

Il rapporto fra teatro e letteratura in Carmelo Bene

Leonardo Mancini

Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Edizioni Milella, Lecce 2014.

Liberare Carmelo Bene dalla dominante fama di uomo di teatro che lo circonda e analizzare le sue opere letterarie per il valore intrinseco che esse possiedono in quanto tali: è questo l'intento che anima il recente e ampio saggio monografico di Simone Giorgino intitolato *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, pubblicato a Lecce dalle Edizioni Milella nel 2014. La suggestione era stata lanciata alcuni anni prima da Ferdinando Taviani nel suo libro *Uomini di scena, uomini di libro*: lo storico del teatro, come ricorda Giorgino, aveva infatti già ravvisato in Bene uno «scrittore di valore», i cui libri «a differenza della maggior parte dei libri dei teatranti, potrebbero vivere autonomamente nelle vallette della letteratura pura».¹ Sulla stessa linea si era espresso fra gli altri anche Remo Ceserani, il quale aveva salutato le *Opere* di Bene (Bompiani, 1995) come pagine «costantemente alte» di autentica letteratura.²

«La grandezza di Carmelo Bene come scrittore è ancora tutta da approfondire e da indagare»,³ scriveva Armando Petroni nel suo saggio su *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene* (ETS, 2004), con la speranza che la scrittura critica e letteraria del celebre attore/artefice salentino non cadesse in un rapido oblio. A distanza di qualche anno Giorgino raccoglie la sfida e la fa propria, con l'auspicio che il proprio contributo possa portare al raggiungimento dello *status*, per le opere del famoso artista salentino, di letteratura *tout court*, superando il solo ambito della letteratura teatrale. Sorgerebbe tuttavia, a questo punto, una domanda: la letteratura

¹ Cfr. Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino 2001, p. 220.

² Già evidenziata da Taviani (cfr. Id., *Bene è finito un secolo*, in Aa. Vv., *Atlante della letteratura italiana. Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Sergio Luzzato, Gabriele Pedullà, Einaudi, Torino 2012, vol. III, p. 1015) la citazione di Ceserani (tratta da Remo Ceserani, *Effetti fantasmagorici creati attraverso un linguaggio "squantato"*, «Il Manifesto», 4 gennaio 1996) è ripresa anche da Simone Giorgino nella *Premessa* del suo saggio (cfr. p. 14).

³ Cfr. Armando Petroni, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Edizioni ETS, Pisa 2004, p. 21.

teatrale non rientra già a pieno titolo nella storia della letteratura? Come evidenziato da Franco Vazzoler – e come ricorda lo stesso Giorgino – già a partire dall'Ottocento, con figure come Gustavo Modena, Adelaide Ristori e Tommaso Salvini, va riconosciuta piena autorialità al lavoro dell'attore: nel caso specifico di Bene, poi, l'autorialità è «inventrice di un linguaggio teatrale non solo originale e personale, ma totalmente innovativo»⁴ e, proprio in virtù di ciò, dovrebbe essere ammessa senza ombra di dubbio.

Nella variegata e intensa carriera artistica di Bene la scrittura, in tutte le sue forme ed espressioni, ha esercitato certamente un ruolo fondamentale e lo studio di Giorgino ne mette efficacemente in risalto la straordinaria ricchezza. Il cospicuo bagaglio letterario, la frequentazione di numerosi protagonisti culturali del secondo Novecento europeo e la sperimentazione nei diversi mezzi artistici, sono tutti elementi che parteciparono a un esito quanto mai fertile, personale e innovativo. Giorgino si sforza programmaticamente di mostrare, riuscendo pienamente nell'intento, come la scrittura di Bene sia inoltre costantemente impregnata di poeticità e di lirismo, anche quando essa si presenta in forma di prosa.

Prima del teatro, dunque, la scrittura, e soprattutto la poesia: è questo l'assunto fondamentale del saggio, in polemica con quanti hanno invece ribadito a più riprese la centralità della ricerca teatrale di Bene in ogni ambito della sua creazione artistica. Il quesito, tuttavia, rischia di diventare quasi un paradosso e non richiede, forse, una risposta definitiva e valida una volta per tutte; esso tuttavia ha una valenza metodologica e apre il campo a un'analisi precedentemente non appieno affrontata: lo studio delle opere letterarie di Bene in quanto oggetto specifico di indagine, da affrontare con il metodo della critica letteraria e degli strumenti, canonici e non, di cui essa si avvale.

Nel caso di Bene il tentativo sembrerebbe già in partenza arduo: avverso a ogni forma di intermediazione e di commento, l'attore/autore salentino si è sempre schierato apertamente contro l'idea stessa di critica, ponendo il proprio lavoro al di fuori di ogni definizione e auspicando la «de-stabilizzazione del *genere*». Come premessa al proprio studio Giorgino avverte dunque la necessità di riconoscersi in una posizione scomoda, dalla quale non gli resterebbe che constatare l'inevitabile «impossibilità interpretativa generale che di fatto relega il critico in una sorta di vicolo cieco» (p. 21). Sotto questo profilo egli si trova dunque concorde con quanti, fra cui Emiliano Morreale, avevano già verificato che è quasi impossibile «dire sull'opera di Bene cose più intelligenti di quelle che Bene stesso sparge nei suoi scritti e nelle sue dichiarazioni».⁵ Se da un lato il riconoscimento della subalternità

⁴ Cfr. Franco Vazzoler, *Il funerale dell'orale. Carmelo Bene: la scena e la scena della pagina* (ora in Donatella Fischer, *Tradition of the actor-author in Italian theatre*, Legenda, Oxford 2013, pp. 146-157).

⁵ Cfr. Emiliano Morreale, *Prefazione* a Aa. Vv., *Carmelo Bene contro il cinema*, a cura di Emiliano Morreale, Minimum Fax, Roma 2011, p. 6.

del critico riconferma la centralità del pensiero dell'artista e limita le possibili forme di speculazione concettuale, esso reca però il pericolo di un uso talvolta forzatamente vincolato alle formule e al linguaggio che furono spesso usate dall'autore: in una parola, come affermava Morreale, il rischio potrebbe essere quello di finire per «beneggiare».

È con queste premesse e cautele che Giorgino dà l'avvio al proprio lavoro di indagine e di scavo. Le analisi delle opere letterarie di Bene sono approfondite e rigorosamente condotte a partire dalla necessaria definizione di ambiti e confini. Per le opere in prosa la disamina è circoscritta ai testi che furono licenziate dallo stesso Bene come «romanzi» o «racconti»: *Nostra Signora dei Turchi* (1966), *Credito Italiano V.E.R.D.I.* (1967) e *Lorenzaccio* (1986). Le opere poetiche prese in esame, nella terza parte, sono *Pentesilea. Ovvero della Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille* (1994), *'l mal de' fiori* (2000) e l'ultimo poema di Bene a oggi ancora inedito, *Leggenda*, del quale sono trascritti alcuni passi. L'analisi di questi due ultimi poemi costituisce, a detta di Giorgino, un elemento di novità rispetto agli studi precedenti, che si erano limitati agli scritti inclusi nell'edizione delle *Opere* di Bompiani:

La maggior parte dei critici, e forse è proprio qui l'equivoco, basa il proprio giudizio limitandosi alle sole opere raccolte nell'*omnia* e trascura di fatto due momenti apicali della scrittura di Bene, entrambi non compresi nel volume perché a questo successivi, e cioè *'l mal de' fiori* e *Leggenda*, il poema inedito che chiude il dittico poetico-testamentario dell'autore. Un'attenta e non parziale analisi di tutte le opere letterarie, allora, non potrà portare che a considerarle come autonome e dotate di una loro intrinseca qualità, e non più come semplici ancelle del suo teatro (p. 168).

La suggestiva definizione di Carmelo Bene come «l'ultimo trovatore», da cui il titolo del libro, rimanda a diversi ambiti della poetica dell'artista: la particolare lingua intrisa di cultura provenzale che caratterizza gli ultimi componimenti poetici, la vicinanza e la sensibilità al mondo della musica e, ancora, lo statuto poetico e filosofico che lo stesso Bene si dette in più occasioni nel definirsi «ultimo troviero».⁶ L'attenzione di Bene all'oralità e agli aspetti fonetici e ritmici del verso,

⁶ L'espressione è usata da Bene in diverse occasioni: per esempio nella prima delle quattro puntate televisive «Quattro momenti su tutto il nulla» registrate per la Rai nel maggio del 2001, Bene si definisce «troviero d'un poema», riferendosi alla stesura del suo poema *'l mal de' fiori*. Proprio il primo verso del poema recita, non a caso, «Coetera de troviero delle cose che non sono e». La cosa non è segnalata da Simone Giorgino, ma Bene ricava evidentemente l'espressione anche da uno dei *Canti orfici* di Dino Campana: «lo povero troviero di Parigi / Solo t'offro un bouquet di strofe tenui. / Siimi benigno a ai vivi labbri ingenui. / Ch'io so, tremulo scendi o bacio e ridi» (cfr. Dino Campana, *Canti orfici e altri scritti*, Mondadori, Milano 1972, p. 127).

inoltre, permettono a Giorgino di individuare un filo rosso con la tradizione orale e, più in particolare, trobadorica.

[...] è da rimarcar[si] come Bene sia uno scrittore particolarmente attento ai tratti sopra-segmentali della comunicazione poetica, all'esecuzione orale, e di conseguenza agli aspetti fonetici, ritmici, e soprattutto musicali del verso, richiamandosi (ma non solo per queste ragioni), a una ricca tradizione orale e specificamente trobadorica. Poesia per voce, dunque, o, se si vuole, 'scrittura vocale'. (p. 27)⁷

Nella prima parte del libro, intitolata «*Vida e razo*», Giorgino ripercorre i tratti biografici di Bene dalle sue origini e dalla terra natale. L'indagine parte con l'individuazione degli elementi legati al territorio, quel «Sud del Sud dei Santi» in cui sono ambientati i primi due romanzi *Nostra Signora dei Turchi* e *Credito italiano*: dalle descrizioni dei luoghi ai canti tradizionali del Salento, i cui motivi dialettali Giorgino individua in alcuni passi delle opere *A boccaperta* e *'l mal de fiori* (p. 36). Emblema del *genius loci* è San Giuseppe da Copertino, perfetta incarnazione della ricerca mistica sul «depensamento» tanto ricercata da Bene e soggetto di una sceneggiatura di un film progettato, ma mai realizzato, intitolato *A boccaperta*. Proprio la figura di San Giuseppe da Copertino fu inoltre al centro di un'importante amicizia con il poeta salentino Vittorio Bodini, il cui rapporto con Bene è ripercorso da Giorgino attraverso alcune pagine della *Vita di Carmelo Bene* e della *Lettera a Carmelo Bene sul barocco leccese*.⁸ I due condivisero, appunto, la passione per il barocco, inteso da entrambi come «la grande alternativa al mondo classico» e sulla cui linea estetica Giorgino inquadra il film di Bene *Don Giovanni* (1971), nel quale anche Bodini partecipò come attore.⁹

Apparentemente estraneo a ogni tematica o denuncia di tipo sociale, Bene tratta le proprie origini come un serbatoio culturale e antropologico da cui attingere svariate suggestioni, come «un luogo di visioni e soltanto di esse». Come scrisse

⁷ Su questo punto Giorgino torna più avanti nel saggio, precisando che «come accadeva per i poeti delle origini e per i provenzali, è nella musicalità della voce l'ambito d'azione proprio della poesia. Lo scritto è una testimonianza che presenta, rispetto alla voce, una più alta gradazione d'inautenticità – è «lo scritto del morto orale», non si stanca di ripetere Bene, riprendendo un'osservazione di Derrida – in quanto, per sua natura, la parola scritta è sempre più lontana dall'origine rispetto alla parola orale, la cui distanza, a sua volta, non è colmabile, ma è distante 'solo d'un soffio' dall'*archè*» (p. 156).

⁸ Vittorio Bodini, *Lettera a Carmelo Bene sul barocco*, in C. Bene, *L'orecchio mancante*, Feltrinelli, Milano 1970.

⁹ L'amicizia fra Bene e Bodini durò sino alla precoce scomparsa di quest'ultimo. Fra le varie esperienze vissute insieme vi fu anche la frequentazione della casa in Versilia di Eugenio Montale, di cui Bene racconta alcuni aneddoti nella sua autobiografia (cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 191). Sullo stesso tema si veda anche il recente articolo di Paolo Mauri, *La strana coppia. Quando Montale e Bene si fingevano amici*, «La Repubblica», 12 gennaio 2017.

Alberto Moravia, «l'originalità dell'operazione di Carmelo Bene consiste nell'aver trasformato la provincia fisica nella quale è nato, in provincia culturale»¹⁰. Anche Gilles Deleuze sottolineò l'appartenenza alla Puglia di Bene, affermando che essa è rimarcata proprio nel momento dell'incontro con altre culture letterarie e teatrali: «mai Bene appartiene maggiormente alle Puglie, al Sud, che quando fa un teatro universale, con alleanze inglesi, francesi, americane».¹¹

Nella prima parte del saggio Giorgino propone inoltre una interessante ricostruzione ideale della «biblioteca immaginaria» di Bene, alla ricerca degli autori e delle letture che esercitarono un ruolo determinante sulla sua formazione e sulla sua scrittura.¹² Dalla terra natia del Salento l'attenzione si sposta qui sulla fase dell'«apprendistato romano», il periodo cruciale per la maturazione artistica di Bene che si esercitò in primo luogo nei ritrovi mondani degli intellettuali e scrittori di quegli anni, come per esempio il caffè “Rosati” a Piazza del Popolo e il “Caffè Veneto” nell'omonima via. Fu in quel contesto infatti che il giovane artista salentino ebbe modo di conoscere e di frequentare molti nomi illustri della cultura e letteratura italiana di quegli anni: fra gli altri, Tommaso Landolfi, Ennio Flaiano, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Elsa Morante, Sandro Penna, Alberto Arbasino e Amelia Rosselli. Decisivo fu l'incontro con Angelo Maria Ripellino, con il quale Bene lavorò per la traduzione e l'adattamento del celebre programma per la Rai – in seguito divenuto spettacolo-concerto – *Quattro diversi modi di morire in versi*, con testi dalle opere degli scrittori russi Pasternak, Majakovskij, Blok ed Esenin.

A Venezia avvenne, come è noto, l'importante incontro con Albert Camus: nel 1959, a soli ventidue anni, Bene riuscì a ottenere l'autorizzazione per una messa in scena del suo *Caligola* a Roma. L'evento segnò la nascita della carriera teatrale di Bene e contribuì ad attirare una notevole attenzione nei suoi confronti. Sulla scia e sull'ambientazione del *Caligola*, Giorgino ricollega la chiusura di un cerchio ideale con il poema inedito *Leggenda*, nel quale Bene rassegnava le sue «dismissioni imperiali», poco prima della sua scomparsa (p. 89).

Altrettanto importanti degli incontri furono le numerose letture di quegli anni. Per far ordine nel *mare magnum* dei libri citati in diverso modo dallo stesso Bene, l'autore del saggio propone una tripartizione macro-tematica in tre distinte aree: «filosofia, produzione in versi e romanzo europeo-americano» (p. 52). L'elenco dei

¹⁰ Cfr. S. Giorgino, *L'ultimo trovatore* cit., p. 261 (la citazione è tratta da Alberto Moravia, intervento su *Nostra Signora dei Turchi* in Id., *Al cinema*, Bompiani, Milano 1975).

¹¹ Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno* in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 111.

¹² Lo stesso tema è stato ripreso nuovamente da Giorgino in un suo più recente contributo dal titolo *La biblioteca «impossibile» di Carmelo Bene* in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 577-591.

libri peculiari non è certamente un'impresa semplice ma Giorgino ne fornisce un quadro significativo che mette in luce una possibile polarizzazione tra «decadenza e sperimentazione». A questo proposito, egli infatti sintetizza:

ci pare di poter rilevare che Bene si muove tra decadenza e sperimentazione, recuperando, cioè un vasto repertorio tardo ottocentesco europeo (De Musset, D'Annunzio, Huysmans, Wilde, Laforgue) di forte connotazione decadente, filtrata da una frenetica ricerca di tipo sperimentale, la cui genealogia è senz'altro riconducibile alla triade modernista Joyce-Eliot-Pound. Su questa nervatura si possono innestare suggestioni mistiche (S. Juan de La Cruz, Eckhart) e irrazionali (Schopenhauer, Stirner, Nietzsche), oltre a un confronto sistematico con la migliore tradizione italiana ed europea (dai Provenzali a Dante, da Dino Campana a Leopardi), fino alla vera e propria folgorazione per certi ambienti irregolari della cultura francese del secolo scorso [...] con Deleuze, Foucault, Mandiargues, Lacan, Dali, Klossowski; e il conseguente e provocatorio recupero di Sade e Masoch elevati da Bene, sulla falsariga degli altri *maître à penser*, Bataille e Klossowski su tutti, a veri e propri feticci (p. 56).

Quanto mai importante fu inoltre la lettura di Laforgue: dal testo di quest'ultimo *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* scaturì infatti linfa vitale per i memorabili spettacoli sull'*Amleto*. Poiché il tema non è esplorato ulteriormente da Giorgino, resta dunque fondamentale il già citato saggio di Armando Petrini intitolato *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*.

L'elenco degli autori e delle opere continua poi con Joris Karl Huysmans e il suo *À rebours*, che Giorgino indica essere presente sia come citazione nelle prime pagine di *Nostra Signora dei Turchi* sia come eco nel cortometraggio del 1967 *Ventriloquio*; D'Annunzio, «modello di riferimento costante» (p. 60) e Dino Campana, dei cui *Canti Orfici* Bene ebbe una vera e propria «infatuazione» sfociata poi nelle sue suggestive e celebri letture (p. 61); Baudelaire, Walt Whitman e Edgar Allan Poe (pp. 62-63) e infine Joyce, con il suo *Ulisse* che lo portò a «depennare tutto il resto» (p. 64). Dalla crisi del soggetto alla continua sperimentazione sintattico-lessicale, già fortemente presente nel romanzo d'esordio *Nostra Signora dei Turchi*, l'influenza 'joyceana' fu, come è noto, quanto mai determinante e Giorgino ne traccia numerosi aspetti rilevanti. Le influenze teoriche sconfinarono ampiamente anche nell'ambito filosofico: da Eckhart a San Juan de La Cruz (p. 98), da Max Stirner (la cui importanza per Bene era stata già posta in luce da Attisani, come ricorda anche Giorgino)¹³ all'«educatore permanente» Schopenhauer (pp.

¹³ Secondo Attisani, *L'unico e le sue proprietà* è «un'opera talmente metabolizzata da non essere più citata, un 'testo' al quale [...] non si curava di essere fedele ma che gli aveva fornito a suo tempo (ne parlava già a metà degli anni Settanta) i fondamenti di una visione, conferendogli un portamento metodologico che lo aveva messo in condizione di leggere Nietzsche, Schopenhauer, [...] e chiunque altro, per esempio Marx, con un senso di disperata libertà. Cfr. Antonio Attisani, *Svestire il vuoto*, in

98-105), sino Freud e Lacan (pp. 106-108, 271). Rispetto a Lacan, in particolare, Bene affermava di aver posto in essere un'operazione analoga e speculare, facendo in teatro quello che quest'ultimo aveva fatto nella psicoanalisi («L'ignoto, diceva [Lacan], s'articola come linguaggio. Io, ancora prima di conoscerlo, ero partito dal rovescio: il linguaggio s'articola come l'ignoto. E l'ignoto è l'Es, l'inconscio, il significante. Qualcosa che non si comprende, come il teatro»)¹⁴. La prima parte del libro si chiude con la ricostruzione dell'amicizia con Emilio Villa, critico d'arte e autore di una raffinata, anche se poco ricordata, *Letania per Carmelo Bene*, di cui Giorgino riporta alcuni suggestivi versi sulla celebrazione della voce e sul primato della scrittura 'vocale' sulla scrittura 'testuale'.¹⁵

La *scrittura scenica*, una strategia interpretativa di «de-composizione-cartacea-orale-musicale del testo»,¹⁶ è un elemento centrale in tutta l'attività letteraria dell'artista salentino, ma è altrettanto ampiamente diffusa nel Novecento teatrale italiano e non solo.¹⁷ Alla riscrittura (o «di-scrittura») Giorgino ricollega il procedimento, indicato anche dallo stesso Bene, che era stato di Borges nella stesura del suo racconto *Pierre Menard, autore del Chisciotte*.¹⁸ Nel contesto di una «più generale pratica della citazione, molto diffusa nel Novecento italiano», Giorgino identifica inoltre nel poeta e saggista Edoardo Sanguineti una sorta di ideologo» (p. 82). La particolare «prassi riscrittoria del travestimento», secondo la definizione di Vazzoler, è messa in atto da Bene fino a livelli quasi totalizzanti, come per esempio nel poema *l mal de fiori*, definito da Giorgino «un fastoso e raffinato zibaldone di frasi altrui» (p. 327). La riscrittura teatrale diviene così nell'ambito letterario una pratica caratterizzata da un lungo «lavorio» sul testo fatto di continui *collage* e rimaneggiamenti. Giorgino descrive tale pratica come

un esercizio di compilazione che si fonda su un uso parossistico dell'intertestualità, e dunque sulla reminiscenza, sull'allusione, sull'evocazione, sulla parodia, insomma sui diversi livelli di citazione, camuffata o esplicita, volontaria o no, di materiale altrui. Bene tratta le pagine degli autori che più l'hanno impressionato come un palinsesto, arrivando a redigere una sorta di centone, una *letteratura al secondo grado*, direbbe Genette, in cui ipotesto e ipertesto sono confusi senza soluzione di continuità (*ibidem*).

Carmelo Bene, Umberto Artioli, *Un Dio Assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti, Medusa, Milano 2006, p. 14.

¹⁴ Cfr. S. Chinzari, *Carmelo l'incomprensibile*, «l'Unità», 8 febbraio 1994, ora in Aa. Vv., *Panta. Bene*, XXX (2012), p. 329.

¹⁵ Emilio Villa, *Letania per Carmelo Bene*, Scheiwiller, Milano 1996, p. 41.

¹⁶ Cfr. Carmelo Bene, *Autobiografia di un ritratto*, in Id., *Opere*, cit. p. XIII.

¹⁷ Per un'ampia trattazione sull'argomento si veda Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003 (in particolare, per le parti su Bene cfr. pp. 82-83,88).

¹⁸ Cfr. *Ibi*, p. XIII.

La seconda parte del libro si apre con la definizione di Bene come «classico barbarico», facendo eco, almeno nell'uso dell'epiteto «barbarico», a una definizione che lo stesso Bene aveva usato nel presentare le sue opere (p. 163).¹⁹ Ribadite la centralità della musica e la concezione del testo come una partitura/spartito, Giorgino pone innanzitutto l'accento sull'uso letterario, da parte di Bene, di un italiano arcaico «d'inizio Quattrocento» (p. 171). Bene stesso commentò l'uso di questa lingua 'arcaicizzante', sorta contestualmente all'«invenzione di un'infinità di neologismi», come un tentativo di «spostamento anacronistico in un non-luogo e in un non-tempo».²⁰

All'estate del 1964 risale la scrittura, presso la casa paterna di Santa Cesarea Terme, del romanzo d'esordio *Nostra Signora dei Turchi*. Dopo averne ripercorso dettagliatamente la trama, Giorgino si concentra anche qui sulla musicalità del testo e sull'individuazione di una struttura metrica costituita da «versi meticolosamente camuffati nel *continuum* della prosa» (p. 182), raccogliendo una suggestione che era stata già offerta da Manganaro. Il tentativo, di cui è offerto anche un esempio di applicazione pratico, è quello di isolare nel testo possibili sequenze di versi, con esiti sorprendenti. Secondo Giorgino, infatti

come già evidenziato da Manganaro, «le sequenze metriche o quasi metriche sono in Bene molto frequenti, e spesso protrate al di là di un paio di versi dissimulati nel continuum grafico della prosa»: si tratta, piuttosto, dell'emersione di un'intima e prepotente vocazione alla poesia, specchio di un interesse pressoché costante agli strumenti propri dell'espressione poetica. Il romanzo può essere considerato, allora, come una 'palestra' in cui il giovane autore saggia le potenzialità del dettato poetico, dalla metrica alla rima (p. 201).

Più in generale, tutta l'opera è costruita su quattro grandi «strutture linguistico-narrative riconducibili a generi letterari o a tecniche stilistiche diverse»: il «poema epico-cavalleresco o eroicomico», le «tecniche moderniste come lo *stream of consciousness*»; gli «assurdi dialoghi o monologhi interiori sviluppati alla maniera di Beckett»; le «emozionanti scenari da idillo agreste».²¹

¹⁹ Affermava infatti Bene: «Eccomi qua, scintillante *barbarico* e *cretino* (solo in valdese sinonimo di *cristiano*). A dispetto della letteratura maggioritaria e sottoscritta». Cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 247. La considerazione di Bene come «classico» è stata invece posta in discussione da Armando Petrini, il quale ne ha confutato la validità mettendone in evidenza i rischi che una tale definizione comporterebbe, delegando l'opera a un «rapporto non più conflittuale con il presente». Nel caso di Bene soprattutto, tale etichetta sarebbe inoltre in contrapposizione che l'esplicita e «infaticabile ricerca di un'«espressione minoritaria», consonante «con il grido luciferino dell'amato Artaud di *Basta con i capolavori*». Cfr. Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene* cit., p. 15.

²⁰ Cfr. *ibi*, p. 247.

²¹ Sul procedimenti narrativo e sulle questioni stilistiche del romanzo Giorgino ha inoltre recentemente

Credito italiano, il secondo romanzo di Bene, è presentato come un *sequel* del romanzo d'esordio. Incentrato sulla vicenda di un giovane intento a dilapidare ogni ricchezza che passa dalle sue mani, in parte derivante da un primo successo artistico in parte dai continui doni di ossessionati cittadini abitanti nel borgo in cui egli si era ritirato con la sua amata compagna, il romanzo si trasforma in «meno e più d'un quasi racconto del mercatino della *devozione* nostrana». Giorgino opera un interessante confronto fra la prima edizione del testo e la versione rimaneggiata da Bene inclusa nelle *Opere* di Bompiani: il lavoro critico evidenzia l'omissione nell'ultima revisione di una interessante digressione sul teatro e sulla differenza fra i concetti di «laboratorio» e di «collettivo», e non poche varianti nell'unica poesia del testo, da cui sono cassati alcuni versi (pp. 225-226). La musicalità del testo è anche qui rimarcata da Giorgino, il quale propone nuovamente il tentativo di 'scansione metrica' della prosa riuscendo nuovamente a isolare numerosi versi. La scrittura di Bene è intessuta d'immagini di una intensa visionarietà e Giorgino ne enfatizza il valore, mettendone in risalto l'«accessissimo cromatismo». Basti un esempio fra tutti: «Il sole s'era ormai disciolto in un'acqua *rosa* che tingeva i muri, le stelle si affollavano *verdi* nel cielo *ocra*»²² (p. 233).

La complessità dell'impegno narrativo di Bene si ripropone, a distanza di venti anni dal *Credito italiano*, con il *Lorenzaccio* del 1986, da cui Bene stesso trarrà un celebre spettacolo teatrale, a conferma di una interrelazione letteraria e teatrale consapevolmente perseguita. Dopo averne presentato la genesi e le fonti principali, fra cui spiccano la *Storia fiorentina* di Benedetto Varchi e il *Lorenzaccio* di De Musset, Giorgino presenta il testo come «uno studio filosofico mascherato da opera narrativa, con l'obiettivo di proporre al lettore una visione antiumanistica della Storia» (p. 243). Oltre e accanto alla teoria della *grandiosità del vano* già proposta da Maurizio Grande,²³ la negazione del concetto stesso di storia completa il quadro, presentato da Giorgino, della produzione narrativa di Bene e delle sue implicazioni teoriche che si allargano alla riflessione filosofica.

Nella disamina della produzione poetica di Bene, a cui è dedicata la terza parte del libro, Giorgino fa innanzitutto riferimento alle poesie giovanili *Profezia triste*, *Tormento di mezza stagione* e *Settembre: fuochi e salvia*, pubblicate nel 2009 dalla rivista «L'incantiere» e a quelle ulteriori incluse nel volume dello stesso anno

pubblicato un nuovo contributo intitolato *La pratica dello 'slittamento' in Nostra Signora dei Turchi di Carmelo Bene* in *Proposte per il nostro millennio: la letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, a cura di Esin Gören, Cristiano Bedin, Deniz Dilşad Karail, İstanbul Üniversitesi Sağlık, İstanbul 2016, pp. 37-49.

²² Carmelo Bene, *Credito italiano*, in Id., *Opere cit.*, p. 123.

²³ Grande situa la vanità dell'atto «tra l'istante che coglie la variazione e l'immediato passato che fa da limite al transito». Cfr. Maurizio Grande, *La grandiosità del vano*, in Carmelo Bene, *Lorenzaccio*, Nostra Signora Editrice, Roma 1986, p. 93.

Carmelo Bene. Poesie giovanili inedite:²⁴ in entrambi i casi si tratta di componimenti provenienti da un faldone di scritti autografi fornito dalla sorella Maria Luisa e risalenti al periodo dell'adolescenza di Bene, verosimilmente composti fra i tredici e i diciassette anni d'età. Pur non potendo svolgere un'analisi dettagliata, a causa della natura non scientifica delle pubblicazioni, Giorgino critica qui la tesi di Walter Vergallo, autore della prefazione apparsa nel volume, il quale aveva ritenuto di aver individuato alcuni elementi *in nuce* della poetica di un giovanissimo Carmelo Bene.

Ampio spazio è invece dato da Giorgino al primo dei componimenti poetici presi in considerazione nel saggio, *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille* (1994): opera scritta da Bene in occasione dello spettacolo teatrale *Achilleide* nell'estate del 1989 al Castello Sforzesco di Milano. Il poema è presentato da Bene come una «libera versione poetica» tratta da Stazio, Omero e Kleist. La commistione delle fonti è evidente ma essa è affiancata da un'altra più sottile commistione testuale. Bene procede fondendo i diversi personaggi in un unico complessivo monologo, secondo un modello già ampiamente sperimentato in precedenti occasioni («sospensione del tragico è *sospensione del dialogo*»), aveva scritto a questo proposito Bene nel suo 'saggio' del 1982, *la Voce di Narciso*²⁵. Così infatti spiega Giorgino:

La struttura di *Vulnerabile invulnerabilità* è costituita da venti composizioni poetiche, ognuna delle quali corrisponde o al discorso di un singolo personaggio (Tetide, Achille, Pentesilea, ecc.) oppure al *collage* di monologhi attribuibili a personaggi differenti, che non sono mai presentati al lettore nella tradizionale forma dialogica, ma tendono a formare, piuttosto, un unico enunciato (p. 294).

La commistione non esclude tuttavia la selezione e Bene la mette in atto grazie a tecniche diverse, avvalendosi del procedimento tipico della 'teicoscopia', già usata anche da Kleist: per esempio, nella scelta dell'omissione dello scontro fra Pentesilea e Achille. Oppure egli interviene a livello stilistico, attraverso «l'abolizione della punteggiatura» (e addirittura degli apostrofi), «l'uso di assonanze e allitterazioni», frequenti «anastrofi dei dimostrativi» e «inediti accostamenti enclitici» (p. 297).

Summa della opera letteraria di Bene è infine il poema *Il mal de fiori*, pubblicato nel 2000 da Bompiani, nel quale Giorgino riscontra «la maggiore concentrazione nell'esposizione delle proprie [di Bene] dottrine estetiche e filosofiche» (p. 299). Dopo aver indicato in Walt Whitman uno degli autori di riferimento del poema, Giorgino, come già aveva fatto nell'analisi di *Nostra Signora dei Turchi*, propone «una sorta di parziale mappatura del poema» in sette diverse sezioni, ciascuna con un suo titolo liberamente scelto («Proemio», «Disincanti di Francesco Tribolati»,

²⁴ Carmelo Bene, *Poesie giovanili inedite*, Adriatica Editrice Salentina, Lecce 2009.

²⁵ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, a cura di Sergio Colomba, Il Saggiatore, Milano 1982, p. 21.

«Anatomie», «Il ciclo del cordelcorp», «Suite clinica», «Ciclo del depensamento poetante», «Ciclo di Niobe»). Alla 'vivisezione dell'opera' e alla proposta nomenclatura delle sue parti, è accostata l'indagine contenutistica che sottolinea la ricorrenza di temi di intonazione crepuscolare, segnati dalla presenza dell'inorganico e della morte. Sono comunque ancora presenti i precetti di Bene sul ruolo dell'arte, i riferimenti a filosofi antichi e moderni («una "bella scola" che include maestri come Cartesio, Eraclito, Anassimene, Aristotele, Ableardo; [...] e ancora Klossowski e i grandi classici della letteratura mistica o religiosa come Meister Eckhart, San Juan de la Cruz e il Giovanni del Vangelo apocrifo», p. 327) e ad alcuni artisti moderni fra cui De Chirico e Bacon. A questa varietà di temi e di autori corrisponde una «fantasmagorica e babelica architettura linguistica in cui l'autore, anche attraverso l'uso (e l'abuso) del plurilinguismo, si propone di essere, deleuzianamente, «straniero nella propria lingua» (p. 329). Puntualmente Giorgino elenca gli espedienti linguistici del testo, che si presenta come «una sorta di compendio del parlar figurato» in generale «oscuro e difficile». La babele linguistica si costruisce mediante

il frequente uso di metaplasmismi come, ad esempio, parole macedonia («polisalluce, p. 40), malapropismi («presbitero» per presbiopia, p. 79), anacronismi [...]; i *lapsus*, i doppi sensi e ancora fenomeni d'ipallage ed enallage adoperati con lo scopo di forzare gli automatismi del linguaggio, facendone una sorta di campo minato». Si spiegano così, allora l'abolizione della punteggiatura; un puntuale quanto inconsueto uso della particella 'no' o di altre equivalenti come 'non', 'nagott', ecc..., poste alla fine di un verso o di una frase [...]; lo slittamento sintattico di pronomi e congiunzioni («te» che diventa «t'è»), fenomeni di apocope, aferesi («'me» invece di «come») e sincope [...]; nuove coniazioni polirematiche («serynadaser», usato per «essere e non essere»); l'abuso di paronomasie («Visavviso / solo invisio è l'amor d'amor irriso», p. 65) e di ossimori («antichità presente disumana / figura in pietra e carne, p. 15); i repentini cambi di registro linguistico e stilistico [...]; una mescolanza di lingue e di stili [...] (p. 332).

Il libro di Giorgino si chiude con la presentazione dell'ultimo poema inedito di Carmelo Bene dal titolo provvisorio di *Leggenda*, risalente al luglio del 2000 e proveniente dal Fondo Bene (fino a poco tempo fa conservato presso il Villino Corsini, ex Casa dei Teatri, alla Villa Dora Pamphilj di Roma).²⁶ Per la maggior parte dei lettori si tratta probabilmente di una novità assoluta e Giorgino presenta l'opera trascrivendone alcuni passi particolarmente suggestivi. Rispetto al poema precedente, *l'mal de fiori*, *Leggenda* si presenta come «una poesia a tratti inaccessibile, caratterizzata da un plurilinguismo meno debordante rispetto all'opera precedente, ma da una sintassi spesso più complicata e più oscura» (p. 335). Pur mantenendo un tono stilistico incentrato sulla parodia – ravvisata significativamen-

²⁶ Il Fondo è attualmente in fase di trasloco verso una nuova sede a Lecce.

te da Giorgino nel «palese tentativo di riprodurre il senario doppio manzoniano del primo coro dell'*Adelchi*» – il poema costituirebbe l'ultimo grande testamento poetico del celebre attore: egli infatti «nel suo tardo *liederblätter* prende definitivamente congedo dal suo uditorio, ribadendo la volontà di “rassegnare le dimissioni” dal teatrino di un ‘io’ ormai irrimediabilmente scisso». Pur nell'avvicinarsi di una partenza ormai imminente, la voce del poeta e attore torna a essere veicolo di una ricerca espressiva quanto mai presente e vitale e, come il vento, «fischiotta per non si morire» (p. 344).

A distanza di quindici anni dalla scomparsa di Bene, l'attenzione critica nei suoi confronti è ancora viva e svolge un ruolo cruciale per il prosieguo della sua influenza nel teatro e nella letteratura contemporanei. Quanto meno, essa è il segno del tentativo sempre più consapevole di avvicinarsi a una lezione che fu sì «immemorabile» ma che allo stesso tempo ha lasciato un'articolata e complessa eredità culturale, una fra le più rilevanti nel secondo Novecento italiano.