

# La funzione della parodia nelle riscritture di Carmelo Bene

Dario Russo

La tragedia è il genere teatrale preferito da Carmelo Bene. La stragrande maggioranza delle sue riscritture, infatti, utilizza le tragedie di William Shakespeare, Christopher Marlowe, Alessandro Manzoni, George Byron, Alfred de Musset come materia letteraria da plasmare. Le motivazioni alla base di tale predilezione sono da ricondurre all'affinità esistente tra gli elementi tipici del genere e gli aspetti fondamentali della poetica beniana.

In primo luogo la tragedia è dominata dalla figura di un eroe che si erge nella sua grandezza al di là del fatto che egli sia moralmente esemplare o deprecabile: egli è grande e resta tale quantunque lo sviluppo della vicenda possa rivelarne l'immensa malvagità o crudeltà. Peter Szondi ricorda come già Aristotele sottolineasse l'importanza per l'eroe tragico di appartenere a un rango sociale elevato, in modo da presentarlo agli spettatori come un essere eccezionale per nascita oltre che per carattere (Szondi 1996: 70)<sup>1</sup>. Nella sua riflessione sul tragico contenuta in *Anatomia della critica*, Northrop Frye spiega come l'eccezionalità dell'eroe tragico dipenda in primo luogo dalla sua collocazione a metà strada tra il pubblico e gli dei e, in secondo luogo, dall'aura di mistero che lo avvolge (Frye 2000: 276). Gli eroi tragici sembrano potere comunicare con entità superiori, e partecipare perciò a una conoscenza qualitativamente diversa da quella dell'uomo comune (Frye 2000: 277).

---

<sup>1</sup> Il passo contiene anche indicazioni bibliografiche sulla trattazione di Aristotele.

Nello schema consueto della tragedia solitamente è proprio tale grandezza straordinaria a spingere l'eroe verso la caduta. L'eccezionalità di un eroe tragico può manifestarsi in forme molto diverse: in *Otello* è la purezza di un animo incapace di cogliere la malafede di Iago a causa di una gelosia violentissima, pari in intensità all'immenso amore provato per Desdemona; in *Gloucester* è la sete di rivalsa nei confronti della natura matrigna che lo ha creato storpio e deforme; in *Amleto* la profondissima malinconia; in *Manfred* è la sterminata e sovrumana conoscenza. È proprio questa grandezza ed eccezionalità dei personaggi tragici che attrae fortemente Carmelo Bene, poiché essi conducono la loro battaglia contro il mondo, così come egli sente di combattere da solo contro il vecchio teatro. Dunque, nella predilezione di Bene per personaggi grandiosi alle prese con sfide titaniche, si intravede una ricerca di 'exempla' in cui rispecchiare la propria condizione. Le parole riferite alla sua etica di lettore lo confermano:

Non si legge, come ha detto qualcuno, per giudicare i capolavori ma per verificare quanto noi si vale. Valgo un bel niente. Intraleggo. È sceso da un pezzo sugli occhi miei il velo nero del curato. Ho in orrore gli specchi. La pagina riflettente. Se non mi ci ritrovo non m'interessa, se mi ci ritrovo mi atterrisce. Lo spavento di vedersi riflesso nella pagina. [...] Dai trenta ai quarantacinque anni ho letto moltissimo. Cercavo un mio tornaconto continuo, una mia verifica (Bene – Dotto 2000: 385-386).

Un altro aspetto della tragedia graditissimo a Bene è lo stile letterario alto che la caratterizza. Bene ha sempre mostrato una grande predilezione per la musicalità del verso, per una lingua letteraria che si allontani dalla lingua quotidiana, insomma per il valore estetico delle parole, tanto da polemizzare con foga contro l'abitudine scolastica della parafrasi: «il poeta s'è giocato la vita per affrancar dal brutto senso comune del gregge un *verso* e queste massaie rinnegate lo riportano alla cacofonia delle padelle» (Bene – Dotto 2000: 247). Nel

suo elogio della grandezza di Shakespeare e di Marlowe, ne *La voce di Narciso*, egli spiega l'immortalità dei due autori con la loro natura di «sommi poeti» al di là di ogni distinzione di genere letterario, lasciando così in secondo piano il loro ruolo di drammaturghi:

Come spiegare altrimenti – risultati a parte – che non solo in Italia, ma sulle scene del pianeta tutto, il “drammaturgo” sette-otto-novecentesco è così poco “rappresentato”, per far posto alle opere elisabettiane (e per di più tradotte) addirittura ampliandone sempre più la rosa? Qual è dunque il “segreto” di quei “testi”: dove il demone della loro sempreverde giovinezza faustiana? Furono, forse, i “King’s men” più “talentati”? L’argomento, la formula e “l’intreccio” più congeniali a noi? Ci sono forse più “contemporanei”, più *moderni* dei nostri sprovveduti e tuttavia “attuali” “scrittori di teatro”? O è questione di *grazia* (*l’Altra*), e non quella *sufficiente* cui si perviene solo per dottrina? La risposta è: *questione di disgrazia*. Shakespeare e Marlowe – perché fingiamo di dimenticarlo? – sono i sommi poeti d’ogni tempo inglese. (Bene 1982: 1006-1007)<sup>2</sup>

Inoltre Bene è molto interessato ai memorabili monologhi della tragedia, talvolta divenuti a tal punto dei classici da generare un’identificazione perfetta tra il personaggio e il monologo che lo ha reso immortale. Si tratta di un aspetto fondamentale, dato che Bene manifesta una profonda predilezione per questo tipo di discorso teatrale, tanto da arrivare a sostenere che «il “monologo” non è un momento come un altro a teatro. È, al contrario, l’intero spettacolo. Monologo è teatro» (Bene 1982: 1002), e ancora: «il “monologo” è da sempre stato considerato la forma “nobile dell’arte drammatica. E il “dialogo”, la sua volgarizzazione didascalica, dialettica» (Bene 1982:

---

<sup>2</sup> Le indicazioni di pagina delle opere di Carmelo Bene si riferiscono sempre alla collocazione delle stesse una volta confluite nell’“opera omnia” edita da Bompiani (Bene 1995), mentre le date fanno riferimento alle prime edizioni di cui si dà notizia in bibliografia.

1000). L'autore riserva all'argomento un capitolo del suo libello di poetica *La voce di narciso*, in cui spiega in che modo «nobilitare il dialogo» (Bene 1982: 1002) avvicinando la sua forma e la sua funzione a quella del monologo. Egli, infatti, concepisce quest'ultimo come un espediente retorico efficace al fine di riportare nel teatro il decaduto «spirito della musica», ovvero la componente dionisiaca che, secondo Nietzsche, il teatro di Euripide avrebbe inesorabilmente cancellato a favore della rappresentazione mimetica della realtà.

Nonostante l'indubbio favore riservato al genere tragico, Bene non esita a parodiare ferocemente i capolavori dei suoi autori preferiti. La parodia aggredisce diversi aspetti delle opere originali: ne corrode la trama e i personaggi e si manifesta nei luoghi dove si svolge la vicenda, persino attraverso i costumi indossati dagli attori.

Le vicende dei grandi eroi sono ridotte a bagattelle di poco conto. *Amleto* diventa la gozzaniana storia di uno scrittore borghese che ambisce a diventare famoso e a ottenere il successo grazie ai propri drammi<sup>3</sup>; *Otello* è la storia di un grande attore, ammirato fino all'ossessione dall'aspirante Iago, che rischia il tracollo professionale a causa dell'amore di Desdemona. *Macbeth* diventa la meschina vicenda di una coppia fiaccata dalla quotidianità; *Romeo e Giulietta* è un viaggio nella mente e nella poesia di Shakespeare, dove, oltre all'insulso amore dei due ragazzini protagonisti, si affacciano grottesche figure da farsa – come il libidinoso monaco in cui è trasformato frate Lorenzo, colui che nell'originale è consigliere e confessore dei due giovani e che ha consentito l'inganno volto a garantirne la felicità coniugale; la tragedia

---

<sup>3</sup> L'accostamento del personaggio a Gozzano è suggerito anche dall'inserimento di alcuni versi di *Signorina Felicita* in una poesia di Laforgue da lui recitata. Nella versione a stampa di *Hamlet Suite* tale inserimento è assente – così come i passi tratti da Freud, sebbene facessero certamente parte dello spettacolo, come testimoniato dalla versione radiofonica dello stesso. D'altro canto la presenza di Gozzano nella memoria letteraria di Bene è confermata dai riferimenti all'autore, oltre che dall'esercizio di variazioni sul tema, ne *L'orecchio mancante*: è il caso, ad esempio, di *Sono apparso alla Madonna*, dove la zia dell'autore è indicata proprio come una «Signorina Felicita».

di *Salomè* è tramutata nella storia di una bambina capricciosa che insiste per avere un giocattolo che il padre Erode Antipa non riesce a negarle<sup>4</sup>.

Talvolta la parodia agisce su una scena, un evento o un'azione. A volte basta un espediente grossolano per ridicolizzare una situazione altamente patetica. Accade quando in *Salomè* il carnefice incaricato da Erode Antipa di giustiziare Jokaanan si ritrova a tagliare un cocomero al posto della testa del profeta. L'immagine icastica di Cristo impossibilitato a inchiodarsi da solo alla croce, d'altro canto, è forse la più idonea a trasmettere l'idea della fusione tra tragico e comico concepita da Bene, come ha sottolineato Alberto Moravia in un intervento dedicato a *Salomè*:

Dovrebbe essere, nell'intenzione di Bene, un'immagine tragica, la più tragica forse del film. Invece, curiosamente, risulta la più comica, sia pure in una comicità penosa e straziante che riguarda non tanto l'opera sottoposta a parodia quanto l'autore dell'operazione parodistica. In realtà Carmelo Bene sembra avere una fortissima aspirazione a quello che la retorica chiamava il sublime. (Baiardo – De Lucis 1997: 149-150)

In generale i personaggi delle sue tragedie subiscono una considerevole degradazione, tanto più accentuata quanto più marginale è il loro ruolo all'interno dell'opera originale. I personaggi secondari, per esempio, sono ricreati accentuando un paio o persino uno solo dei loro tratti fino a diventare caricature, secondo una procedura che Bene può aver desunto da *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud, libro che ha avuto una grandissima influenza sulla sua opera teatrale e su quella di molti suoi contemporanei (Margiotta

---

<sup>4</sup> Il discorso vale principalmente per le edizioni di *Salomè* che precedettero la versione cinematografica. Per l'intelligenza di questi spettacoli restano preziose le testimonianze di Ennio Flaiano e Alberto Arbasino, presenti anche nella raccolta di saggi che chiude il volume dell'*omnia*. Cfr. Bene 1995: 1383-1397; 1399-1404.

2013: 11-18)<sup>5</sup>. Parlando dei vari espedienti da utilizzare per una riforma del teatro occidentale, infatti, Artaud proponeva proprio che i personaggi venissero «sistematicamente spinti fino al tipo» (Artaud 1968: 32).

Nell'*Otello* di Shakespeare, Brabanzio è un personaggio semplice, privo di sfumature. Quando è in scena, egli non è altro che un padre arrabbiato e furioso per il tradimento che sua figlia è riuscita a commettere senza che egli potesse opporsi. La riscrittura di Bene mira ad accentuare questo tratto: a tale scopo l'autore si serve di soluzioni teatrali particolarmente vistose che non riguardano le battute, ma il linguaggio del corpo del personaggio e il tono della sua recitazione. Brabanzio parla quasi ringhiando, sbava continuamente, si strappa i vestiti di dosso, si denuda riducendosi alla bestialità: non è altro che un cane rabbioso. Poiché il vecchio è mostrato da Shakespeare come incapace di controllare sua figlia e di impedirle di sposare il Moro, Bene rende manifesta l'impotenza del personaggio di fronte agli eventi tramutandola in una condizione fisica; così il suo Brabanzio è incapace di muoversi e di stare eretto: egli può solo trascinarsi sulla superficie a specchio della scena.

Una deformazione altrettanto impietosa subisce il personaggio di Alessandro de' Medici nella riscrittura di *Lorenzaccio*. Nel dramma di Musset il signore di Firenze è un uomo rapace che semina malcontento tra i concittadini non tanto per il suo modo di amministrare il potere, quanto per la sua condotta privata scandalosa, volta per lo più a soddisfare i suoi vizi in ambito erotico. Alessandro non è un leader carismatico né un capace governatore. Il potere che detiene è precario, perché nel teatrino della politica italiana egli non è che una marionetta nelle mani di poteri ben più forti e assai più oscuri, come ammette egli

---

<sup>5</sup> Presso la Casa dei teatri a Roma, istituzione che ospita una parte della biblioteca di Carmelo Bene e dei suoi manoscritti, è custodita una copia de *Il teatro e il suo doppio* edita da Einaudi che reca segni di lettura e alcune annotazioni. La copia è datata 1978, ma è verosimile che Bene abbia potuto leggere il libro prima del 1978, oppure conoscere le idee di Artaud in maniera indiretta.

stesso senza vergogna: «Cesare e il papa hanno fatto di me un re ma, per Bacco, m'hanno messo in mano uno scettro che somiglia molto a una scure» (Musset 1953: 230).

In Bene il personaggio è appiattito a tal punto da diventare una sorta di bestia che agisce esclusivamente in base al richiamo di istinti primordiali. L'inesauribile brama di bagordi di Alessandro è suggerita nella più volte ribadita allusione al suo membro enorme. La ferinità del personaggio è esplicitata attraverso soprannomi ingiuriosi legati al mondo animale: di Alessandro si dice, e pare di udire il giudizio di Lorenzaccio in tali parole, che è una «scimmia bastarda», un «gorilla», una «bestia», uno «scimmione», un «bestione». È dotato di «zampe» anziché mani; non parla ma grugnisce e il luogo in cui si trova è definito una «cuccia» o ancora una «gabbia». Il suo è un «agire bestiale» (Bene 1986: 40). Vanno intesi in senso dispregiativo anche gli aggettivi che si riferiscono al colore scuro della sua pelle: è un modo per richiamare le origini bastarde del sovrano tanto ingiuriate da Lorenzo e dai suoi concittadini. Alessandro è bastardo in qualità di uomo-bestia, non di figlio illegittimo. L'abbondante aggettivazione rivela come la riscrittura beniana abbia operato una metamorfosi, e tramutato Alessandro da uomo dagli istinti ferini, adatto alla guerra e alle tresche amorose, in vero e proprio animale.

Nel teatro di Bene la parodia è sovente affidata alla recitazione. Sebbene il linguaggio conservi l'elevatezza originaria, infatti, è attraverso il modo di pronunciare le battute che avviene la degradazione dei brani originali. Le parole del monaco di *Romeo e Giulietta* sono espresse con la foga di un lussurioso che si accinge a prendere con l'inganno una ragazzina che per ingenuità risulta compiacente. La trasformazione di Claudio nella caricatura del simulatore si realizza attraverso una recitazione piena di enfasi, artefatta e cantilenante, che non lascia dubbi circa la falsità di ogni singola parola pronunciata.

Un esempio clamoroso di parodia affidata alla recitazione si ritrova nei brani scespiriani recitati da Bene come in una telecronaca sportiva. I versi che narrano la sconfitta dei traditori di Duncan in

*Macbeth* sono pronunciati come se il narratore stesse descrivendo le azioni di una partita di calcio.

Più in generale nel teatro di Bene è impiegata una tecnica recitativa risultante dalla fusione del Grande Attore e della sua parodia. Accanto ai pezzi di bravura, ai gesti e alle movenze eleganti, si ritrovano striduli picchi di voce, urla, canzonette, stralunamenti degli occhi o ridicole cadute come quelle che vedono protagonista Gloucester in *Riccardo III*, dove il personaggio si getta a terra di continuo per impietosire le donne in scena, altrimenti a lui ostili (Bene 1978: 765). Insieme all'attore che interpreta poco credibilmente qualsiasi personaggio per mezzo di una recitazione mutevole, sfilano attori che, invece, sono chiamati a offrire un solo tipo ben identificato di recitazione, proprio come avveniva per i ruoli tradizionali delle compagnie teatrali ottocentesche. L'illusione di verosimiglianza è scongiurata dall'esibizione palese dell'artificio.

Nei primi anni del teatro di Bene, inoltre, lo scarto tra il grande attore e i comprimari era ancor più accentuato a causa dell'impiego per i ruoli secondari di veri e propri guitti. Accanto alla notevole tecnica del capocomico, si esibivano esemplari di una recitazione scadente e, proprio in quanto tale, poco credibile, al limite del buon gusto e della sopportazione: vuoti di memoria, dizioni affettate e poco naturali, lapsus e una generale sensazione di grossolanità erano le cifre dominanti di un teatro che non risparmiava nulla pur di giungere al categorico rifiuto del teatro come mimesi della realtà. È Bene stesso a fornire un gustosissimo racconto di quella particolare fase:

Stiamo parlando di clamoroso teatro. Stupore pieno. Giudizio, il mio, condiviso da Arbasino che, in *Grazie per le magnifiche rose*, li associa a me come il massimo esempio del teatro italiano del secondo Novecento. Era una costellazione sublime di amnesie, di vuoti di scena, d'identità smarrite e scambiate come patacche in un mercato dell'arteriosclerosi. Eroi involontari, suggeritori inadempienti dimenticati nelle buche e su tutti, gigantesco, il nonagenario scheletro del cavalier Bruno Emanuel Palmi, crocifisso in scena e interrogato da Madame D'Origlia, alias Maria,

mentre un funzionario Siae spazientito reclamava fuori scena il borderò del giorno. “Oh... Dove hai messo il borderò?”, implorava la Madonna ai piedi del Cristaccio morente che, con un fil di voce, biascicava: “Nel primo cassetto del baule delle ciglia... nel tuo camerino”, per poi spirare. Mai visto nulla di simile. Grandissimi (Bene – Dotto 2000: 126).

Sembrerebbe esserci una scollatura tra quanto dichiarato da Bene in sede di poetica e ciò che egli realizza effettivamente nelle sue riscritture con un piglio quasi da anacronistico futurista. In realtà la contraddizione tra il grande amore per i classici e l’impietosa parodia di essi è soltanto apparente. Bene, infatti, non mira tanto a sbeffeggiare l’opera oggetto della riscrittura, quanto a mettere in ridicolo le consuetudini riguardanti la ricezione del testo e al contempo le modalità di fruizione del ‘medium’ teatrale, che egli considera le ragioni principali della crisi del teatro occidentale, come già faceva Artaud.

In particolare egli riscontra negli uomini di teatro contemporanei un eccessivo timore reverenziale nei confronti dei classici, da cui consegue un atteggiamento troppo rispettoso e solenne tenuto al momento della scrittura di scena, e uno scarso senso dell’umorismo: «A questa gente manca soprattutto l’ironia, completamente, e l’umorismo. E quando sono assenti ironia e umorismo non c’è assolutamente parodia e dove non c’è parodia non c’è tragedia» (in Attisani – Dotti 2004: 46-47). Interessato a restituire al teatro la sua peculiare vocazione musicale e performativa, Bene pare convinto che la parodia sia l’elemento che potrebbe ridare alle tragedie quella capacità di coinvolgimento emotivo che la combinazione dell’ossequioso modo di maneggiare la tradizione e della naturale usura dovuta alle infinite repliche ha finito per erodere. L’utilizzo spietato della parodia è considerato da Bene un modo per sottrarre i capolavori alla prevedibilità della routine, grazie all’inserimento di elementi estranei che tengano viva l’attenzione dello spettatore, il quale, conoscendo il dramma, potrebbe vivere con l’indifferenza del veterano lo svolgersi delle vicende.

Bene allora conserva il pregio del testo originale, lo esalta attraverso la peculiare resa vocale prescelta e lo mette a stretto contatto con gli espedienti comici più grossolani e penosi. Così per contrasto i notissimi monologhi delle tragedie da un lato acquistano maggiore spicco, dall'altro si dimostrano capaci di resistere anche alla beffa più feroce. Paradossalmente l'utilizzo della parodia non fa pensare tanto a un sentimento di sfida del passato, quanto a una tremenda nostalgia dell'arte solida della tradizione: «Non esistono più tragedie, è tutta *fiction*. Anche le guerre sono diventate *fiction*. Si vive in un eterno quotidiano dove la spinta all'immortalità è cancellata. L'eternità è il banale, il quotidiano ripetuto all'infinito, la televisione» (in Attisani – Dotti 2004: 85).

La parodia, d'altro canto, esprime un sentimento di nostalgia anche per le vicende magnifiche e terribili degli antichi eroi tragici, poiché i nuovi eroi riscritti da Bene sono invece coinvolti in una diversa tragedia, più affine a quella vissuta dall'uomo contemporaneo e forse perciò meno invidiabile.

L'attore beniano, interpretando in maniera poco credibile i personaggi, rivela l'esistenza sinistra e terribile di cui è prigioniero, condannata all'infinita ripetizione di un copione stupido e inautentico, come l'autore spiega a proposito della sua interpretazione di Macbeth:

Trovarsi cretini, ridicoli a ogni istante, incapaci, non soltanto di essere Macbeth, ma incapaci, ridicoli a star lassù, ridicoli a soffrire, trovare anche la miseria dell'amore e del dolore che la finzione ha organizzato, e sputtarli al tempo stesso... Bisogna non credere mentre stai credendo. (in Attisani – Dotti 2004: 87)

La tragica scissione tra l'azione e le sue conseguenze, che accomuna come i due termini di una similitudine l'attore e l'uomo contemporaneo, trova una stentorea rappresentazione nella condizione di Lorenzaccio. Il personaggio, infatti, affronta la consapevolezza dell'incolmabile distacco che esiste tra le sue azioni e le conseguenze che esse provocano. Bene rende manifesto tale distacco attraverso l'impiego di un rumorista sulla scena, il personaggio chiamato Contini,

incaricato di produrre quei suoni che le azioni di Lorenzaccio dovrebbero generare. Poiché non c'è corrispondenza tra l'azione e il suono conseguente – per esempio al passo leggero di Lorenzaccio corrisponde stranamente lo sferragliare dei passi di un soldato in armatura o, in altri casi, talvolta vi è un anticipo oppure un ritardo rispetto alle azioni intraprese – la situazione del protagonista risulta al contempo ridicola e sinistra.

Il senso tragico che emerge in queste opere è diverso da quello antico che Nicola Chiaromonte considera indigesto alla sensibilità moderna e, per tanto, grande fonte di inquietudine:

Tragico, infatti, non è ciò che accade infallibilmente e regolarmente, ma ciò che potrebbe fino all'ultimo momento non accadere, e invece accade: è nella semplicità assoluta di un tale "accidente" che si manifesta il destino, ed è in esso che i Greci riconoscevano la presenza di un Fato superiore alla volontà degli uomini e degli Dei. Ma nulla è più difficile allo spirito moderno che riconoscere l'accidentale, nel caso, nei casi molteplici, e insomma nell'ordinario corso delle vicende umane la presenza di un'incalcolabile necessità: questo nome, i moderni lo serbano a ciò che è calcolabile e formulabile, mentre i casi sono "accidenti" più o meno sfortunati e insignificanti che aspettano una formula che li ordini, o un espediente che vi ponga rimedio. Invece, per i greci, tutto il senso del destino di Edipo si può dire che stesse nel fatto che l'incontro con Laio non era stato che un caso. (Chiaromonte 1960: 192)

Anziché porre l'accento sull'evento casuale che giunge a sconvolgere l'esistenza, Bene preferisce affidare il senso del tragico a un'atmosfera perdurante, in modo da trasmettere l'idea che lo stato di inquietudine, l'«orrore puro» (Bene – Dotto 2000: 52) in cui vive l'uomo sia la condizione dominante e perpetua della vita. Secondo Bene, infatti, l'uomo moderno vive in un'immensa catena di montaggio che ormai organizza ogni momento della sua vita: «quello che s'alza la mattina e va alla catena di montaggio è un signore aberrato. Chi va in catena di montaggio non ha scuse, non ha niente. Non parlo da

moralista, a me non interessa. È una cosa, non è assolutamente un essere umano» (in Attisani – Dotti 2004: 96). Tanto più disperata è la condizione dell'uomo, poiché da una parte egli crede erroneamente di poter migliorare le condizioni della sua schiavitù: «si cerca di migliorare le condizioni di lavoro, cioè si sancisce la permanenza dello schiavo. Non muta nulla di sana pianta. La cosa più abietta è migliorare le condizioni di un servo» (*ibid.*: 59); Dall'altra, egli è convinto di poter lasciare alle sue spalle tale condizione nel momento in cui il suo lavoro quotidiano finisce. Bene, invece, accoglie l'idea di macchina di Gilles Deleuze e Félix Guattari e la applica alla catena di montaggio, affermando l'impossibilità di sfuggirle, perché essa risiede nei rapporti tra le persone e ogni tentativo di distacco non fa altro che creare una nuova macchina capace di riproporre la condizione di partenza. Lo svago, l'amore, tutto finisce per assumere le stesse forme del lavoro:

Una macchina non è mai semplicemente tecnica; anzi, essa è tecnica solo come macchina sociale, che prende uomini e donne nei suoi ingranaggi o piuttosto che ha degli uomini e delle donne fra i suoi ingranaggi, come ha delle cose, strutture, metalli, materie. 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. (Deleuze – Guattari 1996: 141)

La parodia in Bene fa emergere la nuova tragedia dell'uomo contemporaneo, che non consiste più nella necessità di soccombere di fronte all'inarrestabile avanzata del destino, ma nell'attendere con apatia una fine che non arriva mai. Per questo motivo le tragedie riscritte da Bene sono sistematicamente private del loro finale originale, ossia di ciò che Frye chiama la caduta dell'eroe dal punto più alto della ruota della fortuna (Frye 2000: 276): la catastrofe. Anziché morire

avvelenati o sotto letali colpi di spada, i personaggi di *Amleto* finiscono tutti prima della conclusione dello spettacolo in enormi bauli etichettati "Paris Express". Macbeth chiude lo spettacolo smontando un'asse del palcoscenico, invece di morire sotto i fendenti dell'esercito nemico (Bene 1983: 1232)<sup>6</sup>. Otello si addormenta sui corpi giacenti degli altri personaggi, dopo aver reiterato ancora una volta il rituale dell'uccisione di Desdemona (Bene 1981: 917)<sup>7</sup>. La vicenda di *Riccardo III* si chiude con la celebre richiesta del cavallo in cambio del regno: come già nella riscrittura di *Macbeth*, l'esercito nemico non eliminerà il protagonista (Bene 1978: 831)<sup>8</sup>. In *Salomè* la principessa non è uccisa, e nemmeno il profeta Iokanaan viene decapitato.

Bene chiama questo particolare aspetto della riscrittura «sospensione del tragico» e nelle sue dichiarazioni di poetica lo collega strettamente al concetto di comico, termine quest'ultimo che egli usa insieme a parodia, ironia e umorismo con una certa indifferenza riguardo alle sfumature semantiche di tali parole:

Una azione fermata nell'atto abortito è quanto m'è piaciuto definire *sospensione del tragico*. È così che, grazie all'interferenza d'un accidentaccio, la surgelata lama del *comico* si torce lancinante nella piaga inventata tra le pieghe risibili-velate della rappresentazione nel teatro senza spettacolo (Bene 1995: X).

---

<sup>6</sup> Nell'edizione a stampa non vi sono didascalie che facciano riferimento alle azioni svolte in scena dai personaggi. Nella registrazione dello spettacolo che ci è pervenuta sotto il nome di *Macbeth Horror Suite*, visionabile su YouTube, gli ultimi cinque versi sono assenti: «Vorrei che l'universo sprofondasse/ Allarmi Tutti Voi Soffiate Venti/ Tu vieni Annientamento Incomincio/ a essere stanco/ del sole». Perciò *Macbeth* si conclude senza l'accenno a un fine fisica ma con una grande similitudine in cui la vita è paragonata al teatro e al lavoro dell'attore.

<sup>7</sup> La didascalia che descrive la scena reca l'indicazione «(Dimenticando il gesto... S'addormenta)». L'opera, inoltre, si conclude con la dicitura: «Buonanotte» in luogo di «Fine».

<sup>8</sup> L'opera si chiude con una didascalia che contiene la domanda: «*La fine?*».

All'eroe beniano è impedito di portare a compimento il suo destino catartico ovvero di consegnarsi nelle mani della società che lo ha sempre percepito come un fattore estraneo. Lo scarto rispetto ai testi originali è notevole e pregnante: Bene agisce proprio laddove la visione classica del tragico risulta incompatibile con la sua poetica. Frye spiega, infatti, come la morte dell'eroe a chiusura di una tragedia abbia la funzione di rivelare una diversa prospettiva, conosciuta solo dall'eroe, a coloro i quali gli si sono opposti durante l'intero dramma; egli lascia intravedere una realtà solitamente nascosta, grande, minacciosa, spesso fatale; una realtà che, come il Mar Rosso al passaggio di Mosè, si richiude infine alle spalle dell'eroe morente (Frye 2000: 286). La morte dell'eroe tragico sancisce il ritorno a quello stato di equilibrio che proprio la sua presenza aveva turbato (Frye 2000: 278), consentendo al pubblico degli astanti una benefica catarsi: morendo, l'eroe esorcizza il male nella sua figura, offrendosi in sacrificio a un'entità superiore che di volta in volta può essere chiamato «Dio, dèi, fato, caso, fortuna, necessità circostanza o una combinazione qualsiasi di questi fattori» (Frye 2000: 276), liberando la comunità da tutto ciò che la sua rovinosa presenza rappresentava.

Attraverso la sospensione del tragico Bene elimina dalle proprie opere proprio la catarsi: l'elemento della tragedia che consentiva allo spettatore di sottrarsi al senso di angoscia e di inquietudine suscitati dall'azione scenica; terminata la recita, infatti, egli poteva tornare alla propria vita quotidiana alleggerito dal peso di ciò che il rito collettivo del teatro aveva esorcizzato. Tutte le emozioni potevano essere relegate nel tempo-spazio della messa in scena.

Si tratta chiaramente di un effetto intollerabile per Bene. Egli non vuole che lo spettatore esca dallo stato d'animo in cui lo spettacolo lo ha gettato. In ciò è un fedele seguace di Artaud, il quale ne *Il teatro e il suo doppio* sostiene:

[una] vera opera teatrale scuote il riposo dei sensi, libera l'inconscio compresso, spinge a una sorta di rivolta virtuale (che del resto conserva tutto il suo valore solo rimanendo virtuale),

impone alla collettività radunata un atteggiamento eroico e difficile. (Artaud, 1968: 146).

Le emozioni dello spettatore non devono terminare con lo spettacolo ma devono perdurare lasciandolo in scacco almeno quanto l'eroe privato di uno scopo; perciò l'eroe tragico non deve morire, ma continuare in eterno a soggiacere alle forze schiaccianti che lo braccano, senza che nemmeno la morte possa liberarlo.

La parodia in Bene non vuole liquidare il solenne e il tragico per indicare allo spettatore la via di un approccio alla vita più gioioso e leggero, bensì rendere dure-voli i sentimenti un tempo neutralizzati dalla catarsi, lasciando che a dominare la scena sia la vera tragedia umana: la vanità del tutto, l'impossibilità di muovere una critica che non finisca per essere inutile, l'avvento del regno di quella che Laforgue chiama «la clientela del a che pro» (Bene 1995: 1364).

## Bibliografia

- Artaud, Antonin, *Il teatro e il suo doppio: con altri scritti teatrali* (1938), Eds. Gian Renzo Morleo – Guido Neri, Torino, Einaudi, 1968.
- Attisani, Antonio – Dotti, Marco (eds.), *Bene Crudele. Cattivario di Carmelo Bene*, Roma, Stampa alternativa, 2004.
- Baiardo, Enrico – De Lucis, Fulvio, *La moralità dei sette veli. La Salomè di Carmelo Bene*, Genova, Erga, 1997.
- Bene, Carmelo, *Riccardo III, Sovrapposizioni: Riccardo III; Un manifesto di meno*, Carmelo Bene – Gilles Deleuze, Milano, Feltrinelli, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Otello, o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- \_\_\_\_\_, *La voce di Narciso*, Ed. Sergio Colomba, Milano, Il saggiaatore, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Macbeth*, programma di sala, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Lorenzaccio*, Roma, Nostra Signora Editrice, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Opere : con l'autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995.
- Bene, Carmelo – Dotto, Giancarlo, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 2000.
- Chiaromonte, Nicola, *La situazione drammatica*, Milano, Bompiani, 1960.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), trad. it. di Alessandro Serra, Macerata, Quodlibet, 1996.
- Frye, Northrop, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* (1957), trad. it. di Paola Rosa-Clot – Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 2000.
- Margiotta, Salvatore, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Pisa, Titivillus, 2013.
- Musset, Alfred de, *Lorenzaccio* (1834), *Teatro*, Firenze, Sansoni, 1953.
- Szondi, Peter, *Saggio sul tragico* (1961), trad. it. di G. Garelli, Torino, Einaudi, 1996.

## **L'autore**

### **Dario Russo**

Dario Russo ha conseguito il dottorato di ricerca in Letterature comparate presso l'università IULM di Milano. I suoi principali interessi di ricerca includono la letteratura contemporanea italiana, relazioni tra letteratura e i media, la riscrittura e la ricezione dei classici. È creatore e autore del blog <https://iosonoletteratura.wordpress.com/>.

Email: [ilprincipedario@tiscali.it](mailto:ilprincipedario@tiscali.it)

## **L'articolo**

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

## **Come citare questo articolo**

Russo, Dario, "La funzione della parodia nelle riscritture di Carmelo Bene", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente – F. Cattani – F. de Cristofaro – G. Maffei – U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <https://www.betweenjournal.it/>