

Ferdinando Taviani

L'attore quando non c'entra

Abstract

The essay will introduce the general topic of the exclusion of actors-playwrights from the canon of Italian Literature. Far to be an irrelevant and pedantic topic, as someone might consider it, let us see a few examples: in the Great Palace of our Literature neither a room, nor a closet has been assigned to extraordinary and atypical prose writers like Gustavo Modena and Eleonora Duse. Eduardo De Filippo has gained access, but almost furtively. Not even Raffaele Viviani appears to be fully accepted. In the Seventeenth Century wing of the literary palace, the Andreinis (Francesco, Isabella and Giovan Battista) seem to be accepted as temporary guests. Hospitality is altogether denied to the odd case of Flaminio Scala, who attempted to translate into the shape of an erudite book, *Il teatro delle favole rappresentative* (1611), the experience of the minor literature of the *canovacci*. Also Carlo Gozzi tends to be ignored. Among our contemporaries, Dario Fo himself, regardless of his Nobel, risks to be excluded. In good company with the “classical” Carmelo Bene.

Il tema generale che qui verrà sfiorato è l'esclusione degli attori-scrittori dal canone della letteratura italiana. Prima di far spallucce come se cercassimo l'ago nel pagliaio delle polemiche, si tenga conto di almeno pochi esempi: nel Palazzo della nostra Letteratura non troviamo le stanze e neppure gli sgabuzzini di due straordinari e anomali prosatori come Gustavo Modena ed Eleonora Duse. Vi entra, ma di straforo, Eduardo De Filippo. Sembra che non vi entri del tutto neppure Raffaele Viviani. Nell'ala secentesca del palazzo letterario non sono stabilmente accolti neppure gli Andreini: né Francesco, né Isabella e nemmeno Giovan Battista. Né vi trova ospitalità lo strano caso di Flaminio Scala, che tentò di tradurre in forma di libro colto, con *Il teatro delle favole rappresentative* (1611), l'esperienza della letteratura scrittoria minore dei canovacci. Persino Carlo Gozzi tende ad essere escluso. Fra i nostri contemporanei, Dario Fo, con tutto il suo Nobel sulle spalle, rischia di restar fuori anche lui. In buona compagnia con il “classico” Carmelo Bene.

I.

Bene, Carmelo, “classico” lo divenne quasi per un golpe editoriale, nell'autunno del 1995, quando l'editore Bompiani pubblicò gli scritti del celebre attore nella prestigiosa collana in cui aveva raccolto le opere dei “classici” della letteratura contemporanea: un volume in-8° di quasi 1600 pagine in carta india, rilegatura in pelle con due nastri segnalibro, elegante sopracopertina bianca con un piccolo ritratto in bianco e nero dell'autore. In quella veste, erano comparse le opere di Sciascia, di Savinio, di Moravia... Che cosa comunicava quella veste editoriale? Diceva al lettore qualcosa di questo tipo: “qui si tratta dell'Olimpo dei classici”. Infatti riproduceva a puntino la veste

della famosissima francese Pléiade, la grande collana stampata da Gallimard, il *non plus ultra* del genere.

Fu la collocazione in un volume di quella collana degli scritti dell'attore-scrittore Carmelo Bene ad innescare il caso: parve una "consacrazione" letteraria (ed effettivamente in qualche misura lo era o aspirava ad esserlo). E quella "consacrazione" contrastava esplicitamente la tacita sottovalutazione letteraria degli attori-scrittori – sembrava una voluta esagerazione. O una confusione di piani: non si limitava a riconoscere e a premiare la fama dell'attore, ma si spingeva molto più in là: lasciava intendere che la bravura dell'attore-scrittore era pari a quella dello scrittore puro.

Da trentasei anni Carmelo Bene era considerato un *enfant terrible* della cultura e della scrittura "impura", così come Dario Fo ne era lo scatenato giullare. Quando nell'ottobre del 1997 giunse da Stoccolma la notizia del premio Nobel a Dario Fo un'ira sorda percorse gli ambienti dell'*establishment* letterario. Il "caso Bompiani", con il suo attore posto fra i classici, fu più circoscritto, meno prevedibile e forse meno significativo. Ma ancor più chiassoso. Anche perché Carmelo Bene esacerbò la situazione, assumendo ad arte, sfrontatamente, gli atteggiamenti di un "immortale" e partecipando a tenzoni televisive e ad altre futili cerimonie di gran stazza in cui s'adoperava per suscitare l'ira degli astanti, primi fra tutti i benpensanti della cultura. Lui, con la sua superiore esperienza nell'arte di dominare il pubblico, era capace di portare allo scoperto, in pochi minuti la loro eccitata presunzione e la loro boria maldestra – per poi sgominarle.

A partire dalla fine degli anni Sessanta, Carmelo Bene aveva pubblicato e ripubblicato i suoi libri presso editori come Lerici, Longanesi, Sugar, Einaudi e Feltrinelli. Era quindi uno scrittore con le carte in regola. Ma essendo un attore molto noto per il suo indiscutibile talento, solitario e geniale, alla luce delle superstizioni correnti non veniva considerato un "vero scrittore". Piuttosto, un "personaggio" bizzarro, capace di scrivere, certo, intelligente, paradossale e irriverente. Ma proprio scrittore da occuparsene nella Storia della Letteratura, questo no. Era un né carne né pesce. Certo non poteva incarnare la figura di quel che si dice un vero e proprio letterato. O meglio: la incarnava, quella figura, ma a stramesci. Era uno che faceva parlar di sé anche tirando metaforiche sassate contro i vetri della cultura istituzionale. Ed ora, all'improvviso, quasi per un'invasione di campo, riceveva il certificato di residenza ai piani nobili del Palazzo dell'Alta Letteratura. «Fa un po' impressione», esclamava Roberto Cotroneo, critico letterario di professione su «L'Espresso» del 12 novembre 1995.

II.

Nell'editoria italiana di fine secolo non fu il solo Bompiani a ricalcare la Pléiade, l'Olimpo dei "classici". Einaudi s'era addirittura comperato dall'editore Gallimard il

diritto di produrre una «Biblioteca della Pléiade» made in Italy (i primi titoli erano comparsi nel 1992). Si trattava, in quei casi, di far concorrenza ai «Meridiani» – con i quali fin dal 1969 Mondadori aveva rinnovato il parco dei “classici”.

Spiegava Cotroneo su «L'Espresso»: «Carmelo Bene senza la sua voce, privato della scena, dello spettacolo, appare assai debole, e tutte quelle pagine diventano un monumento assai pericolante, un gigante dai piedi d'argilla di cui non è che si sentisse troppo il bisogno».

A parte la supponenza di chi crede di sapere di che cosa si senta o non si senta il bisogno, si noti qui l'altro specioso ragionamento che viene spesso usato per tener lontani gli attori-scrittori dalle stanze della “letteratura vera”. Il trucco consiste nel comparare la letteratura degli attori non alla letteratura circostante, ma alla diversa eccellenza degli attori stessi in scena. Benché non si regga in piedi, questo ragionamento fra le chiacchiere di mezza cultura ha tutta l'aria di funzionare. È evidente che un fin'attore in scena è quasi sempre e quasi per definizione molto più del suo testo lasciato solo – ma questo che viene a dire?

Gli spettacoli teatrali e cinematografici di Carmelo Bene erano stati tutti o quasi, negli anni Sessanta e Settanta, “successi di scandalo”. E si sa che il “successo di scandalo” è una delle varianti dei teatrali trionfi. Carmelo Bene, in quanto attore, aveva fatto sempre parte per sé stesso, una sorta di Mercuzio in carne ed ossa, di casa nei bassifondi del mondo e nel mondo della Luna, re del volgarissimo sberleffo e del rapimento metafisico. Anche ammirare Carmelo Bene come attore e come personaggio, come attore-poeta e come uomo di poesia sgomentato dalle proprie visioni era già disorientarsi. Era così anche nella pratica della concorrenza teatrale. Non aveva mai pienamente aderito ai tentativi di organizzare le correnti delle Avanguardie e della Ricerca teatrale che in Italia si riconoscevano, in genere, nella cultura “di sinistra”. Quella cultura – era evidente – non faceva al caso suo. I suoi punti di riferimento erano piuttosto Schopenhauer o Max Stirner – l'autore de *L'Unico e la sua proprietà*. Bene s'annoiava con Brecht, amava Céline. Si divertiva con Gozzano e Carlo Dossi, amava Gadda e Antonio Pizzuto. Non solo apprezzava la lingua di D'Annunzio, ma traeva ispirazione anche dai suoi modi di sfidare a tutto spiano gli avversari. Nel tumulto d'un dibattito, durante l'importante Convegno di Ivrea sul Nuovo Teatro, nel 1967, s'era presentato al microfono per dichiarare: «Sono anch'io d'accordo con la formula del collettivo teatrale!». E poi aveva spiegato: «Io sono collettivo!»¹.

Negli anni del Sessantotto (che cominciarono fra il '66 e il '67) i più politici fra gli estremisti dell'arte tendevano a considerarlo non un compagno di strada ma un cane sciolto, o addirittura un individualista cripto-reazionario.

Vent'anni dopo, simili diffidenze avevano perso gli aculei. I ribelli del teatro, artisti e intellettuali, lo veneravano. Goffredo Fofi e Piergiorgio Giacchè

¹ Ricordo personale.

disinteressatamente si adoperavano con le riviste «Linea d'Ombra» e poi «Lo Straniero», per liberare il “fenomeno Bene” dalla banalizzazione, dall'aneddotica bizzarra delle premeditate esagerazioni. Riscattavano il valore della sua ingovernabile soggettività. A Perugia, nel gennaio 1994, avevano organizzato due giornate di incontri «Per Carmelo Bene» (significativo il fatto che le precedenti “giornate” fossero state «Per Elsa Morante»). La serietà di simili iniziative Carmelo Bene l'accoglieva compiaciuto, ma non sembrava prenderla del tutto sul serio. Anche quand'era presente, apparecchiava una linea d'attacco che magari passasse sopra la testa degli astanti, ma che a lui permettesse comunque di non trovarsi nella situazione afflosciata del festeggiato consenziente. Bastava questo per capire che aveva trasformato l'abito dell'attore in intelligenza strategica.

C'erano critici patentati che continuavano a sbeffeggiarlo trattandolo alla stregua d'un Lucignolo dell'arte, geniale e cialtrone. Ma erano, quei critici di professione, tutta gente che non aveva neppure la metà dell'intelligenza e della cultura dell'attore che si permettevano di spernacchiare. In quegli anni, i giornalisti addetti ai teatri godevano ancora d'una certa autorità. Coloro che sottoponevano il “fenomeno Bene” all'insulto e al dileggio erano, è vero, i più stanchi, i critici piegati alla routine giornalistica e alle convenienze teatrali, ma erano pur sempre firme considerate autorevoli su quei giornali. Potevano permettersi d'esser prepotenti per il loro piccolo grado giornalistico, pur essendo spesso arroganti, bastantemente ignoranti. I meno frivoli di loro si illudevano che anche nel campo delle arti e della cultura l'estremismo potesse esser considerato una «malattia infantile», secondo il detto leninista proverbiale. Confidavano nelle politiche culturali: che avrebbero dovuto funzionare con le stesse regole della politica *tout-court*, in base a progetti lungimiranti e buona urbanistica culturale. Non si rendevano conto che fra le arti le cose funzionano esattamente a rovescio, che malattia grave e infantile è, lì, l'assenza di estremismo. Politicamente innocenti, preoccupati e zelanti, furono sovente i primi a corrompersi.

Accadeva così che molti degli attori “insolenti” che aprivano ostilità sempre nuove contro il teatro tradizionale e le sue sentinelle, fossero più probi e culturalmente agguerriti dei critici che tristemente li bacchettavano. Nel caso di Carmelo Bene, il dislivello intellettuale fra lui e i critici che tentavano d'azzannarlo era addirittura imbarazzante. E poiché alteramente esibiva il proprio disprezzo, lo sciame polemico non scemava.

Ma per un'intera generazione di spettatori, di artisti e intellettuali, Carmelo Bene aveva ormai assunto, in Italia, il ruolo non tanto d'un Maestro, quanto d'una vera e propria costellazione di riferimento. Un'intera costellazione teatrale accentrata nella sua sola persona, una sorta di Uomo-Teatro che rivelava dimensioni impreviste, tragedie in stato d'eclisse, teatro come ascesa verso il vuoto, verso quel luogo dove, checché se ne dica, possono addirittura celebrarsi le nozze mistiche fra il disfacimento e il sublime.

Con quel buon senso che nega il senso comune, Carmelo Bene spiegava come compito dell'attore non sia affatto mettere in scena – ma togliere di scena.

A ben vedere, il suo irresistibile talento comico, il suo genio della beffa, intrecciati a una sorta di misticismo selvaggio, servivano a difenderlo, a metterlo al riparo dietro la staccionata della convenzione scenica, sfruttando l'opinione diffusa che attribuisce all'attore ed al suo mondo una sostanziale bizzarria e forse una primordiale mancanza di serietà. Attore di coraggio, non lamentoso, non mendicante affetto, sapeva servirsi dell'altrui preconcepto come muro d'un suo *hortus conclusus*. La sua perizia tecnica sembrava non tendere ad altro che ad estenuarsi. L'ampiezza della sua gamma – dal farsesco e dalla satira fino alle vette della musa tragica – realizzava una continua serpentina fra il pro e il contro. Serpentina: dribbling, proprio come quello dei grandi campioni del calcio, che Carmelo Bene amava, portandoli ad esempio. Ma (e qui si radicava la sua differenza) pareva spiazzare gli spettatori solo di riflesso, come se tutta la sua bravura e la sua fatica consistessero nello spiazzare sé stesso (tant'è che oggi, a posteriori, potremmo dire che più che a Maradona somigliasse a Messi).

Le messinscene, le larve dei personaggi, gli sberleffi impietosi, la gran salute delle risate e le mirabilia della sua vocalità brillavano come puri strumenti per liberarsi, in pubblico, dalle carceri del pensiero.

Anche per questo, in Francia, s'era da tempo conquistato il ruolo d'una "scoperta" per numerosi esponenti dell'*élite* intellettuale, da Gilles Deleuze a Michel Foucault, da Jacques Derrida a Pierre Klossowski.

III.

Veniva spesso paragonato ad Artaud. Un abbaglio tanto sciocco da parere giustificato, perché Carmelo Bene era giusto il rovescio speculare di Artaud, e solo in questo senso gli somigliava: cercava di disconoscere e disperdere la propria organizzatissima mente almeno quanto Antonin Artaud cercava invece tragicamente di trovare un asse per individuarla e darle compattezza. Che la mente di Carmelo Bene fosse organizzatissima (e rischiasse quindi di divenirgli un carcere) lo si vedeva, per esempio, nella sua competenza creativa nel campo dei ritrovati tecnologici – e nel suo rapporto col denaro: sapeva sperperarlo altrettanto bene di quanto sapeva guadagnarlo, con le doti d'un gran commerciante solitario e di confine, sapiente nello sfruttare i punti deboli delle istituzioni e del commercio di spettacolo.

Ma la fama scenica di attore-scrittore non sembrava bastare per dargli il diritto di cittadinanza fra i "classici" (i classici veri, quelli della Letteratura, non i classici da teatro). La citata stroncatura di Roberto Cotroneo su «L'Espresso» del 12 novembre 1995, per esempio, si concludeva con un applauso: «con tutto questo non mi perderei uno spettacolo di Carmelo Bene per nessuna ragione al mondo». L'applauso dello spettatore rafforzava l'altolà del letterato.

La rubrica settimanale di Roberto Cotroneo si chiamava *All'indice*. Più che con l'autore, la stroncatura se la prendeva con l'editore. Al posto di Mario Andreose, che per Bompiani aveva ideato e diretto la collana dei "classici", c'era ora Elisabetta Sgarbi, interessata anche al cinema alla danza alla fotografia, lei stessa sul punto di diventare regista di film *non fiction*. Era lei il bersaglio. Cotroneo denunciava, in realtà, il di lei colpo di mano, una confusione di piani, un'invasione di campo (e, come vedremo, l'insistenza sul nome del critico cinematografico Enrico Ghezzi fungeva da prova provata).

Roberto Cotroneo era allora un critico letterario pugnace, specialista in stroncature, aveva da poco pubblicato il suo primo romanzo. Parlava in nome dell'identità editoriale, con nostalgia: «Ricordo il primo volume pubblicato nei Classici Bompiani. Era il 1985. La nuova collana, in tutto somigliante alla Pléiade di Gallimard esordiva con un volume di *Opere* di Alberto Moravia. Il curatore, d'eccezione, era Geno Pampaloni [...]. Dopo il volume su Moravia uscirono e sono usciti molti altri titoli. Penso alle opere di Corrado Alvaro, Vitaliano Brancati, Achille Campanile, Alberto Savinio. O a stranieri come T.S. Eliot (curato dal poeta Roberto Sanesi), Marguerite Yourcenar, Joseph Conrad, Evelyn Waugh. Scelte molto tradizionali per una collana tradizionale». A questo punto, Cotroneo slittava dal "tradizionale" alla "tradizione" e continuava: «Ora i classici Bompiani rompono con questa tradizione. E aprono a un autore certo controverso, che però molto classico non è [...]. Attore di straordinario talento, che quasi sempre sul palcoscenico ha recitato testi suoi». E poi, *in cauda venenum*: «Certo fa impressione un tomo spesso quanto un dizionario dedicato ai testi di un attore. E certo colpisce che la postfazione porti la firma di Enrico Ghezzi, intellettuale, critico cinematografico assai noto ma forse non particolarmente adatto a esprimere giudizi di letteratura [...]. Ho sempre pensato che le collane editoriali devono esser fedeli a sé stesse. Dove c'è Conrad e Savinio non può esserci Carmelo Bene. Dove c'è Pampaloni non può starci Enrico Ghezzi».

Ma la postfazione del Ghezzi in realtà non c'era! Lo stroncatore era talmente sicuro d'aver ragione che andava di fretta. Probabilmente, sfogliando di corsa il volume fresco di stampa, lo stroncatore aveva trovato alle ultime pagine un brano del critico cinematografico e aveva preso fischi per fiaschi. Non si trattava d'altro che dell'ultimo frammento di un'antologica *Fortuna critica*, dove il Ghezzi s'era trovato accanto a moltissimi altri, da Ennio Flaiano a Edoardo Gadda.

L'anno prima, nell'estate, Enrico Ghezzi, direttore del Festival cinematografico di Taormina, aveva offerto a Carmelo Bene l'onore scapigliato d'attribuire a suo insindacabile giudizio un premio speciale. L'attore l'aveva destinato *ex-aequo* al programma di satira televisiva *Blob* e nientemeno che ad Antonioni: per la «comicità involontaria del suo cinema». In quei giorni era lì a Taormina anche Elisabetta Sgarbi, che stava mettendo a punto il progetto del nuovo volume dei "classici".

Non varrebbe la pena occuparsi di questi retroscena snob e piccolini se non si trattasse d'altro che d'una scaramuccia editoriale. Non varrebbe la pena se, inseguendo la polvere alzata dalla scaramuccia, non si penetrasse in alcune pieghe della mentalità che priva la Letteratura Italiana delle invenzioni letterarie degli attori. Non solo per preconcetti cronici.

Il Cotroneo stroncatore aveva delle eleganti ragioni ad aver torto marcio. Il volume delle *Opere* di Carmelo Bene era anche editorialmente un'opera "diversa". Benché esteriormente rispettosa del *format* editoriale, mostrava però al suo interno non poche anomalie. Non era corredata da un saggio critico introduttivo, né dai normali apparati. La introduceva l'autore stesso, con un testo intitolato *Autografia d'un ritratto* (una di quelle contorsioni semantiche tipiche degli artisti d'avanguardia, quando ci tengono a marcare la loro disappartenenza rispetto ai generi inveterati). Fra l'uno e l'altro dei testi raccolti, l'autore riprendeva la parola in veste più di presentatore monologante che di curatore. Alla fine, al posto delle *Note ai testi*, vi era quella fitta antologia (comprendente anche Enrico Ghezzi) dedicata alla *Fortuna critica* dell'autore-attore, quasi duecento pagine spesso sostanziose, ma aggiunte al libro come un corredo del tutto simile alle infilate di recensioni, metà réclame e metà documentazione, che in quegli anni avevano cominciato ad appesantire i programmi di sala degli spettacoli d'alto bordo. In quel "classico" si sentiva, insomma, l'odore delle pubblicazioni né carne né pesce che fiorivano intorno alle produzioni sceniche. Sicché il colpo di mano sembrava non consistere soltanto nel trasloco d'un attore-scrittore dai paraggi delle scene al Palazzo delle Lettere, ma nel trapiantare nei campi dell'editoria di qualità i criteri dell'editoria parateatrale che trova il suo smercio nei *foyers* più che nelle librerie, e che nella maggior parte dei casi finisce non in biblioteca ma fra le scartoffie delle cantine e dei cassonetti.

E però, sarebbe bastato uno sguardo in tralice per cogliere i contorni d'un'intelligente strategia di confine. L'autore, inoltrandosi in un territorio lontano dai palcoscenici, non si metteva del tutto nelle mani degli esperti editori, evitava di mutar d'abito, e pretendeva di cavar l'abito nuovo, adatto al suo libro – voluminoso «quanto un dizionario» – proprio dagli usi e dalle mode teatrali, riscattando e riutilizzando quegli usi e persino quelle mode col buon senso di chi sa che una convenzione vale l'altra.

Quasi nessun recensore scelse la strada di leggere il libro così com'era, senza lasciarsi ipnotizzare dal nome dell'attore o dalla domanda «è o non è, questa, letteratura di qualità?». Avrebbe significato deludere le notizie d'attualità, e di conseguenza sarebbe apparsa una scelta fuori luogo. D'altra parte, l'attore non evitava affatto d'esercitare il suo mestiere d'attore nel mentre esercitava il lavoro dello scrittore (nonché, sotto-sotto, d'editore in proprio). Il suo libro era pieno di teatro. Ma solo perché pagina su pagina *rimbalzava* via dal teatro, perché dal teatro se ne andava «come

quando si zoppica volando», diceva un endecasillabo nascosto nelle pieghe della prosa dell'attore-autore (*Opere*, p. 63).

Accadeva, pertanto, che chi leggeva questo non facile libro si sentisse stratonato ora da una parte ora dell'altra, ora dal peso di Carmelo Bene antagonista del teatro italiano, ora dalla sua forza di scrittore che dal teatro prendeva lo slancio per parlare direttamente a sé stesso e al lettore. Il lettore – critico o no – finiva preda d'un'attenzione barcamenante – e gli sfuggiva continuamente la terra sotto i piedi.

Su «Panorama» (5 ottobre 1995), Goffredo Fofi scriveva un articolo pieno di saggezza. Parlava della «incontrollabile soggettività» di Carmelo Bene, e la definiva «necessaria» nel panorama della cultura italiana, «anche nei migliori, troppo spesso conciliante». Poi, un affondo essenziale: «L'accusa che gli è rivolta di solito, di *narcisismo*, [Carmelo Bene] la rivendica e la rovescia. Narciso si specchia nell'acqua del fiume per morirvi, attratto dal mistero di ciò che non è e sembra essere, il suo narcisismo è assoluto e suicida, è ricerca e dolore. Per i piccoli narcisi (dello specchio invece che del fiume), per i tranquilli, gli abitudinari, gli schedatori della critica e dell'accademia, Bene continua ad essere imprevedibile, ha la capacità di spiazzarli e costringerli ad una rincorsa continua nello sforzo di capirlo».

Fofi perveniva così ad una sorta di sovrappensiero: «Ma come si fa a incasellare il soggetto che nello specchio ci entra, che si confronta oltre i simulacri del mondo con il vuoto, con il non-essere e il non esserci?».

L'articolo stava nelle pagine dedicate agli spettacoli. Era lungo (due pagine, quattro colonne). Per tutto il tempo, la ribelle vocazione pedagogica di Fofi battaglia con la sincerità del “né...né”, dell'assenza di certezze. Nelle ultime righe tornava a parlare del libro e si arrestava davanti allo sgomento, al *de te fabula narratur*: «Con i mezzi della scrittura, i suoi testi aiutano a ricostruire un percorso che è anche nostro, e ci avvolgono e coinvolgono perché almeno, se non riusciamo più a pensare e a pensarci, ci si intuisca».

La parola “intuizione” (che nell'uso corrente nega, in realtà, la sua etimologia) rimanda ad uno spazio che sta fra spazi profilati a regola d'arte. Infatti la seria concentrazione dei pensieri appena citati poteva risultare stonata nel caso la si accostasse alle cronache allegramente scapricciate di Carmelo Bene, quando raccoglieva gli onori per l'uscita delle sue *Opere* quasi toreando in televisione; quando si faceva attaccare da frotte di avversari, o lasciava venire avanti gli spettatori innamorati per poi, in due dribbling, perderli, gli uni come gli altri.

O quando creava ingrati scompigli nei municipi di Campi Salentino, di Otranto, di Copertino, dove i sindaci e i consigli comunali gli offrivano una cittadinanza onoraria che lui accettava solo ponendo imperiose e arbitrarie condizioni, quasi fosse un principe venuto di lontano, lui nato e cresciuto da quelle parti. O quando si presentava praticamente muto a Roma, al Campidoglio, nella sala della Protomoteca.

Così come le pagine letterarie non erano autopromozione e letteratura spuria, le azioni pubbliche non erano istrionismi fini a sé stessi, semplice coazione a ripetere la maschera dell'*enfant terrible*. Le due metà non potevano stare l'una senza l'altra.

Per la difficoltà ad abbracciare in un solo colpo d'occhio le due visuali, «il manifesto» – in un paginone del 4 gennaio 1996, dedicato anch'esso al volume *Opere* pubblicato da Bompiani – le isolava l'una dall'altra. *Da una parte*, Gianni Manzella, critico teatrale di grande esperienza, sensibile, coraggioso, capace di sintetizzare in poche colonne l'unicità di Carmelo Bene nel teatro italiano. *Dall'altra*, Remo Ceserani, critico e teorico della letteratura, studioso di gran prestigio, che prendeva la parola sulle *Opere* di Bene e senza far polemiche mostrava come potessero essere trattate a sé, come letteratura di qualità, esempi di una prosa «costantemente alta», a metà fra il simbolismo e il barocco, che permetteva l'abbandono «al puro piacere della lettura», di fronte a «pagine inventive, sferzanti, esaltate, allucinatorie o esilaranti».

Un vero scrittore, insomma.

Ma, c'era poco da fare: il libro eccedeva le proporzioni d'una normale opera letteraria. E non perché esigesse il soccorso della vita di chi l'aveva scritto, ma perché costui era anch'egli un'opera. C'era infatti di mezzo l'attore, non il personaggio, ma l'arte di persona di cui un fin'attore si fa esperto.

Il motore del libro che Carmelo Bene aveva concepito e montato come un suo letterario ritratto, la sua Opera Omnia (o «l'Omnia», come in seguito per antonomasia il suo titolare la chiamerà), il motore stava nella meccanica d'una doppia negazione. Biomeccanica, bisognerebbe dire, biomeccanica d'un mestiere e d'una strategia che fa buon uso del teatro per difendersi dalla Storia. Non-vita e non-opera. Era evidente fin dall'inizio che la volontà dell'autore non tendeva a sfondare i propri recinti d'appartenenza, né quelli del proprio talento né quelli dell'autobiografia. Teneva ad accostare recinti diversi, contigui e posti l'uno contro l'altro. Agiva e parlava all'interno dei muri di protezione che salvaguardavano la sua precaria libertà, buffa sfuggente e dolorosa. E quei muri sapeva usarli a contrasto.

IV.

Mancano gli strumenti critici, probabilmente, per muoversi efficacemente in questa esigua striscia di terra che non è né la cosiddetta “finzione” né la cosiddetta “realtà”. E questa difficoltà a capire dove si congiungano e dove si separino è forse il più prezioso problema che la letteratura cresciuta dalle pratiche teatrali può regalare alla cultura letteraria.

Eredità quasi sempre dissipata.

Ci vorrebbe uno come Cesare Garboli per lavorare criticamente intorno a queste zone così poco metafisiche o malate da costringerci tutto il tempo a parlare di metafisica

e malattia, pur di non stare con i piedi per terra. Ma quando si annoverano i critici italiani, il nome di Garboli, d'un vero grande maestro celibe, sembra che non c'entri.

A Roma, in Campidoglio, nella sala della Protomoteca, un giovedì dell'ottobre 1995, Carmelo Bene presenzia la cerimonia per la solenne presentazione del suo libro. Indossa un doppiopetto gessato, è pallidissimo (sta male? s'è truccato da trapassato?). Siede al tavolo dicendo niente, si limita a dedicare il libro ad Elisabetta Sgarbi che l'ha tanto voluto ed ha rischiato per realizzarlo. Fa un gran caldo, la sala è piena. Al tavolo, sotto l'arazzo, fra le due antiche porte, ci sono in ghingheri le autorità del Comune governato dal centrosinistra. Goffredo Fofi, che deve tenere la relazione ufficiale, fra tanta eleganza si presenta appoggiandosi ad un bastone, anziano, malvestito come al solito. Spiega che la politica è fagocitata dai media, e che si può far politica solo nei paesi. Gli piace Carmelo anche perché sa *incidentare* i media...

Gli altri interventi ufficiali sono il solito "ognuno loda, ognuno taglia". Alla fine, scatta il momento per le domande. Ma il protagonista alle domande non risponde. Tranquillamente spiega che gli immortali, nella loro definitiva lontananza, per definizione non rispondono. Intima gentilmente a chi insiste: «si risponda da sé»². E si pone in attesa.

Imperturbato.

Sta male? Non lo capisce che delude chi è venuto qui soprattutto per affetto? Figurarsi se non lo capisce. Tiene in pugno la situazione. La sua salute è malandata, ma lui intanto gioca. Un bambino? Al contrario: si gode la recita infantile del pubblico. Delle sue irritazioni sottaciute. Delle sue voglie d'enfatiche dimostrazioni d'affetto costrette tenersi a freno. Esercita il suo adulto potere, che è potere e però forse può far pensare – ma certamente non può far male.

Teatro.

Sembra la propria statua di gesso. Seduto immobile al tavolo d'onore, apparentemente indifferente, ha però continui impercettibili movimenti, microimpulsi che rispondono tutti visibilmente a un'unica invisibile logica. Come se ci fosse, da qualche parte, una musica. O una brezza. E fossimo davanti ad un albero già pericolante percorso da un fresco refolo di vento.

Sta imbandendo per sé lo spettacolo d'un trapassato?

Lo imbandisce per noi?

² Ricordo personale.