi spettacoli. Siro Ferrone ha scritto:

I tratti distintivi della drammaturgia beniana sono stati replicati fino ad oggi con una fedeltà maniacale e un compiacimento pari all'acutezza dell'intelligenza anche testuale. Come una cantante d'opera del secolo XIX o un grande attore alla Salvini, Carmelo Bene ha ridotto il proprio repertorio a poche "arie" e lo ha fatto diventare, di replica in replica, nel corso degli anni, tradizione.⁵³

Chissà come avrebbe giudicato Jacobbi il rammarico dell'amico Mario Luzi di fronte al controverso Premio Nobel per la Letteratura ricevuto da Dario Fo, o dell'ingresso definitivo nel mondo dei teatri stabili di Luca Ronconi sul finire degli anni Ottanta, che lo spinge a compiere scelte artistiche legate e determinate da compiti anche istituzionali, con precisi obiettivi di fondo, come

Riquilificare il pubblico, selezionandolo attraverso la proposta di spettacoli che si differenzino all'interno del panorama teatrale cittadino e che permettano di esercitare un confronto e un riconoscimento; combattere l'idea del teatro come un'esperienza intermittente e creare le condizioni per una fruizione basata sulla continuità e sull'abitudine; mantenere con l'istituzione un rapporto vivo, persino conflittuale ma mai di identificazione.⁵⁴

D'altra parte, mentre i valori imprescindibili della generazione degli anni '20 sono moralità e pedagogismo (nel caso di Jacobbi questi termini sono da intendersi nella loro più ampia accezione), l'iniziale contestazione di Bene e la provocazione di un "teatro per pochi" (la nota polemica contro la rappresentazione e le sovvenzioni di Stato)⁵⁵ mette in discussione proprio l'illusione storicizzante e quella formalizzante, nel suo duplice volto di ornamento scenografico e di sovrapposizione registica. Ma ciò che appare imperdonabile a Jacobbi è sicuramente il *minoritarismo* che caratterizza il teatro di Bene (che in questo senso è l'artista più estremo, ma per certi aspetti bisogna tener presente anche l'essere con e contro il pubblico di Ronconi, o certi "comizi" di Fo), incorreggibile vocazione che supera ogni riconoscimento, ogni cittadinanza onoraria nella storia del teatro. Deleuze ha messo elegantemente in luce come il *minore* in realtà non è affatto complementare (così a suo tempo poteva essere liquidato comodamente l'opzione

⁵³ Siro Ferrone e Teresa Megalea, "Il teatro," in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, vol. IX (Roma: Salerno Editrice, 2000), 1437.

⁵⁴ Laura Caviglieri, *Invito al teatro di Ronconi* (Milano: Mursia, 2003), 19.

⁵⁵ Si veda Giuseppe Bartolucci, "Carmelo Bene o della sovversione," in Bene, *Opere*, 1404-27.

antimetodica di Bragaglia in rapporto alla più organica “pedagogia del gusto” di d’Amico) o alternativo alla maggioranza, ma è soltanto e davvero il suo contrario, in quanto *altro* da lei.⁵⁶ A questo punto Jacobbi si rende conto che la situazione è giunta a un punto di non ritorno e che le categorie delle neo-avanguardie si condensano nella parabola parallela di Carmelo Bene, spavaldo dissacratore della biblioteca classica e decadente, profanatore della regia, che ha contribuito a creare in Italia una frattura generazionale non sanabile nell’immediato.

Il nuovo teatro crede pochissimo nella parola, scrive Jacobbi, senza sapere che la sua funzione ormai storica è quella di liberare gli spettatori da tutte le parole inutili di cui il teatro era pieno, per preparare la strada a una parola veramente poetica. Ci si trova di fronte a qualcosa di diverso, ancora troppo vago e terribilmente sfocato, per poter essere giudicato. Certamente gli innovatori, invece di fare tesoro degli insegnamenti dei maestri della regia italiana li hanno contestati aspramente, vanificando così tanti dei loro sforzi. Ma non necessariamente si tratta di un’espressione (la lingua di Jacobbi sembra incespicare montalianamente di fronte alla parola “arte”) peggiore a priori; e, in effetti, molti artisti si riveleranno migliori dei loro primi spettacoli (e quindi un maggiore “garantismo” avrebbe reso Jacobbi assai più lungimirante). Il secolo breve comunque si conferma tale, e negli anni settanta si è già entrati—con un cambiamento così repentino che lascia sgomenti—nel Duemila:

Lontanissimi i tempi in cui si diceva che l’arte del Novecento si caratterizzava per la sua coscienza critica! Vorrà dire che questa non è più arte, né del Novecento, bensì altro e del Duemila? L’insinuazione è stata fatta più volte, anche in solenni sedi teoriche: e va bene, parole non vi appulcro. Solo avrei sperato (e continuo a sperare) che il Duemila si presentasse con diverse caratteristiche, e non come pura e semplice decadenza di un secolo stanco. Mancano venticinque anni, oramai, e non sono moltissimi. Anche alla fine del secolo XIX vi fu decadenza (e decadentismo). Ma nuove forze emersero dal seno del decadentismo stesso, e se così sarà anche questa volta, siano rese grazie agli Dei: siamo pronti a rimangiarci tutti i nostri mugugni, amen.⁵⁷

Bibliografia

- Bartolucci, Giuseppe. “Carmelo Bene o della sovversione.” In Carmelo Bene. *Opere*, 1404-27. Milano: Bompiani, 1995.
- Bene, Carmelo. *‘I mal de’ fiori*. Milano: Bompiani, 2000.

⁵⁶ Si veda Deleuze, “Un manifesto di meno,” in Bene e Deleuze, *Sovrapposizioni* (Milano: Feltrinelli, 1978). Proprio Deleuze conferma l’ipotesi di una possibile lettura bodiniana, a cui siamo arrivati tramite la critica letteraria di Jacobbi e Macri, dell’opera di Bene: “La sua propria minoranza, Carmelo Bene la vive in rapporto alla gente delle Puglie. Carmelo Bene [...] sente che la parola ‘poveri’ non conviene del tutto. Come chiamare povera questa gente che preferiva morire di fame piuttosto che lavorare? Come chiamare schiava gente che non stava al gioco del padrone e dello schiavo? Come parlare di un ‘conflitto’ laddove c’era ben altro, una bruciante variazione, una variante antistorica! [...] Ed ecco che gli si fa uno strano innesto, una strana operazione: sono stati pianificati, rappresentati, normalizzati, storicizzati, integrati al dato maggioritario, e allora sì che ne hanno fatto dei poveri, degli schiavi, li si è messi nel popolo, nella Storia, li si è resi maggiori” (94).

⁵⁷ Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, 183.

- _____. *Opere*. Milano: Bompiani, 1995.
- Bene, Carmelo e Gilles Deleuze. *Sovrapposizioni*. Milano: Feltrinelli, 1978.
- Bene, Carmelo e Giancarlo Dotto. *Vita di Carmelo Bene*. Milano: Bompiani, 1998.
- Bodini, Vittorio. *I poeti surrealisti spagnoli*. Torino: Einaudi, 1973.
- _____. *La luna dei Borboni*. Milano: Tip. R. Scotti, 1952.
- _____. *Metamor*. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1967.
- _____. *Poesie (1939-1970)*. Milano: Mondadori, 1980.
- _____. *Sul barocco di Gongora*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1964.
- Caviglieri, Laura. *Invito al teatro di Ronconi*. Milano: Mursia, 2003.
- Dolfi, Anna. *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi. Atti delle giornate di Studio, Firenze, 23-24 marzo 1984*. Firenze: Gabinetto G.P. Viैसेux, 1987.
- _____. *Terza generazione. Ermetismo e oltre*. Roma: Bulzoni, 1997.
- Ferrone, Siro. "Riccardo III: il potere del teatro." In *Ombre che camminano. Shakespeare nel cinema*, a cura di Emanuela Martini, 219-28. Torino: Lindau, 1998.
- Ferrone, Siro e Teresa Megalea, eds. "Il teatro." In *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, vol. IX, 1369-1466. Roma: Salerno Editrice, 2000.
- Flaiano, Ennio. "Salomé di Carmelo Bene (da Oscar Wilde)." In Carmelo Bene. *Opere*, 1383-1387. Milano: Bompiani, 1995.
- _____. "Amleto di Carmelo Bene." In Carmelo Bene. *Opere*, 1397-99. Milano: Bompiani, 1995.
- Giacchè, Pierferdinando. *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*. Milano: Bompiani, 1997.
- Jacobbi, Ruggero. *L'avventura del Novecento*. Milano: Garzanti, 1984.
- _____. *Le rondini di Spoleto*. Samedan: Munt Press, 1977.
- _____. *Maschere alla ribalta. Cinque anni di cronache teatrali 1961-1965*. Roma: Bulzoni, 2002.
- _____. *Teatro da ieri a domani*. Firenze: La Nuova Italia, 1972.
- Jacobbi Ruggero e Macrì, Oreste. *Lettere 1941-1981*, a cura di Anna Dolfi. Roma: Bulzoni, 1993.
- Meldolesi, Claudio. *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*. Firenze: Sansoni, 1984.
- Quadri, Franco. "La Salomé di Oscar Wilde secondo Carmelo Bene." In Carmelo Bene. *Opere*, 1461-65. Milano: Bompiani, 1995.