

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 38, 2023

«Addio, mascherine!»: il Pinocchio antiscolastico di Carmelo Bene

«Addio, mascherine!»: the antiscolastich Pinocchio by Carmelo Bene

ALESSIO PAIANO

ABSTRACT

La produzione teatrale di Carmelo Bene è fortemente legata ai grandi autori della letteratura europea: tra questi non sorprende che si annoveri anche Pinocchio, il celebre burattino di Carlo Collodi. Nelle prime due edizioni del 1962 e del 1966 il Pinocchio di Bene si presenta come lettura capovolta del soggetto collodiano, affermatosi in epoca umbertina come romanzo di formazione, insieme a Cuore di De Amicis, antagonista dichiarato del burattino beniano. Nelle ultime due edizioni (del 1981 e nella versione televisiva del 1999), ai temi sociali subentra un'esaltazione dell'infanzia come ostinato rifiuto alla crescita e al sistema educativo: mediante l'opera di Derrida e Deleuze, e la definizione dell'inorganico freudiano, Bene esprime un'opposizione insanabile tra il mondo adulto delle questioni sociali, del lavoro e della famiglia e un ideale mondo dell'infanzia, esclusivamente proiettato al «gioco».

PAROLE CHIAVE: Carmelo Bene, Pinocchio, inorganico, romanzo di formazione, teatro.

Carmelo Bene's theatrical production is strictly related to great authors of european literature: one of these, unsurprisingly, is Pinocchio, the famous Carlo Collodi's puppet. In the first two editions, in 1962 and 1966, Bene's Pinocchio presents itself as a flipped version of the original, that has established itself as the major coming of age novel in the umbertinian age, together with De Amicis' Cuore, the declared antagonist-novel of the benian's puppet. In the last two editions in 1981 and in the television version in 1999, the focus shifts from social themes to childhood itself, in order to reject morals and education system: through Derrida and Deleuze's work, along with the freudian concept of 'inorganic', Bene expresses the opposition between adults' values, such as the interest for social questions, work culture and traditional family, and the ideal world of childhood, that only includes the dimension of «play».

KEYWORDS: Carmelo Bene, Pinocchio, inorganic, coming of age novel, theater.

AUTORE

Alessio Paiano è nato a Pavia nel 1992. Laureato in Lettere Moderne presso l'Università del Salento, la sua tesi di laurea triennale sulle varie edizioni di Pinocchio di Carmelo Bene è risultata vincitrice del «Premio Nazionale Campi Salentina» dedicato agli studi sull'artista pugliese. Ha pubblicato la monografia *Dentro 'l mal de' fiori. Il poema impossibile di Carmelo Bene* (Kurumuny 2022). È segretario del Centro Studi Phoné.

alessio.paiano@gmail.com

«Maestro sì, ma professore mai. Maestro come colui che apprende... e disapprende, soprattutto»¹: così Carmelo Bene inaugurava la sua *lectio magistralis* all'Università del Salento durante una puntata de *Il laureato*, programma Rai condotto da Piero Chiambretti nel 1996. Tema di discussione è l'inconciliabilità tra lo studio e l'istituzione scolastica: il primo indica un percorso personale e appassionato (dal latino *studere*) che culmina nella rielaborazione profonda di quanto appreso (quindi nel "disapprendere" il dato), in antitesi col secondo, dal greco *scholé*, che designa il tempo del disimpegno e del riposo. Alla luce di quanto emerso dall'analisi degli etimi, Bene termina la sua breve *lectio* con un accorato appello: «si studia desiderando, questo è lo studio. La scuola, invece, è la palestra dell'ozio, per gli scioperati, per chi ha tempo da perdere. Salvatevi finché siete in tempo!»².

Le posizioni polemiche assunte da Bene nel corso della sua intera attività convergono *in nuce* sulla messa in discussione delle strutture e dei sistemi maggioritari che delimitano il fare artistico: di qui l'ossessiva repulsione per ogni forma di storicizzazione e accostamento all'esperienza delle avanguardie, anch'esse riconducibili a «espediti ancorati, se possibile ancora più degli altri, alla forma, e quindi a un sistema estetico tradizionale»³ (Giorgino). Il vero Maestro, invece, persegue incessantemente la riformulazione dei codici prescritti:

Tutti questi gruppi, gruppetti, gruppettazzi, questa avanguardia cosiddetta, che s'attardano nella "cerca". Solo ai Maestri s'addice una *ri-cerca*. Solo a questi è concesso superarsi. *Cerco quel che non trovo* insiste da qualche parte Antonio Machado. È proprio del novizio una "cerca" accattona. Ogni avanguardia (pur se ingiuriata "storica") è cinica. Perché s'occupa soltanto del *futuribile*, non mai del presente in quanto *impossibilità del possibile*. L'arte, la confezione registica, il "porco di ballo", se ne strafottono.⁴

Neppure un riferimento diretto all'esperienza di Antonin Artaud poteva soddisfare pienamente Bene, mancando a suo avviso uno sviluppo concreto, cioè sulla scena, delle idee da lui esposte in alcuni scritti, in particolare *Il teatro e il suo*

¹ C. BENE, *Carmelo Bene a Il laureato*, <https://www.raipaly.it>, url consultato il 31/05/2022.

² *Ibid.*

³ S. GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Milella, Lecce 2014, p. 114.

⁴ C. BENE, G. DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 414.

doppio (1938). L'artista leccese "riprende"⁵ le accuse mosse da Artaud al sistema teatrale occidentale, a suo avviso retto da «antipoeti»⁶ (cioè incapaci di *poiesis*) asserviti al dominio del testo e della regia. Per Jacques Derrida il teatro artaudiano ha contribuito alla messa in discussione della «scena teologica»⁷ tradizionale, che obbliga l'attore a ripetere ossequiosamente il copione tramandato: cioè, nell'etimo, il compito di ogni "professore". È in tal senso che si può rintracciare una piena comunione di intenti tra il Teatro della Crudeltà di Artaud e la prima fase dissacrante di Bene, «estraneo alla rappresentazione, alla sua logica e ai suoi esiti»⁸ (Petrini).

"Ricareare" il teatro vuol dire allora legare indissolubilmente l'agire artistico a una costante operazione critica: tema trattato da Bene ne *L'orecchio mancante* (1970), lo scritto pare fortemente influenzato dallo stile caustico degli scritti artaudiani. Da non confondersi con il ruolo di mediazione tra artista e pubblico, colpa che Bene attribuisce soprattutto ai cronisti dei suoi spettacoli, l'artista-critico è colui che compie un "azzardo" sul testo già dato, divenendo così artefice di una seconda opera⁹. È interessante notare come in occasione dell'*Uno contro tutti* del 1995, Bene rivolga le stesse accuse di approssimazione e mediazione del senso all'istituzione scolastica: mediante l'esercizio della parafrasi¹⁰ la scuola si rivela, in totale accordo con Nietzsche¹¹, il regno dell'antipoetica e dell'erudizione fine a sé stessa, più conforme al giornalista che all'uomo di cultura. È facile ipotizzare che Bene, lettore appassionato del filosofo tedesco, avesse colto pienamente la sua critica al sistema educativo:

⁵ C. BENE, *Carmelo Bene a Mixer Cultura*, <https://www.raisplay.it>, url consultato il 31 maggio 2022: «Grandissimo *martyr* della lingua, ma in teatro non poteva che fallire e quindi fallì. Io ho ripreso il discorso di Artaud, cioè quello sulla scrittura di scena, contro il testo».

⁶ A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968, p. 28.

⁷ J. DERRIDA, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in ID., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1967, cit. in A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio* cit., p. XII.

⁸ A. PETRINI, *Carmelo Bene*, Carocci, Milano 2021, p. 26.

⁹ C. BENE, *L'orecchio mancante*, Feltrinelli, Milano 1970, pp. 23-24: «servirsi di questa opera PRETESTUALMENTE, vale a dire come OCCASIONE ad una SECONDA opera tutta sua-di lui non più critico ma autore stavolta-avvenire [...] SE l'azzardo di una CRITICA-CRITICA (non gazzettiera, non mediazione = falliscono entrambe lo scopo della fruizione / sacrosanta debacle /), l'azzardo dell'OPERA sull'OPERA, non è altro che un GIOCO D'AZZARDO».

¹⁰ ID., *Uno contro tutti 1995*, in ID., *Don Giovanni*, Raro Video, 2013: «"Sempre caro mi fu quest'ermo colle" cos'è a scuola? "Questa collina m'è sempre piaciuta". È il far fuori veramente tutto quanto, è riportare nella comprensione, nel pratico [...] Bisogna chiudere le scuole! L'istruzione obbligatoria: e allora cos'è, la Siberia? [...] Ma perché bisogna istruirsi, su che cosa? E poi chi deve istruirmi, lo Stato? E chi è lo Stato? Ma chi lo ha votato questo Stato, chi lo ha eletto?».

¹¹ F. NIETZSCHE, *Sull'avvenire delle nostre scuole*, in ID., *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano 1973, vol. III, tomo II, p. 120: «Egli scoprirà infatti che il liceo, in base alla sua formazione originaria, non educa mirando alla cultura, ma solo mirando all'erudizione, e osserverà inoltre che negli ultimi tempi esso dà l'impressione di non volere neppure educare ormai in vista dell'erudizione, ma di voler preparare per il giornalismo».

Non si ha che da prendere contatto con la letteratura pedagogica della nostra epoca: bisogna essere completamente corrotti, per non spaventarsi – quando si studi tale argomento – della suprema povertà spirituale, e di questo girotondo davvero sgradevole. Nel nostro caso, la filosofia deve prendere le mosse, non già dalla meraviglia, bensì dall'orrore. Chi non è in grado di suscitare l'orrore, è pregato di lasciare in pace le questioni pedagogiche.¹²

Le riflessioni del periodo sul ruolo coercitivo dell'istruzione sono fortemente influenzate dalla lettura di Derrida: nel saggio *Il monolinguisimo dell'altro* (1996) il filosofo, nato in Algeria da una famiglia di origine ebraica, ripercorre l'esperienza di segregazione durante l'occupazione nazista in Francia. L'oppressione della Repubblica di Vichy è percepita come un fatto prettamente linguistico: così l'idioma francese, «in quanto modello del parlare e dello scrivere bene, rappresentava la lingua del padrone»¹³. Un potere dai connotati ben definiti: «Il padrone assumeva innanzitutto e in particolare la figura del maestro di scuola. Costui poteva così rappresentare degnamente, sotto i tratti universali della buona Repubblica, il padrone in generale»¹⁴. Un ulteriore passaggio, citato da Bene durante *l'Uno contro tutti*, fa emergere infine la stretta correlazione tra cultura e colonizzazione:

Ogni cultura è originariamente coloniale. Non teniamo conto soltanto dell'etimologia per ricordarlo. Ogni cultura si istituisce con l'imposizione unilaterale di qualche "politica" della lingua. Il dominio, come è noto, comincia con il potere di nominare, di imporre e legittimare le denominazioni [...] Questa ingiunzione sovrana può essere aperta, legale, armata o imposta con scaltrezza, dissimulata sotto gli alibi dell'umanesimo "universale", alle volte dell'ospitalità più generosa. Esse segue o precede sempre la cultura come la sua ombra.¹⁵

Si tratta di un discorso di lunga data e che emerge con maggiore chiarezza dalla pubblicazione nel 1978 di *Sovrapposizioni*, scritto con la collaborazione di Gilles Deleuze: qui il filosofo francese intravede nel teatro beniano un "divenire minoritario" in grado di destabilizzare le norme del linguaggio, reificando quindi un "sud del sud" dell'inazione e del disimpegno: «Quando parla della gente delle Puglie, di cui fa parte, sente che la parola "poveri" non conviene del tutto [...] Come chiamare

¹² *ivi*, pp. 116-117.

¹³ J. DERRIDA, *Il monolinguisimo dell'altro*, Raffaello Cortina, Milano 2004, p. 50.

¹⁴ *ivi*, pp. 50-51.

¹⁵ *ivi*, p. 47.

schiavi gente che non stava al gioco del padrone e dello schiavo?»¹⁶. Anelando costantemente a questa «zona dell'irrapresentabile, tanto indecifrabile, tanto misteriosa quanto ovvia»¹⁷ (Giacchè), il teatro si configura come non-luogo escluso dalla logica del progresso e delle norme maggioritarie: rifiutando la pacificazione dei contrasti riprodotta dal teatro di regia, esso «sorgerà come ciò che non rappresenta niente, ma come ciò che presenta e costituisce una coscienza di minoranza, in quanto divenire-universale»¹⁸ (Deleuze). Si avverte quindi con chiarezza come la fama di *cabotin* e dissacratore risulti insufficiente per racchiudere la complessità di questo autore: poiché Bene, ricorda Piergiorgio Giacchè, «incrive il suo contributo originale e insostituibile nel panorama breve di quanti ci aiutano ad avere una visione critica della cultura e della società del tempo presente»¹⁹.

Tali promesse si rendono necessarie per comprendere appieno la predilezione di Carmelo Bene per *Pinocchio*, il celebre burattino di Carlo Collodi. La scelta di un soggetto così preponderante nell'immaginario collettivo indica la volontà di criticare e ridicolizzare l'impianto medio-borghese della cultura italiana del tempo: nelle prime due edizioni del 1962 e del 1966 il *Pinocchio* di Bene si presenta come lettura capovolta del soggetto collodiano, affermatosi nell'epoca dell'"Italieta umbertina" come uno dei maggiori romanzi di formazione insieme a *Cuore* di De Amicis, antagonista dichiarato del burattino beniano. Nelle ultime edizioni del 1981 e 1998, quest'ultima tradotta in veste televisiva nel 1999²⁰, ai temi sociali subentra un'esaltazione dell'infanzia come ostinato rifiuto alla crescita: mediante la definizione dell'inorganico freudiano²¹ Bene esprime un'opposizione insanabile tra un mondo adulto dedito alle questioni sociali, al lavoro e alla famiglia e un ideale mondo dell'infanzia, esclusivamente proiettato al "gioco": qui l'espressione ben combacia con la definizione data da Marcuse in *Eros e civiltà* (1955), dove il gioco, per definizione «improduttivo e inutile», è ciò che «cancella i tratti repressivi e sfruttatori del lavoro e dell'agio»²². In *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della Provvidenza*, l'ultima versione, la storia del burattino diviene così messinscena

¹⁶ G. DELEUZE, *Un manifesto di meno*, in C. BENE, *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano 1995, p. 1436.

¹⁷ P. GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 2007, p. 13.

¹⁸ G. DELEUZE, *Un manifesto di meno* cit., p. 1455.

¹⁹ P. GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* cit., p. V.

²⁰ È alla trasposizione televisiva di *Pinocchio* che il nostro studio si rivolgerà maggiormente: per le edizioni teatrali cfr. A. PETRINI, *Carmelo Bene e Pinocchio. Storia di un burattino (e di un attore)*, in AA.VV., *Uno straniero nella propria lingua. Scritti per Carmelo Bene*, Oèdipus, Salerno 2019, che riteniamo il più esaustivo per materiali e proposte d'interpretazione. Di recente pubblicazione, dello stesso autore, è la già citata monografia *Carmelo Bene*, il cui capitolo finale consta di un aggiornamento dello scritto menzionato.

²¹ Sul concetto di inorganico freudiano in Bene cfr. S. GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene* cit., pp. 106-107.

²² H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1968, p. 213.

ludica operata dalla Bambina dai Capelli Turchini, che assumendo su di sé tutti gli altri ruoli (ridotti a maschere interscambiabili), cercherà di distogliere Pinocchio dalla tentazione di diventare un “ragazzino perbene”.

Al di là delle motivazioni estetiche fin qui delineate, è interessante notare, da parte di Bene, una certa consapevolezza del discorso critico sorto attorno all’opera originale. Se alla prima fase della critica collodiana, di cui l’artista propone un evidente ribaltamento, si deve la consacrazione di *Pinocchio* a ideale romanzo di formazione, ciò è dovuto soprattutto all’intervento di Benedetto Croce: in *Letteratura della nuova Italia* il critico precisava, infatti, che «il legno in cui è tagliato Pinocchio è l’umanità, ed egli si rizza ed entra nella vita come l’uomo che intraprende il suo noviziato; fantoccio, ma tutto spirituale»²³.

Dalla seconda metà del Novecento si assiste a un rinnovamento della prospettiva crociana fino alla sua evidente messa in discussione. La critica si sofferma maggiormente sull’indole oppositiva di Pinocchio: plasmandone il «carattere infantile impulsivo, cordialmente irresponsabile» (Jervis)²⁴, Collodi riversa nel burattino non solo i propri intenti educativi ma anche la sua personale condizione, cioè quella «di un uomo amareggiato da una realtà sociale e politica deludente, di un uomo insofferente delle regole e delle istituzioni (la famiglia, il tribunale etc.), proprio come il burattino irridente e scapestrato»²⁵. L’aperto contrasto fin qui delineato, in *Pinocchio Uno e Bino* di Emilio Garroni, si esplicita in un’idiosincrasia di fondo, scaturita dalla disseminazione dell’autorità paterna in tre soggetti differenti: vi è infatti un padre naturale (Mastro Ciliegia, che possiede il ceppo iniziale), un padre putativo (Geppetto, che lo intaglia) e un padre infernale o tragico (Mangiafuoco)²⁶. Non potendo, alla luce di questa mancanza, diventare un “bambino perbene” (*refrain* minaccioso che torna più volte nel romanzo) Pinocchio è già destinato ad abiurare sé stesso:

Pinocchio non si sceglie mai come libertà, si lascia piuttosto scegliere – non senza astratti pentimenti e diafani alibi di buone intenzioni [...] Così Pinocchio – dato che non si ribella fino in fondo, né può modificarsi e neppure a rigore piegarsi – non può fare altro che morire. Come puntualmente accade.²⁷

²³ B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari 1957, vol. V, pp. 330-340.

²⁴ G. JERVIS, *Prefazione*, in C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un Burattino*, Einaudi, Torino 1973, p. XVIII.

²⁵ D. MARCHESCHI, *Introduzione*, in C. COLLODI, *Opere*, Mondadori, Milano, 2002, p. LIV.

²⁶ Cfr. E. GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Roma 1974, p. 85.

²⁷ *ivi*, p. 70.

La lettura rovesciata proposta da Bene, già a partire dagli anni Sessanta, mira dunque a far emergere l'implicito conflitto tra il burattino e tutte le figure educative del romanzo: nelle proprie pretese pedagogiche, infatti, esse esprimono un vero e proprio astio nei confronti di un soggetto incompatibile con le norme maggioritarie. Analogamente Bene fa del burattino il proprio vessillo contro il teatro di regia: per questo Pinocchio incarna una forma di attore "indisciplinato" (o «non-attore»²⁸) in totale aderenza all'andamento convulso e caotico della prima fase del suo teatro. Era dunque inevitabile che l'aperto dissenso dell'artista leccese si scontrasse con l'ordine pubblico: così avvenne in occasione di un recital a Spoleto, nel 1964, quando Bene e il suo scenografo Salvatore Vendittelli furono obbligati a rimuovere un grande tricolore steso sul palcoscenico²⁹. Un tentato vilipendio che nascondeva forse motivazioni più profonde che la semplice provocazione, ossia affrancare i personaggi di *Pinocchio* dal ruolo di messaggeri istituzionali del moralismo crociano suddetto. In effetti, quando nello stesso anno la casa editrice Lerici pubblica il testo di scena, col titolo *Pinocchio Manon e proposte per il teatro*, un *Prologo* a firma dello stesso Bene ne rimarca le differenze di fondo, alludendo a «un noto burattino sconosciuto finora in questi paesi e del quale forse avrete veduto il compagno ma non il simile»³⁰.

In occasione della seconda edizione³¹ *Pinocchio '66* i resoconti critici segnalano un'accusa più diretta alla società borghese: ciò avviene anche grazie all'innesto di alcuni brani da *Cuore* di De Amicis³², i cui scolari disciplinatissimi si collocano agli antipodi dei burattini di Mangiafuoco³³. Bene giustifica il suo personale astio per *Cuore* considerandolo uno strumento propagandistico nel periodo della Grande Guerra. Lo scolaro diligente, secondo l'artista, coincide difatti con il valoroso soldato che, come nell'episodio de *La piccola vedetta lombarda*³⁴, si sacrifica per la propria patria:

Pinocchio non l'ho dissacrato ma ne ho addirittura esaltato i caratteri, che io vedo in netta antitesi con quelli dei personaggi deamicisiani. Quel De Amicis che sembrò,

²⁸ A. PETRINI, *Carmelo Bene* cit., p. 27.

²⁹ S. VENDITTELLI, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di Armando Petrini, Accademia University Press, Torino 2015, p. 41.

³⁰ C. BENE, *Pinocchio. Adattamento scenico da Collodi*, in ID., *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto* cit., p. 543.

³¹ Per un'analisi dettagliata dello spettacolo rimando a un interessante articolo di recente pubblicazione: G. LIVIO, *Carmelo Bene e Pinocchio*, in «il verri», n. 78, febbraio 2022, pp. 51-79.

³² Cfr. A. PETRINI, *Carmelo Bene* cit., p. 107.

³³ A. BL., *Il rivoluzionario Pinocchio di Carmelo Bene all'Alfieri*, «La Stampa», 18 Maggio 1966.

³⁴ Di questo e altri episodi di *Cuore* Bene realizzerà nel 1979 una personale versione radiofonica (produzione Rai). Lo stile recitativo volutamente patetico, a cui si aggiungono le questioni fin qui trattate, rende l'operazione una delle più ironiche e dissacranti della sua produzione.

ai tempi stessi di Collodi, rappresentare una certa realtà della Italiotta umbertina e che, a mio modo di vedere, fu invece davvero esiziale. Almeno due terzi dei seicentomila morti sulle trincee alpine della prima guerra mondiale avevano nello zaino il “Cuore” del De Amicis. Sono sicuro che se avessero avuto Collodi forse ne sarebbero tornati almeno la metà.³⁵

Il progetto antipedagogico di Carmelo Bene giungerà a compimento nell'ultimo *Pinocchio*, ovvero lo spettacolo della provvidenza, inscenato per la prima volta al Teatro dell'Angelo di Roma nel 1998. Durante tutto lo spettacolo, Pinocchio è legato a uno scrittoio mediante una lunga catena, alludendo di fatto a una grottesca prossimità tra la figura dell'ergastolano e quella dello scolaro:

Si tratta della condizione umana in sé. Pinocchio sa di essere legato ad un banco e truffato dal Gatto e la Volpe, ma sta al gioco, è consapevole dell'impossibilità di essere liberi sia quando si è burattini, cioè quando non si è ancora nati e si appartiene all'inorganico del legno, sia quando si diventa bambini e si impara a parlare per pro-verbi.³⁶

Negli intenti dell'autore quest'ultimo *Pinocchio* riguarda esclusivamente l'infanzia e «coloro che si rifiutano di crescere»³⁷, proponendo quindi un'indagine più profonda dell'intero congegno umano: non a caso Bene pubblicherà di lì a poco la sua ultima opera edita, *Il mal de' fiori* (Bompiani, 2000), testamento poetico in cui si prospetta un estremo orizzonte di fuga, in una regressione minerale e inorganica³⁸ (come in *Pinocchio*) che coinciderà fatalmente con la scomparsa dell'artista salentino due anni più tardi. La scenografia stessa rende l'idea di un rito finale e prevede pochi ma essenziali oggetti di scena, attraversati da una luce fioca e funerea, lontanissima dal «caos organizzato» (Petrini)³⁹ delle prime edizioni. Questa particolare versione, tradotta in veste televisiva nel 1999 e oggi disponibile sul sito

³⁵ L. C., *È un 'italiano medio' per Carmelo Bene il 'Pinocchio' di Collodi*, «Il Messaggero», 17 Marzo 1966.

³⁶ E. MUZZI, *Coscienza di legno va in scena Pinocchio*, «Avvenimenti», 12 settembre 1999, in C. BENE, *Panta*, a cura di Luca Buoncristiano, Bompiani, Milano 2012, p. 197.

³⁷ E. B., *Pinocchio? È innocente come me*, «La Stampa», 5 Novembre 1998: «Non ci sono polemiche e non si troverà per nulla la grinta che emergeva dalle precedenti edizioni. Questa volta non mi confronto con niente. Basta con il sociale! I diciotto anni che mi separano dall'ultimo allestimento di 'Pinocchio' non sono trascorsi invano. È un capolavoro che dedico all'infanzia e a coloro che si rifiutano di crescere».

³⁸ Cfr. S. GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene* cit., p. 108.

³⁹ A. PETRINI, *Carmelo Bene e Pinocchio. Storia di un burattino (e di un attore)* cit., p. 132.

Rai⁴⁰, è di particolare importanza per comprendere l'estrema direzione intrapresa da Carmelo Bene.

Nella scena introduttiva la Bambina è intenta a ispezionare il set allestito: l'ambientazione è un ibrido tra un'aula scolastica e di tribunale, al cui centro predomina un grande banco da giudice su cui è posata la maschera del Gatto e un libro rosso, più volte letto dai personaggi dello spettacolo. È significativo notare che, diversamente dalla trama originale, è la Bambina a scuotere la catena che lega Pinocchio allo scrittoio per verificarne la stabilità, soffiando infine sul caldano su cui il burattino posa i piedi, bruciandoseli.

A interrompere i giochi da lei architettati è il Grillo Parlante, mostruosa presenza travestita da giudice. Esso non è più una voce consolatoria e benevola come in Collodi, ma un *totem* del buon senso e del moralismo che cerca di dissuadere il burattino dal suo temperamento ribelle, persuadendolo ad abbracciare la cultura del lavoro e a rispettare la sacralità della famiglia. Nel Grillo non vi è però alcun intento educativo, poiché convertire il burattino in cittadino rispettoso equivale a sopprimerlo: la sua natura degenera di legno-inorganico è infatti impermeabile alle leggi di cui è garante («Povero Pinocchio, mi fai proprio compassione! [...] Perché sei un burattino, e quel che è peggio, perché hai la testa di legno!»⁴¹). Declamando l'insindacabilità del volere paterno, lontano dal quale i ragazzi «non avranno mai bene in questo mondo»⁴², il Grillo gli ricorda che per seguire le orme del *pater familias* è di vitale importanza costruirsi una solida carriera lavorativa:

PINOCCHIO – Vuoi che te lo dica? Fra tutti i mestieri del mondo non ce n'è che uno solo, che veramente mi vada a genio.

IL GRILLO – E che mestiere sarebbe?

PINOCCHIO – Quello di mangiare, bere, dormire, divertirmi e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo.

IL GRILLO – Per tua regola, tutti quelli che fanno codesto mestiere, finiscono quasi sempre all'ospedale o in prigione.⁴³

Nonostante le premesse "antipolemiche" dello spettacolo è evidente, dunque, come l'attore abbia delegato a questo particolare personaggio il ruolo di tutore della legge e del bravo educatore. Reprimere ogni istanza ludica nel burattino significa,

⁴⁰ C. BENE, *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della Provvidenza*, <https://www.raiplay.it>, url consultato il 31 maggio 2022.

⁴¹ ID., *Pinocchio. Adattamento scenico da Collodi*, cit., p. 556.

⁴² *ivi*, p. 555.

⁴³ *ivi*, p. 556.

del resto, tutelare «una civiltà il cui progresso perpetua la dominazione e la fatica del lavoro»⁴⁴ (Marcuse). La ricchezza di quest'ultimo *Pinocchio* risiede difatti nella denuncia aperta a questa impostazione, e il burattino cerca inutilmente di svincolarsi dalla «legge trascendentale» e dal senso di colpevolezza che plasma la «croce della famiglia e l'aglio della coniugalità»⁴⁵, secondo la definizione di Deleuze e Guattari in *Kafka. Per una letteratura minore*. Pochi anni prima lo stesso attore, parafrasando un passaggio del volume appena citato⁴⁶, tuonava così durante *l'Uno contro tutti* del 1994:

Qualora noi meritassimo una libertà dovrebbe essere affrancamento dal lavoro, e non occupazione sul lavoro, anche se non si sfugge mai alla macchina. Lo spiega bene Deleuze nella *Letteratura minore*. Uscendo dalla catena di montaggio, la macchina diventa più forte nella strada, poi nell'auto, «on n'échappe pas de la machine»; poi in famiglia si fa sentire la pressione della catena di montaggio, financo nella rivoluzione, nell'amore, e (soprattutto) la catena di montaggio si sente nell'entusiasmo, soprattutto nell'entusiasmo.⁴⁷

Lo stesso Geppetto mostra la sua totale incapacità al ruolo: nella nota scena in cui offre le bucce delle tre pere a Pinocchio, è il falegname stesso a mangiarle, diversamente dall'originale di Collodi. Negandosi al sacrificio, del resto, Geppetto segnala non solo l'inconcludenza dei suoi sforzi educativi ma anche il *topos* beniano della "paternità impossibile". L'artista, che subì nel 1965 un grave lutto per la scomparsa prematura del figlio Alessandro, ne parla così in un'intervista con Antonio Gnoli: «La perdita è stata grande, anche se non ho mai sentito la paternità che immagino come un vuoto su cui si poggia la trinità della Chiesa. Nessuno è padre a un altro»⁴⁸. Col ricorso frequente a quest'ultima battuta tratta da *La serata a Colono*

⁴⁴ H. MARCUSE, *Eros e civiltà* cit., p. 83.

⁴⁵ Cfr. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 54.

⁴⁶ *ivi*, p. 141: «Inoltre Kafka non pensa soltanto alle condizioni del lavoro alienato, meccanizzato ecc.: egli conosce tutto ciò molto da vicino, ma il suo genio sta nel considerare che gli uomini e le donne fanno parte della macchina, non soltanto nel loro lavoro ma anche, e soprattutto, nelle attività adiacenti, nel riposo, nell'amore, nella protesta, nell'indignazione, ecc. Il meccanico è una parte della macchina non solo in quanto meccanico ma nel momento stesso in cui smette di esserlo».

⁴⁷ C. BENE, *Uno contro tutti 1994*, in *Id.*, *Don Giovanni*, cit. Cfr. anche H. MARCUSE, *Eros e civiltà* cit., p. 89: «Nello sviluppo "normale", l'individuo vive "liberamente" la propria repressione come vita propria: egli desidera ciò che si ritiene che debba desiderare; le sue soddisfazioni sono vantaggiose per lui e per gli altri; egli è ragionevolmente e spesso perfino esuberantemente felice».

⁴⁸ A. GNOLI, *Nel gran teatro dell'infamia*, «La Repubblica», 10 novembre 1998, in C. BENE, *Panta* cit., p. 187.

di Elsa Morante⁴⁹, l'evento costituisce una costante rimozione⁵⁰ nella biografia dell'artista, benché alcuni riferimenti impliciti siano rintracciabili da *Nostra Signora dei Turchi* in poi⁵¹. Il caso di Geppetto, ridotto a meccanico dicitore di invettive moralistiche, è dunque altamente significativo e costituirebbe la più evidente parodia dell'abnegazione educativa nell'opera dell'artista. Si giustifica così il tetro sconforto che aleggia tra i due personaggi, acuita dal fatto che, secondo l'interpretazione di Garroni, il falegname non possa considerarsi unico padre di Pinocchio. La sua pretesa genitoriale, nella visione proposta da Bene, si rivela (al pari dell'Edipo morantiano) un folle delirio: così, quando Geppetto vende la giacca per comprare l'abbecedario a Pinocchio, che è lo stesso libro rosso apparso fin dall'inizio, i due non riescono a celare un triste imbarazzo. Basta difatti, in chiusura di scena, una smorfia afflitta e quasi disgustata del burattino per rivelare l'inutilità del gesto, e i continui fallimenti del falegname costituiscono il preludio del suo totale crollo psichico. Come già segnalato in una nota del 1981 a firma dello stesso Bene: «Ogni paternità è follia, Giuseppe o Geppetto che sia [...] Nel suo consegnarsi a un destino di padre-artefice mancato, quel brav'uomo degrada nel vuoto di senno che alleva demenze e gelosamente custodisce feticci e manie»⁵². Una volta soppresso l'impianto familistico, è la scuola a configurarsi come istituzione preposta alla normalizzazione dell'individuo, così come delineato da Foucault in *Sorvegliare e Punire*:

Appare, attraverso le discipline, il potere della Norma. Nuova legge della società moderna? Diciamo piuttosto che, dal secolo XVIII, esso è venuto ad aggiungersi ad altri poteri costringendoli a nuove delimitazioni; quello della Legge, quello della Parola e del Testo, quello della Tradizione. Il Normale, si instaura come principio di coercizione nell'insegnamento con l'introduzione di un'educazione standardizzata e con l'organizzazione delle scuole normali.⁵³

A garantire il rispetto di Legge, Parola, Testo e Tradizione è difatti l'abbecedario che il burattino porta con sé a scuola. Si tratta dello stesso libro rosso che appare

⁴⁹ E. MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino 2020, p. 82: «Perché/ mi chiami padre? Nessuno è padre a un altro. Tutti da una stessa madre/ siamo partoriti. Non voglio esser chiamato padre. Voglio scordarmi/ di questo nome...».

⁵⁰ Cfr. L. VIGLIETTI, *Cominciò che era finita* cit, p. 180.

⁵¹ Cfr. C. A. PETRUZZI, «... di quel figlio ricercando». *Intertestualità e motivi autobiografici nell'opera di Carmelo Bene*, «La Fusta», Rutgers University, vol. 22, 2014, <http://italian.rutgers.edu>, url consultato il 31 maggio 2022.

⁵² G. DOTTO, *Pinocchio o lo spettacolo della Provvidenza (distrazioni a due voci tra scena e quinta)*, in C. BENE, *Pinocchio*, La Casa Usher, Firenze 1981, p. 114.

⁵³ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 2014, p. 201.

dall'inizio dello spettacolo: il titolo inequivocabile, *Le avventure di Pinocchio*, ne fa un copione di cui disfarsi, poiché «la prima urgenza di un teatro in-organico è l'emancipazione nei confronti del testo» (Derrida)⁵⁴. Custodendo sottobraccio la sua biografia «immaginaria»⁵⁵, Pinocchio si ritrova catapultato nel Teatro dei Burattini: qui vende il volume in cambio di un ingresso in scena, affrancandosi momentaneamente dalla lettura del testo e, soprattutto, sottraendosi dall'obbligo scolastico. L'inedito binomio scuola-teatro si esplicita nel personaggio di Mangiafuoco, che avverte la presenza di Pinocchio come una minaccia alla sua autorità («perché sei venuto a mettere scompiglio nel mio teatro?»⁵⁶), scena che ricalca l'aperto contrasto tra Bene e il teatro istituzionale durante i primi anni di attività⁵⁷. Mangiafuoco, regista burattinaio, richiama allora quel teatro di regia retto da qualsivoglia «prete cialtrone», come già scritto ne *La voce di Narciso*, atto esclusivamente a sollazzare un pubblico di spettatori passivi e «convenuti un po' a svagarsi»⁵⁸.

Nel successivo cambio di scena, come già anticipato, Pinocchio gioca con la catena alla quale è legato: pur mostrando di potersene sbarazzare, decide infine di negarsi la libertà, consapevole che essa finirebbe per rivelarsi una «libertà repressiva e dolorosa»⁵⁹ (Marcuse). È una sequenza che rimanda alla “coazione a ripetere” in *Al di là del principio di piacere* di Freud, in cui si illustra il noto gioco del rocchetto di legno che il bambino fa apparire e sparire a suo piacimento⁶⁰, atto che rievoca l'esperienza sgradevole dell'abbandono materno. Già in occasione dell'uscita di *Sovrapposizioni* Bene sottolineava l'importanza fondamentale del concetto freudiano di «ritorno all'inorganico»⁶¹: esso è sia rielaborato in immaginario estetico, ben riassunto dall'incipit di *Sono apparso alla Madonna* («v'è una nostalgia delle cose che non ebbero mai un cominciamento»), sia in pratica attoriale come ricerca del “dispiacere”:

⁵⁴ J. DERRIDA, *Artaud: La parole soufflée*, «Tel Quel», 20, 1965, in ID., *La scrittura e la differenza* cit., p. 244.

⁵⁵ G. FOFI, *Conversazione su Dio*, «Lo Straniero», maggio 2002, in C. BENE, *Panta* cit., p. 380: «L'autobiografia è sempre immaginaria, perché non si può ricostruire un'infanzia, l'infanzia onnipotente – vedi Pinocchio, la Fata Turchina che non è più turchina questa volta... ma l'onnipotenza è... bambina, ovvero lo spettacolo della provvidenza, quello che Manzoni chiama 'la provvida sventura'».

⁵⁶ C. BENE, *Pinocchio. Adattamento scenico da Collodi* cit., p. 565.

⁵⁷ Cfr. A. PETRINI, *Carmelo Bene* cit., p. 29.

⁵⁸ Cfr. C. BENE, *La voce di Narciso*, in ID., *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto* cit., p. 1008.

⁵⁹ H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, cit. p. 276.

⁶⁰ S. FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 156.

⁶¹ *ivi*, p. 189: «Se possiamo considerare come un fatto sperimentale assolutamente certo e senza eccezioni che ogni essere muore (ritorna allo stato inorganico) per motivi interni, ebbene, allora possiamo dire che la meta di tutto ciò che è vivo è la morte».

Il grande attore, quello che supera continuamente se stesso, trova nel dispiacere la coazione a ripetere. Ripetizione uguale differenza, è il dispiacere [...] Chi non ha mai letto o capito *Al di là del principio di piacere* di Freud, non può vedere il teatro che faccio io. Che io non sto facendo.⁶²

In un'altra sequenza emblematica Pinocchio dà una dimostrazione eclatante della sua propensione all'autoinganno. Le lusinghe della Volpe e del Gatto convincono il burattino a fidarsi di loro, finendo inevitabilmente truffato: dopotutto Pinocchio non poteva che provare empatia verso i due una volta appreso che il Gatto è cieco e la Volpe zoppa a causa della «passione sciocca di studiare»⁶³.

La prima parte dello spettacolo, dopo un estremo tentativo di dissuasione compiuto dall'«ombra» del Grillo, qui raffigurato in forma di mezzobusto (chiaro riferimento alle sculture celebrative e istituzionali), termina dunque con l'impiccagione di Pinocchio, in un confuso sovrapporsi di maschere e voci che rivelano il volto della Bambina. Se nei primi spettacoli degli anni Sessanta il rapporto tra i personaggi prevedeva risvolti espliciti, sessuali e perversi⁶⁴, lo sviluppo più evidente in quest'ultima versione è la rimozione dell'elemento carnale (tanto che i due non vengono mai a contatto), facendo emergere piuttosto nella Bambina la sua insita natura di madre nevrotica. Il ricatto da lei perpetrato ai danni del burattino, infatti, sigla un vero e proprio atto di fedeltà filiale. Pinocchio era riuscito a nullificare l'azione del padre ma non può che rimanere vittima della crudeltà materna, sancendo il fallimento della fuga dalla «macchina edipico-narcisistica»⁶⁵ (Deleuze-Guattari) che intrappola il bambino nel trinomio familiare:

LA FATA – Tu mi obbedirai e farai sempre quello che ti dirò io.

PINOCCHIO – Volentieri, volentieri, volentieri!

LA FATA – Fino da domani tu comincerai con l'andare a scuola. Poi sceglierai a tuo piacere un'arte o un mestiere.⁶⁶

Abdicando al ruolo di compagna di giochi (e si potrebbe individuare qui la sostanziale differenza rispetto all'edizione del 1981), la Bambina seguita in un

⁶² S. COLOMBA, *L'orgasmo dimezzato (a fin di Bene)*, «Scena», Marzo 1978, in C. BENE, *Panta* cit., p. 73.

⁶³ C. BENE, *Pinocchio. Adattamento scenico da Collodi* cit., p. 570.

⁶⁴ Cfr. A. PETRINI, *Carmelo Bene e Pinocchio. Storia di un burattino (e di un attore)* cit., p. 134.

⁶⁵ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *L'Anti-Edipo*, Einaudi, Torino 1975, p. 303.

⁶⁶ C. BENE, *Pinocchio. Adattamento scenico da Collodi* cit., p. 597.

delirio angosciante che dà conto della sua nuova funzione: durante un lungo monologo il continuo cambio di tono (infantile e adulto) indica la transizione in atto da bambina a donna-madre. Dopo aver nascosto un cuscino sotto il vestito, quest'ultima inscena una gravidanza immaginaria e, colta dall'isteria, mima l'uccisione del feto pugnalandosi l'addome: la Bambina è anch'essa vittima di un congegno insormontabile che la relega al suo dovere di madre. Privato della propria "spalla", sopraffatto dai sensi di colpa, Pinocchio è già pronto ad accettare il suo destino («Gli è tanto tempo che mi struggo di avere una mamma, come tutti gli altri!»⁶⁷): provvederà a correggere il suo temperamento, a istruirsi e trovare un lavoro «come tutti i bambini obbedienti»⁶⁸, appagando così il proprio «desiderio di appartenere» al mondo adulto, come descritto nell'*Anti-Edipo*:

E il bambino non aspetta d'essere adulto per percepire dietro padre-madre i problemi economici, finanziari, sociali e culturali che attraversano una famiglia: la sua appartenenza o il suo desiderio di appartenere ad una "razza" superiore o inferiore, il tenore reazionario o rivoluzionario di un gruppo familiare con cui prepara già le sue rotture o le sue conformità.⁶⁹

Da questo momento lo spettacolo si tramuta in una rapida discesa del protagonista verso la morte: a evitarlo non varrà neppure l'esperienza nel Paese dei Balocchi, farsa annunciata se il burattino e la Bambina-Lucignolo si divertono a sfilarsi e lanciarsi le orecchie da ciuchino. Prima dell'atto conclusivo, però, che sancirà la consacrazione in "ragazzino perbene", è necessario ritrovare il padre Geppetto per un ultimo commiato. La pancia della Balena coincide con la casa del falegname, lì dove lo spettacolo aveva avuto inizio⁷⁰: ricapitolando a Geppetto le sue disavventure, Pinocchio legge dall'abecedario l'intreccio già fissato dal testo di scena, al quale da adesso in poi si affida come tutti gli altri attori del teatro di rappresentazione, «schiavi che interpretano, eseguono fedelmente i disegni provvidenziali del "padrone"»⁷¹ (Derrida). Ecco perché nel finale, una volta sfilato il lungo naso dal volto, Pinocchio può sfogare il proprio bagaglio di proverbi moralistici al Gatto e alla Volpe, conformandosi così ai detti dei suoi educatori. Come

⁶⁷ *ivi*, p. 595.

⁶⁸ *Id.*, *Giuseppe Desa da Copertino. A bocca aperta*, in *Id.*, *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto* cit., p. 438. Sulla continuità tra Pinocchio e Giuseppe Desa da Copertino cfr. S. GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene* cit., p. 38.

⁶⁹ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *L'Anti-Edipo* cit., p. 316.

⁷⁰ C. BENE, *Mister Fantasy*, cit.: «Pinocchio finisce dove comincia. La vita finisce dove comincia».

⁷¹ J. DERRIDA, *Introduzione*, in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio* cit., p. XII.

avvenuto per la Bambina, la trasformazione dell'ormai ex-burattino si manifesta anche nel timbro vocale: al nuovo stile recitativo, tristemente impeccabile, parodia del buon cittadino e dell'attore rispettoso della Norma, corrisponde *de facto* la scomparsa del burattino. È lo stesso Bene a chiarire questo passaggio:

Quando Pinocchio impara a leggere diventa un essere mediocre, perde il legno e con esso l'inorganico, l'infanzia [...] Alla fine Pinocchio insegnerà a leggere al padre analfabeta con l'arroganza che è propria della paternità; nessuno è padre ad un altro, del resto. In questo ritroviamo la situazione della scuola, il paternalismo volgare della coscienza preconcepita del Grillo Parlante, della codificazione del linguaggio che viene fuori da qualunque regime, qualsiasi esso sia. Non c'è spazio per il cittadino, c'è spazio solamente per coloro che subiscono ancora il sentimento dell'infanzia come onnipotenza bambina, per coloro che si rifiutano di crescere, oppure per chi si lascia addomesticare o falsare dal linguaggio che in realtà è pieno di buchi neri. Io vado in cerca di questi buchi neri.⁷²

Della frenetica lotta di Pinocchio per sfuggire al suo epilogo annunciato non resta dunque che la sagoma del «Grande Attore», paradossalmente consegnatosi «eterno al proprio destino di burattino»⁷³, ossia a rileggere meccanicamente una storia che non gli appartiene se non nel ruolo di interprete, come avviene per tutti quegli attori che si limitano a fare della scena l'«illustrazione lussuosa di un libro»⁷⁴. Soprattutto, il finale si fa eco di una nostalgia profondissima per un'infanzia irrecuperabile, sancita dalla piena adesione del burattino ai *diktat* pedagogici.

Nel *refrain* conclusivo («Addio, mascherine!») si nasconde allora un inquietante presentimento che tornerà, solo un anno più tardi, tra i versi del *mal de' fiori*: in una delle pagine del poema una giostra di «ciuchi», girando inutilmente a vuoto, risveglia nel poeta l'incanto perduto dell'infanzia, in una stasi inorganica che si fa presagio ineluttabile della fine:

siccome e' gira gira ferma qui a noi d'accanto
su 'l perno 'l suo 'na giostra
di ciuchi 'n cartapesta che si dondolano
immoti e vanno vanno
'nchissaddove infanzia

⁷² E. MUZZI, *Coscienza di legno va in scena Pinocchio* cit., p. 198.

⁷³ G. DOTTO, *Pinocchio o lo spettacolo della Provvidenza (distrazioni a due voci tra scena e quinta)* cit., p. 153.

⁷⁴ J. DERRIDA, *Artaud: la parole soufflée* cit., p. 247.

lontanata nel vano
suo non più che fu mai
'me stanno stanno e vanno
mai dipartiti 'n non tornar mai più⁷⁵

⁷⁵ C. BENE, *l mal de' fiori* cit., p. 143.