

SENZA CATEGORIA

Un Pinocchio di più

Pinocchio secondo Carmelo Bene.

di [Bruno Roberti](#) – 13 Giugno 2022



Forse la fascinazione e finanche l'identificazione di [Carmelo Bene](#) per e con il burattino collodiano *che non voleva crescere* deriva proprio dall'essere tutta la sua opera un'"opera bambina", indisciplinata e riottosa, irriducibile ad ogni norma adulta, ad ogni regola prefigurata. Il suo teatro, come anche il suo cinema, tende a strappare, sfigurare, frammentare, smontare i meccanismi del soggetto. Come fanno i bambini quando smontano un giocattolo e lo rendono *disfunzionale*. Non a caso le posture di Carmelo Bene incedono tra impedimenti protesici, zoppie, inciampi e slanci, guizzi aerei, tra capriole o corse a perdifiato o dribblaggi bambineschi, salti e scarti come di ragazzino che gioca a calcio (il pallone per Bene è un *ludus* sacro che apre varchi verso un sempre impossibile e imprevedibile stato fanciullesco).

Una de-figuralità al contempo imbrigliata e impedita da un garbuglio di fili e insieme tendente al volo e alla fuga continua, al sottrarsi, all'uscir di scena, allo sgusciare di quel corpo che vuol continuamente rifarsi bambino, corpo perverso-polimorfo (nel senso freudiano), macchina desiderante, divenire-bambino e divenire-animale (nel senso deleuziano). Un corpo che vuole rimpicciolirsi o ingigantirsi, *non vuol mai crescere*, diventare "bravo bambino", al contrario vuole slittare in un divenire infante e afasico, in

una *phonè* che non ha più punto di emissione, ma è amplificata in continuo transito e attrito rispetto al gesto spezzato, alla postura impedita. Ne deriva una continua fuga insubordinata dal proprio stesso collocarsi sulla scena, un *tradire* incessante il proprio procedere scenico, che, come lui stesso affermava, tende non ad un "entrare in scena" ma a un "uscire di scena", un dileguarsi, un disseminarsi, un porsi in fuga, appunto come Pinocchio, che diviene figura d'elezione per Carmelo. **La natura inorganica, l'impersonalità, l'automatismo di Pinocchio, si ritrovano in quel circuito barocco** (per riprendere un termine di Maurizio Grande) **che è la sua opera, nella ricorrente fascinazione per il burattino.**

Pinocchio, che si sottrae tanto alla morte (all'impiccagione, agli assassini...) quanto procrastina la sua "nascita" come bambino in carne ed ossa, resta per Carmelo una evanescenza in divenire, diffratta e scomposta in una serie di maschere-voci: «Sospetto che Bene si sentisse in particolare sintonia col personaggio, proprio in quanto si considerava *non nato*» (Cappabianca 2012, p. 32). **Pinocchio accompagna il lavoro di Carmelo come un *secondo corpo*, che lo eccede, lo prolunga in un'ombra. Nel suo lavoro teatrale c'è sempre "un Pinocchio in più", come se volesse lavorare all'infinito quel "legno stuprato" dall' "immagine e somiglianza" con il "nome del Padre".** Tutto ciò fin da quella prima memorabile messinscena del 1962 con il teatro Laboratorio di Roma; quindi nel 1964 al Festival di Spoleto; poi nel 1966 in giro per i grandi teatri dal Verdi di Pisa, all'Alfieri di Torino; e ancora, sempre nel 1966, scrivendo un progetto cinematografico con un Totò-Geppetto e una Brigitte Bardot-Fata Turchina; e poi la versione radiofonica del 1974 e nel 1981 una ulteriore versione teatrale; infine nel 1998 con quel *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della provvidenza*, da cui ricava nel 1999 una edizione televisiva. Nelle prime versioni del suo *Pinocchio* Bene insisteva sulla indisciplinazione, sull'irrisone della retorica patriottarda con un beffardo tripudio di bandiere tricolori che invadeva la scena, sul grottesco e sull'oltraggio (il burattino sputava continuamente sulla parrucca di un Geppetto intontito). In una delle prime versioni il corpo bambino veniva catapultato, da un'altalena gigantesca, dalla graticcia fin giù in platea, con i fari che si accendevano del bianco-rosso-verde della bandiera italiana.

Pinocchio è per Carmelo dunque, come il bambino freudiano, un corpo-perverso-polimorfo che da un lato scinde e scolla da sé, dalla sua pellicolarità e dai *fili* invisibili della sua tessitura inorganica un corpo *ulteriore, sottile, fantasmatico*, estraendone le movenze femminili di donna-bambina (di proiezione della propria psicofisicità in figura muliebre che è insieme fata, donna di sogno, bambina), dall'altro diffrange in un gioco di rifrazioni vocali spostate sui personaggi-maschere, cui lui stesso in playback dà voce, il corpo stesso, che, appunto, si *scolla*, si *spella* all'infinito, separando gli strati rugosi alla ricerca di una *pelle-voce* minima, pura, incontaminata, ma ogni volta facendo *scacco* a

questo strato di immagini. Non a caso nelle voci di Bene si confondono stridule vocine chiocce e petulanti, infantili, afasiche con scudisiate fonde e baritonali, rombanti o rauche, come urla di eroi giganteschi, titanici e plurisecolari. Bene dichiarava di voler racchiudere e dischiudere in Pinocchio un micro-mega universo, e di dedicare la sua versione del burattino all'infanzia perenne di coloro che si rifiutano di crescere. E la sua Fata Bambina ammonisce: "Ma tu non puoi crescere perché i burattini non crescono mai". La frase della Fata è ripresa in una sequenza del suo *Don Giovanni* cinematografico, che contiene le immagini di un teatrino di burattini. In quel film, ispirato a un racconto di Barbey D'Aurevilly *Il più bell'amore di Don Giovanni*, si tratta dell'impossibile seduzione di una bambina che crede di essere ingravidata dallo sguardo di Don Giovanni. Non è un caso se nella tappa conclusiva del suo itinerario pinocchiesco, Bene faccia giocare il suo sguardo, lo strabuzzare e il roteare dei suoi occhi come un tratto significativo. **Gli "occhiacci di legno" del burattino nello spettacolo beniano non cessano di scrutare, di appuntarsi sulle maschere che tralignano nel buio, segnando qualcosa come uno stupore infantile e insieme uno sguardo dispettoso, un ammiccare capriccioso.** «È la gioia di una reversibilità ancora possibile nell'infanzia, gioia dell'artificiale, della marionetta, della crisalide, della *Puppe*, ben evidenziata nel film da quel minuscolo Pinocchio dal naso lungo, accovacciato immobile tra fili, quei fili che cingeranno lo stesso C.B.» (Censi 2004, p. 40).

Per Pinocchio/Bene si tratta di un deleuziano *divenire animale*, e insieme di un *divenire-bambino*, che si fa *opera*. Sono le protuberanze grottesche a crescere o diminuire, allungarsi o accorciarsi, come nei sogni: «Il sipario dello *Spettacolo della provvidenza* si apre comunque su uno scenario onirico [...] dove burattini e maschere animate si stagliano in una luce sospesa, come all'ingresso d'un sogno infantile che manchi poco a trasformarsi in incubo» (Cappabianca 2012, p. 33).

Che cosa contraddistingue Pinocchio come una maschera moderna che si differenzia da quelle della commedia dell'Arte, pur condividendone una genealogia archetipale (ben evidenziata da Collodi nell'affratellamento con il teatro dei burattini di Mangiafuoco)? **Il segno distintivo è che Pinocchio si presenta come un *meccanismo* autonomo e automatico che unisce in una unica funzione "transoggettuale" l'essere burattino e burattinaio insieme.** Quando dal legno sotto le mani di Geppetto fuoriesce la "vocina" di Pinocchio e quando, una volta intagliati i piedi, subito si dà alla fuga, capiamo come questo "prender vita" del legno assuma un carattere di dispositivo meccanico, di macchina cinetica. «Pinocchio, il burattino di legno, ha all'interno del corpo una qualità meccanica che lo rende, a dispetto del mondo favolistico che lo circonda, un uomo straordinariamente moderno» (Stewart-Steinberg 2007, p. 37). È stata una italianista come Suzanne Stewart-Steinberg a richiamare, nel suo *Effetto Pinocchio*, un

avvenimento significativo nella storia della psichiatria. Nel 1919 uno degli allievi più promettenti di Freud, Victor Tausk, pubblica un saggio sulla cosiddetta “macchina influenzante”, un apparato immaginario descritto dai suoi pazienti schizofrenici come una sorta di meccanismo tecnico-mistico che:

Consiste di scatole, manovelle, leve, ruote, bottoni, cavi, batterie e simili. I pazienti si sforzano di scoprire come funziona questo apparato [...] Una macchina simile, come la lanterna magica o il cinematografo, ha il potere di far vedere immagini ai pazienti e ha anche la capacità di produrre e rimuovere pensieri e sensazioni; si tratta quindi di un “apparato di suggestione” che esercita il suo potere attraverso l’uso di raggi o forze misteriose, in grado anche di produrre nel corpo fenomeni motori che privano i pazienti della volontà e collegata ai pazienti attraverso cavi invisibili.

Qualcosa di simile avviene per la “macchina attoriale” beniana, nel suo spossessamento del rappresentato, nel disincarnarsi vocale e nell’incarnarsi, al di là dell’interpretazione, del corpo amplificato e disarticolato. Nel terzo allestimento del *Pinocchio*, quello del 1981, Bene predispone un meccanismo “celibe”, un apparato tutto mentale e fantasmatico, evocando il perturbante fondo psicoanalitico che risuona nel testo collodiano e già qui (come sarà per il quarto allestimento del 1998) fa uso di una macchina fonica in playback che scorre in asincronia con il distorcersi delle battute e si dissemina nelle maschere che allignano nel buio e circondano il burattino, così come nel riflesso di madre e bambina della Fata/Divina Provvidenza. Forse è nella versione televisiva del 1999, con il lavoro certosino sul suono, con le cesure tra il buio fondo e la luce improvvisa, con gli ipercinetismi del corpo di Carmelo (impedito tutto il tempo dal collare del cane Melampo), con le metamorfosi continue delle maschere e delle membra/fantocci, con la fanciulla/automa, quasi felliniana bambola meccanica, che si rifrange la visionarietà di quello che fu il suo cinema dentro uno spazio teatrale che può essere assimilato a una camera oscura, a una immagine-cristallo:

[...] non si tratta più di seguire e inseguire il corpo quotidiano, ma di farlo passare attraverso una cerimonia, di introdurlo in una gabbia di vetro o di cristallo, di imporgli un carnevale, una mascherata che ne fa un corpo grottesco, ma ne estrae anche un corpo grazioso o glorioso, per giungere infine alla scomparsa del corpo visibile. [...] Carmelo Bene è uno dei massimi costruttori d’immagini-cristallo [...] ha creduto, un momento, il

tempo di un'opera troppo presto interrotta, volontariamente interrotta, alla capacità che avrebbe il cinema di *dare* un corpo, cioè di farlo, di farlo nascere e scomparire in una cerimonia, in una liturgia. Qui forse potremo cogliere quel che si gioca fra teatro e cinema (Deleuze 1989, pp. 111-112).

La macchina attoriale, le sonorità di legno della scena come *maschera vocale*, l'ombra grottesca del gesto, il suo svanire nell'eco vocale, la postura di "sparizione", si fanno punto di equilibrio precario della marionetta divina (di cui scrive Kleist), sulla soglia del "nulla". In Bene la maschera si fa medium dell'uscire di scena, dello spogliarsi nell'atto del travestirsi. **È la *piega del barocco*, la forma delle *vanitas*, di cui Bene si fa artefice e cerimoniere, e il suo Pinocchio ne costituisce, tra crudeltà e masochismo, l'eco dissimulata. Si tratta di un processo *anamorfico*, che ancora una volta parte dalla *dissimulazione barocca*.** E forse nell'intitolare "spettacolo della provvidenza" il suo Pinocchio ultimativo, quello del 1998, Bene ha presente uno scrittore secentesco come J.B. Bousset che scrive in *Sulla Provvidenza* (1662) a proposito dell'effetto anamorfico come *conversione* dello sguardo da un disordine a un ordine, solo che lo si guardi *di sbieco*, nella fuga dell'immagine, movimento che maschera e smaschera a un tempo e mentre nasconde ri-vela, mentre fa apparire dissolve e fa sparire. Così come infine, con gesto lento e leggero, Carmelo fa sparire il naso a punta e sussurra fissando quel vuoto cui aderisce: "Addio mascherine mi avete ingannato una volta e ora non mi ripigliate più!".

Riferimenti bibliografici

- A.A.V.V., *Uno straniero nella propria lingua. Scritti per Carmelo Bene*, Oedipus, Salerno 2019.
- A. Cappabianca, *Carmelo Bene. Il cinema oltre se stesso*, Pellegrini, Cosenza 2012.
- R. Censi, *Anamorfosi. Don Giovanni*, in <>, CDXXXVII, 2004.
- G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1993.
- S. Stewart-Steinberg, *L'effetto Pinocchio. Italia 1860-1922. La costruzione di una complessa modernità*, Elliot, Roma 2011.