

Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Perla Peragallo, Mario Ricci: dialoghi inediti con Edoardo Fadini e Giuseppe Bartolucci intorno a un progetto editoriale mai realizzato (1968)

Armando Petrinì

ABSTRACT Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Perla Peragallo, Mario Ricci: unpublished dialogues with Edoardo Fadini and Giuseppe Bartolucci around a publishing project that was never realised (1968)

The essay takes its cue from the discovery in Edoardo Fadini's private archive of some reels of a series of dialogues between Fadini himself and Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Perla Peragallo and Giuseppe Bartolucci, recorded in the summer of 1968 (the day after the Ivrea conference) around a project for a joint publication that was never realised. The conversations, unpublished, account for the many points of contact between the artists and critics involved, but also for some significant differences in accents.

KEYWORDS Avant-garde, Convegno di Ivrea, Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Mario Ricci.

All'indomani del Convegno per un Nuovo Teatro del giugno 1967, Edoardo Fadini cerca tenacemente di dare continuità alle potenzialità emerse nelle giornate di incontri (e di scontri) appena concluse.

Il bilancio del Convegno non è propriamente positivo, e in ogni caso al di sotto delle aspettative di una parte degli artisti e dei critici convenuti a Ivrea e Torino (a dispetto del nome con il quale normalmente lo si indica, l'iniziativa si svolge fra il Centro Olivetti di Ivrea e la sala dell'Unione culturale di Torino, promotrice dell'iniziativa, di cui Fadini è in quel momento vice Presidente e responsabile della Sezione teatro).

In modo particolare, sui due piani sui quali il Convegno si riproponeva di intervenire, la precisazione di alcuni elementi artistici comuni ai protagonisti della ricerca teatrale italiana degli anni Sessanta e la messa a punto di modalità organizzative in grado di favorire la circuitazione di un tipo di teatro di fatto ignorato dai normali canali distributivi, la discussione registra forti divergenze, peraltro prevedibili e in qualche modo inevitabili, vista l'eterogeneità degli artisti presenti e degli sguardi critici coinvolti¹.

1. Vedi: D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Titivillus, Corazzano 2010, pp.

Durante le tumultuose giornate del Convegno si evidenziano orientamenti molto diversi, sostanzialmente inconciliabili, riconducibili a due gruppi principali. Da una parte il Teatro d'Ottobre e Dario Fo (a cui si legano anche Eugenio Barba e alcuni altri, pur su posizioni in parte differenti) più sensibili a un teatro dal contenuto immediatamente politico, dall'altra parte Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Leo de Berardinis, Mario Ricci, attenti piuttosto ad approfondire il terreno della sperimentazione linguistica (senza peraltro escludere ricadute politiche)².

Edoardo Fadini si schiera risolutamente con i secondi (dovendo per questo fra l'altro abbandonare il proprio ruolo *super partes* di Presidente del convegno)³. Non va dimenticato che in quel momento Fadini è un critico teatrale importante, recensore sin dal '65 per l'«Unità» e «Rinascita» (ruolo che conserverà fino al 1975, quando fonderà a Torino il Cabaret Voltaire) fra i più convinti sostenitori delle ragioni del “nuovo teatro” non solo italiano (segue in questi anni con attenzione i percorsi del Living, di Schechner, del Bread and Puppet eccetera)⁴. Il suo cimento critico si intreccia, sin da subito, con una forte propensione organizzativa, vissuta come articolazione indispensabile dell'impegno intellettuale e come parte decisiva di un lavoro sull'egemonia in termini apertamente gramsciani. È da declinarsi in questo senso il coinvolgimento già ricordato nel rilancio dell'attività dell'Unione culturale (una fra le più importanti – e politicamente orientate – associazioni culturali torinesi, diretta da Franco Antonicelli)⁵, che gli consente sin dal '66 di portare a Torino il Living Theatre (*Mysteries and Smaller Pieces* inaugura nel maggio la nuova sede dell'associazione), Carlo Quartucci (con *Finale di partita*), Carmelo Bene (con *Pinocchio*) e poi a seguire Ricci, Leo e Perla eccetera.

Subito dopo Ivrea Fadini cerca di dotarsi degli strumenti critici più adatti a sostenere il teatro che lo interessa maggiormente. Fonda e dirige insieme a Capriolo e Bartolucci (dal quale però lo separeranno presto divergenze di ordine critico e politico) la rivista «Teatro» nel 1967; avvia a Torino la programmazione di una nuova sala teatrale, gli Infernotti, ancora presso la sede dell'Unione culturale, nel 1968; è tra i fondatori e animatori dell'Associazione Nuovo Teatro, che promuove fra l'altro la “Prima rassegna nazionale del teatro d'avanguardia” sempre a Torino

227-255; *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, a cura di C. Tafuri e D. Bero-
nio, Akropolis Libri, Genova 2018 (in particolare gli interventi di Marco De Marinis, Antonio Attisani,
Lorenzo Mango, Stefano Casi, Gerardo Guccini, Franco Perrelli, Mimma Valentino); G. Livio, *Ce
n'est qu'une fin. Il '68 a teatro*, in *Il sogno di cambiare la vita (fra gabbiani ipotetici e uccelli di rapina)*,
a cura di R. Alonge, Carocci, Roma 2004, pp. 171-209.

2. D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro*, cit., pp. 243-255; G. Guccini, *Ivrea '67. Oltre l'enigma,
Quadri*, in *Ivrea Cinquanta*, cit., pp. 65-73.

3. D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro*, cit., p. 250.

4. È in corso di pubblicazione presso l'editore Cue Press un'ampia raccolta di scritti sul teatro di
Fadini a cura di Giuliana Pitu e mia (*Scritti sul teatro. Interventi, recensioni, saggi*).

5. Vedi, anche per il ruolo svolto al suo interno da Fadini, M. Quirico, *L'Unione culturale di Torino.
Antifascismo, utopia e avanguardie nella città-laboratorio (1945-2005)*, Donzelli, Roma 2010.

nella stagione '67-'68; coordina alcune importanti iniziative editoriali culminanti nell'attività della casa editrice Studio Forma, che pubblicherà, diversi anni più tardi, il fondamentale *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, pensato e scritto insieme a Carlo Quartucci (1976).

Fra i progetti ai quali lavora sin dai mesi immediatamente successivi al *Convengo per un Nuovo Teatro* c'è un libro, per la cui realizzazione coinvolge anche Giuseppe Bartolucci, concepito insieme ad alcuni esponenti del gruppo di teatranti a cui guarda con più attenzione e che a Ivrea, come si è detto, trovano un terreno comune: Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Mario Ricci. Un progetto che non vedrà mai la luce – e che mi pare sostanzialmente sconosciuto agli studi – ma della cui fase preparatoria abbiamo diverse tracce grazie ai materiali conservati presso l'archivio privato del critico, tutt'oggi custodito dalla figlia Susanna⁶.

Lo stesso Fadini ne dà notizia in uno dei saggi più importanti scritti in questo periodo, *Teatro della contraddizione, teatro dialettico, teatro della corruzione, teatro della distruzione*, pubblicato su «Teatro» all'inizio del 1969, dove si sforza di precisare il percorso degli artisti indicati, ragionando anche sul possibile retroterra comune. In queste pagine Fadini fa riferimento a una serie di «conversazioni» realizzate con Bene, de Berardinis e Ricci «registrate e riportate in un volume attualmente in preparazione»⁷ di cui nel corso del saggio cita anche qualche breve frammento a supporto delle sue tesi.

Il progetto muove da un modo inedito di concepire il rapporto fra interventi artistici e interventi critici, pensati «come un tutto inscindibile»⁸ – secondo quanto scriverà Fadini più tardi, nel volume su *Camion* realizzato insieme a Quartucci. L'obiettivo è affiancare il critico all'artista, intrecciando linguaggi e obiettivi dell'uno e dell'altro, nel nome di una comune, imprescindibile, necessità di cambiamento. Qualcosa di cui probabilmente resta una traccia concreta nell'unico intervento maturato nel clima di quei mesi e poi effettivamente pubblicato, e cioè *La crisi di chi guarda*, uscito su «Sipario» nel novembre del 1968 a firma di Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Edoardo Fadini e riferito al lavoro teatrale su *Don Chisciotte* dei primi due⁹.

Nell'archivio personale di Fadini è custodita una cartellina contenente le trascrizioni complete citate su «Teatro». Le frasi riportate in quella occasione sono tratte senz'altro da queste sbobinate, o perché coincidono precisamente con le parole

6. Devo un ringraziamento particolare a Susanna Fadini, che con grande generosità mi ha consentito di consultare questi preziosi materiali.

7. E. Fadini, *Teatro della contraddizione, teatro dialettico, teatro della corruzione, teatro della distruzione*, in «Teatro», n. 1, 1969, p. 89.

8. E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960-1976*, Studio Forma, Torino 1976, p. 9.

9. L'intervento è a tre mani, con una prima parte di Carmelo Bene e Leo de Berardinis, una seconda di Edoardo Fadini («Sipario», n. 271, novembre 1968, pp. 12-14).

che si leggono nel dattiloscritto oppure perché sono il risultato di un loro minimo aggiustamento formale.

Ci ripromettiamo di pubblicare integralmente le trascrizioni, che hanno senza dubbio, pur nella lacunosità con la quale sono giunte sino a noi, un importante valore documentario. Per il momento limitiamoci a evidenziare, attraverso alcune ampie citazioni, gli snodi principali che emergono dalla loro lettura.

Si tratta senz'altro di materiali preparatori – e il tono e la tipologia dei dialoghi registrati ne sono una conferma – ma va anche tenuto conto che lo stesso Fadini, nel darne notizia, scrive, come anticipavamo, di conversazioni da «riportare» in un volume in preparazione, prevedendo dunque la loro pubblicazione.

Verosimilmente dunque, almeno nel progetto iniziale, il libro doveva comprendere una parte di dialoghi (ai quali partecipano Carmelo Bene, Mario Ricci, Leo de Berardinis, Perla Peragallo, Giuseppe Bartolucci e lo stesso Fadini)¹⁰ e una parte di documentazione riferita ai singoli artisti. Conservati infatti insieme alle sbobinature, e recanti indicazioni a penna successive che sembrano confermare trattarsi di un materiale omogeneo (alcuni testi sono contrassegnati da una numerazione progressiva) troviamo altri materiali che dovevano evidentemente comporre un'ulteriore sezione della pubblicazione: un intervento dattiloscritto di Carmelo Bene, senza titolo, che coincide con il saggio uscito poi su «Teatro» nel 1969, quando almeno questa parte del progetto viene verosimilmente abbandonato, e cioè *Comunicativa e corruzione*¹¹; alcune pagine di Fadini sul lavoro di Mario Ricci per il suo *James Joyce* del 1968 e un dialogo ancora di Fadini registrato con Leo de Berardinis di qualche anno più tardi su *'O Zappatore* (lo spettacolo è del '72) – il che lascia dunque immaginare un progetto editoriale rimasto forse aperto per un certo periodo, e probabilmente anche via via modificato nel corso del tempo.

Le trascrizioni dei colloqui sono raccolte in due dattiloscritti. Uno più breve, di sole tre pagine, la cui titolazione, scritta a penna, è: «1 estate '68. 1^a seduta Leo – Bene – Fadini» (fra gli interlocutori però c'è anche un "B", da identificarsi probabilmente con Beppe Bartolucci). Un secondo, più ampio, di ventidue pagine, che reca come titolo, sempre scritto a penna: «2 estate '68. 2^a seduta Bene – Leo – Fadini – Bartolucci – Ricci» (ma fra i presenti c'è anche Perla Peragallo, che si limita a un unico significativo ma lapidario intervento nella parte finale dei dialoghi a complemento di un'osservazione di Leo).

Il primo testo si presenta soprattutto come un sunto del dialogo effettivo, ripor-

10. L'iniziativa avrebbe dovuto coinvolgere probabilmente anche Carlo Quartucci, che non compare però fra gli interlocutori di queste sbobinature. In un appunto manoscritto dello stesso Fadini, conservato insieme ai dattiloscritti, si legge: «DIALOGHI. Leo Perla Bene Ricci Quartucci Bartolucci ecc.».

11. *Comunicativa e corruzione* compare nello stesso numero di «Teatro» in cui Fadini dà notizia del progetto, scrivendo, come abbiamo ricordato, di un volume «in preparazione» (n. 1, 1969). Dunque o Fadini in quel momento sa già che il libro non riuscirà a essere realizzato (e per questo pubblica il testo di Bene), oppure sta lavorando alla sola trascrizione dei dialoghi.

tando con ogni probabilità soltanto alcune frasi per esteso e omettendone altre (e non mostrando interventi di correzione successivi). Il secondo testo sembra invece una sbobinatura integrale, rispettando fedelmente l'andamento del parlato e comprendendo anche diversi emendamenti annotati a penna sul dattiloscritto; interventi che in molti casi correggono lo scritto e in qualche altra circostanza segnalano omissioni dovute probabilmente a una non corretta trascrizione o a un difetto nella registrazione (le audiocassette sono purtroppo andate perdute).

Obiettivo dichiarato delle conversazioni è verificare la possibilità di circoscrivere un discorso condiviso, insieme critico e artistico, che sfoci in una pubblicazione dove le voci dei critici e quelle degli artisti si intreccino nell'indicare i caratteri di un teatro che, come sostiene Bene, meriti davvero «di essere chiamato nuovo»: «Loro – dice Bene a Ricci alludendo a Fadini e Bartolucci – vogliono aprire un discorso [...] vogliono stilare qualcosa di più importante. A un certo punto si deve fare piazza pulita di tutto quanto è stato fatto per riaprire un discorso che merita di essere chiamato nuovo»¹².

Nel corso delle due giornate emergono non pochi elementi comuni (soprattutto fra Bene, de Berardinis e Fadini) ma anche naturalmente qualche diversità. Alcune più ovvie e prevedibili (e messe in conto dagli stessi interlocutori: «le vie sono diverse per fortuna», dice Bene¹³) altre più profonde, segnali inequivocabili di una difficoltà nell'individuare quel terreno comune che, come si detto, doveva essere lo scopo principale degli incontri (e che probabilmente è la causa vera del mancato sbocco concreto del progetto).

Richiamiamo in forma sintetica i principali punti di incontro e quelli di più significativa distanza.

Fra i primi l'idea, condivisa soprattutto da Bene, de Berardinis e Fadini, di un teatro come *crisi e negazione*. Ecco Bene: «Mi pongo in crisi continua, volendo fallire assolutamente ed essendo falliti perché siamo europei e non orientali e invidiando Mao... La nostalgia come un esame di coscienza antistoricistica. Il laboratorio. Ricerca permanente. Contraddizione al proprio metodo»¹⁴. E ancora: «Chi è l'artista? Colui che ha la coscienza di sentirsi bravo e di lottare contro la sua bravura»¹⁵. Non ci sono «punti di partenza» in questo teatro, sottolinea Leo – cioè acquisizioni formali, stili da precisare – ma solo «posizioni»¹⁶. Il teatro, osserva de Berardinis, «muore nel momento in cui è fatto. Trattare l'elemento teatro diventa cultura, non è più teatro. Non è un punto di partenza il lavoro di Carmelo. Ciò

12. (2), p. 4. Citeremo di qui in avanti i due dattiloscritti indicando con (1) il primo e con (2) il secondo. Nella trascrizione – aderente in ogni sua parte all'originale – abbiamo trasformato come d'uso le parole sottolineate in corsivi e introdotto fra <> le correzioni o le aggiunte successive alla sbobinatura. Fra parentesi quadre invece gli interventi nostri.

13. (2), p. 13.

14. (1), p. 1.

15. (2), p. 11.

16. (1), p. 1

presuppone una metodologia perché rifiuta il discorso dei cadaveri. Se il teatro è un punto di partenza non è teatro»¹⁷. Solo la “tecnica” può darsi eventualmente come punto di partenza. Ma non la si può, di per sé, considerare arte. Così Bene: «Si può creare un *punto di partenza* solo a livello tecnico, che non si identifica con l’arte. Questi sono punti di partenza. Tecnica, ferri del mestiere»¹⁸. Gli fa eco Leo: «Sta prendendo piede una tecnica a livello soltanto tecnico. Queste cose vengono fraintese come materiale, vengono prese come arte»¹⁹. E ancora Bene: «Il teatro non si fa sì è (come Leo). Noi dobbiamo batterci soprattutto contro tutta l’avanguardia come “orecchio”»²⁰.

Il punto, sul quale Bartolucci mostra qualche perplessità («non sono d’accordo perché questo è solo istinto lirico») ²¹, diventa piuttosto, sottolinea Leo, «scavalcare il fatto estetico» («Il fatto di “essere” significa scavalcare il fatto estetico») ²² contraddicendo dunque tutta l’arte e la cultura borghesi. La tecnica, infatti, sostiene più avanti Bene, «non si potrà che man mano svilire con la tecnica personale»²³, attraverso un processo intimamente contraddittorio: deve essere sì “perfetta” ma non può che accompagnarsi appunto con il suo “svilimento”, perché – precisa ancora Bene – «realizza con un gesto finito l’infinito. Attraverso un gesto finito che è il gesto della tecnica»²⁴.

Un primo elemento di diversità che emerge nelle conversazioni, in particolare fra Bene e de Berardinis, riguarda il tema del rapporto con il pubblico. Entrambi infatti ritengono che gli spettatori vadano *esclusi*, e cioè che l’atteggiamento giusto da tenere in scena non sia quello di *rivolgersi* al pubblico per comunicargli qualcosa (la «comunicativa» è «corruzione», ripete Bene) ma di porsi in contraddizione con esso: «Dobbiamo escludere il pubblico, ammettendolo proprio nell’escluderlo»²⁵, trovando fra l’altro su questo punto ancora una volta una consonanza con Fadini e una distanza da Bartolucci²⁶. Eppure, mentre Leo sostiene la tesi del «teatro come errore» – un’idea che riprenderà ampiamente in alcuni scritti successivi a questi colloqui²⁷ – e cioè la necessità di contraddire consapevolmente e volutamente lo spettatore («Fare il teatro come errore. Consumarti come errore. [...] Nessun possibile rapporto con lo spettatore. L’errore come colloquio. Allora contamina il pubblico. L’assassinio. Il teatro è un errore. Positivo a livello teatrale,

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. (1), p. 2.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. (2), p. 12.

24. *Ibid.*

25. (2), p. 2.

26. (2), pp. 1-2.

27. Sin da un testo redatto insieme a Perla Peragallo e pubblicato sul n. 2 di «Teatro» del 1969 (*Amleto, Macbeth, Watt*), non a caso affiancato da un contributo di Fadini – ancora nel tentativo di realizzare un intervento a più voci, artistica e critica – intitolato proprio *Teatro come errore*.

negativo a livello storico. La fine del teatro»²⁸, Bene ribadisce il proprio rifiuto per un atteggiamento – quello manifestato da Leo – che egli riconosce come «polemico» («C[armelo]. Questo ragionamento è viziato perché presuppone un atteggiamento polemico nei confronti del pubblico. L[eo]. N[o]. Perché vuoi evitare l'errore? Allora faremo finire il teatro. In questi errori, invece, si fa teatro. Bisogna scrollarsi il teatro di dosso»²⁹. Bene sostiene invece l'idea di un *frintendimento* inevitabile fra artista e spettatore: «Non è possibile negare il rapporto con il pubblico. Il teatro è risveglio di energie dimenticate. Al momento in cui tu glielo rimetti in piedi tu stesso ti rimetti in piedi. Quel che cont[a], invece, è che io non posso proibire di essere frinteso. [...] L'artista teatrale non è un maldestro. È colui che ha imparato a ballare la poesia»³⁰.

Il punto che accomuna forse con maggior chiarezza gli interlocutori di questi dialoghi è la volontà di ribadire la rottura netta, profondissima, che si consuma con il passaggio fra il '59 e il '60 (e cioè con gli esordi del teatro di ricerca italiano). Bene è il più netto: «Io voglio la garanzia totale che dal 1960, cioè al 1960 noi rinneghiamo ogni forma di teatro. [...] Non vogliamo essere trattati da teatranti. Quindi per cominciare a parlare <tra> noi dobbiamo essere tutti d'accordo che fino al 1960 non è mai esistito teatro»³¹.

La questione viene considerata da tutti dirimente – seppure ciascuno con sfumature diverse – per la definizione del progetto editoriale al quale si sta lavorando.

Fadini condivide l'approccio di Bene: «questo punto di mi sembra fondamentale», «il linguaggio stesso che si deve usare è condizionato da questo tipo di posizione»³². Anche Bartolucci concorda («la prima parte del libro deve essere dedicata alla negazione di quello che è stato fatto finora»³³) suggerendo però un approccio più dialettico: «il nuovo teatro parte dal teatro e parte da certe posizioni che sono quelle che stiamo discutendo» ed è perciò un teatro che inaugura un «discorso diverso»³⁴.

Vale la pena riportare uno scambio più ampio della conversazione, dove viene anche ripresa la questione della tecnica, che aiuta a capire meglio i diversi punti di vista.

Bartolucci: Dal 1960 in poi si parte con un discorso diverso.

Carmelo: Noi incominciamo il *primo* discorso.

Leo: Non è un nuovo teatro, è una “cosa”.

Bartolucci: Esiste questo *tipo* di teatro, sono d'accordo; <ma> è sulla definizione, l'ultima cosa che dicevamo ieri, che sono atteggiamenti, che ho dei dubbi. [...]

28. (1), p. 3.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. (2), pp. 5-6.

32. (2), p. 5.

33. (2), p. 6.

34. *Ibid.*

Carmelo: È qui che nasce il fatto: se tu esami la tecnica di Ricci, tra duecento anni si leggerà che la tecnica di Ricci definiva quella di Gulliver, se noi neghiamo il teatro fino al 1960 la nostra tecnica non è più una tecnica teatrale ma una vita nuova. Non potremo più parlare di tecnica. Questo condizionerà il modo con cui parleremo di tecnica. È necessaria la fam[osa] negazione se prima del 1960 è esistita mai una tecnica teatrale? [...] La parola tecnica assumerà una altra importanza. Voglio togliere il confronto. Voglio interessare non l'attore del teatro ma chiunque. Questo è importante. Ma questo è un punto molto delicato. Non è semplice. Tu e lui dovete pensarci. Non è reinvenzione. È l'ammissione che dal 1960 comincia il teatro al livello del famoso impegno sociale di cui abbiamo detto.

Bartolucci: Su questo concetto sono d'accordo.

Carmelo: Attenzione: quando affronteremo questo problema cambierà la parola tecnica. Se noi negheremo Molière e Goldoni. Questo non è teatro, <essi> erano dei sarti alla moda. Mentre chi si autocontesta, chi si autocritica, <colui> la cui comunicativa è <corruzione>, non gli puoi chiedere che tecnica adopera. Ti può rispondere <che> questa tecnica cambia il mondo. Non è più un modo di fare teatro ma è il modo di stabilire di non fare più un teatro che si è sempre chiamato teatro fino al 1960. Il rifiuto di fare il teatro in quel senso. [...]

Ricci: Non è che rinneghiamo il teatro prima del '60. Non c'era niente. Dal '60 in poi si è cominciato a fare il teatro. La questione è molto dura e chiara: non permette nessuna possibilità di fraintendimento³⁵.

Più avanti Bene e Bartolucci riprendono il punto, concordando («*Carmelo:* [...] Per onestà ritengo che quella famosa negazione data a mo' di propedeutica sia alla base del libro. *Bartolucci:* Va scritto anche sopra, va sempre ricordato. È il punto di riferimento base per impedire qualsiasi equivoco») ³⁶. Ricci, per parte sua, porta la discussione sul terreno decisivo della contrapposizione al teatro di regia:

Ricci: Se uno vuol fare questo tipo di paragone si può dire esattamente che in fondo Strehler non è stato per niente importante, ma addirittura il contrario, che ha rovinato il teatro...

Carmelo: Ha rimandato di vent'anni un discorso³⁷.

Poco oltre, ancora Bene riprende e amplia il discorso sulla regia:

Però a questi individui, essendo cavalieri della fede rimane l'infinita rassegnazione che io identifico con il disarmo teatrale, ecco che il discorso teatrale assume un'importanza che può riguardare tutti. [...] Nobilita un po' il mito di Sisifo di Leo. Invece del mito di Sisifo chiamiamola la kierkegardiana infinita rassegnazione. Però prima bruciamo tutto. A meno che non li bruciamo in scena, rappresentandoli, cioè reinventandoli. Però il primo che vedo girare con un copione gli sputo in un occhio. A meno che non sia traccia di uno spettacolo.

35. (2), pp. 6-7.

36. (2), p. 9.

37. *Ibid.*

Bartolucci: Dovremmo arrischiare questo.

Carmelo: È un pozzo senza fondo, o un manifesto, o un telegramma.

Bartolucci: Bisogna vedere come si possa organizzare questa materia.

Fadini: Dal momento in cui questa tecnica dell'espressione finisce per essere in realtà un'esplicitazione obiettiva di questo tipo di posizione che ha rotto con lo schema, la tecnica in quanto tale assume un significato completamente nuovo e rivoluzionario.

Carmelo: Fino al 1960 bastavano dei registi, oggi ci vogliono degli artisti. Il concetto del regista è saltato. Lo sbaglio era la regia. Non si è capito che il teatro è arte. La figura del regista scompare per fare posto all'uomo di talento il quale ha come premessa questa tecnica cosmica. Il quale è un artista. Al regista subentra l'artista, muore l'attore, muore la regia³⁸.

Fadini insiste nel sottolineare che, a proposito di "tecnica", siamo di fronte «a un significato che non <ha> niente a che fare con il passato. Il significato di prima è completamente incomprensibile <in rapporto alla> realtà di oggi»³⁹, proseguendo: «Vorremmo bene puntualizzare adesso il significato. Ci troviamo di fronte a tre tipi di esplicitazione tecnica diverse da questi differenti tipi di posizione che <tuttavia> sono <profondamente> unit<ari>. Vorrei vedere se in realtà da una diversificazione apparente si arriva <al> piano di una sostanziale unità»⁴⁰. Bene risponde – come abbiamo già ricordato – che le vie «sono diverse, per fortuna», partendo però da una comune «altra coscienza del mondo»: «l'importante è sapere che si entra con la dovuta precauzione nel teatro finalmente come arte in questo senso e si entra come morte, finalmente della morte. La regia è morta. Bisogna rovinare le rovine, allora si comincia questo nuovo discorso che parte da un'altra coscienza del mondo»⁴¹.

Naturalmente, in questo ragionamento a sei (è presente come abbiamo ricordato anche Perla Peragallo, pur quasi sempre in silenzio durante le conversazioni) il ruolo della critica e la questione del rapporto fra approccio artistico e approccio critico sono decisivi, investendo il significato stesso del libro, che coinvolge appunto artisti e critici in un progetto comune di rimessa in discussione radicale dei rispettivi ambiti di intervento.

Tutti gli interlocutori si mostrano concordi nel ribadire la necessità di una "nuova critica" che proceda anch'essa – sul terreno e nei modi che più le appartengono – con una rottura netta nei confronti del passato: «C'è bisogno di una nuova critica – sostiene Carmelo Bene – che sappia reinventare completamente»⁴².

A fronte dell'atteggiamento di Bartolucci più attento a rivolgersi esplicitamente a chi leggerà il libro («Questo tipo di operazione va fatta per una generazione, cioè un lavoro di due o tre anni. Non per descrivere lo storicizzarsi... non può essere una semplice raccolta di posizioni. Voglio dire che questo tipo di imposta-

38. (2), p. 10.

39. (2), p. 12.

40. (2), p. 13.

41. *Ibid.*

42. (1), p. 2.

zione non vorrei che restasse individualizzato o ristretto»⁴³, Bene ribadisce la necessità di trasferire sul piano del discorso critico l'idea della «comunicativa come corruzione», prevedendo cioè che anche il critico non debba essere capito ma inevitabilmente frainteso: «se abbiamo <dato per> scontato alla comunicativa <come corruzione un> atteggiamento che è <già di per se stesso> scena, <allora> anche la nuova critica non dovrebbe continuare ad essere capita ma fraintesa. Non si può lavorare per la generazione: è una posizione cecoviana»⁴⁴.

Il dialogo successivo fra Bartolucci e Bene precisa meglio le posizioni, confermando l'attenzione del primo per la necessità di «allargare» il discorso e la richiesta ai critici del secondo di rinunciare allo sforzo di «farsi capire» per limitarsi a «riferire»:

Bartolucci: Io dic<o> che è un tipo di operazione, la parte critica, che implica un lavoro estensivo, che va al di là del libro stesso, che va inteso come allargamento.

Carmelo: Non ipoteciamo il talento dell'attore. Perché voi ci tradireste immediatamente al momento che cercate di farvi capire. Infatti il signor Dutschke, o Marx o Cohn-Bendit non hanno mai avuto la preoccupazione di farsi capire. È chiaro; affidandosi al talento o al non talento di chi li affronterà. La posizione della nuova critica tradirebbe la posizione del nuovo teatrante. Non deve fare altro che riferire⁴⁵.

108

Fadini cerca una sintesi fra le posizioni in campo, concordando per un verso con l'impostazione di Bene ma richiamando per un altro la distinzione necessaria fra il ruolo dell'artista e il ruolo del critico, e lasciando di fatto il problema aperto:

Fadini: [...] il discorso che dovrebbe fare la critica è distinto in quanto <è> separato dal discorso che fanno loro, ma <allo> stesso <tempo> deve riflettere in pieno questo tipo di posizione di autocontestazione, la “comunicativa come corruzione”; bisogna vedere se e come è possibile rifletterla nella critica di nuovo tipo. Il volume acquista un senso soltanto in quanto possa dare qualcosa di questo genere.

Bartolucci: Come voi vivete i vostri spettacoli, noi viviamo la nostra critica.

Leo: Bisogna guadagnarsi questa cosa.

Carmelo: Perfettamente d'accordo⁴⁶.

Nella parte conclusiva della conversazione Fadini introduce il tema del “laboratorio”, portando inizialmente la discussione sul tema dell'espressione artistica e poi tornando nuovamente sulla questione del rapporto con il pubblico.

È in questo frangente che si evidenziano le diversità più forti fra Bene, de Berardinis e Ricci.

Per Bene l'espressione è già essa stessa un «errore». Entrando in scena «ammett[i] un tuo prossimo, comunque»: «E allora nascono tutti quei rapporti.

43. (2), p. 8.

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

46. (2), pp. 8-9.

Dal momento che tu lo esprimi stai già tradendo te stesso. Perché siamo europei. Se fossimo orientali godremmo il silenzio. Noi ci esprimiamo, divertendoci, però l'errore è l'esposizione. Quando si parla di errore vuole dire *esprimere*»⁴⁷. E ancora: «Quando sono solo nella mia camera siamo davvero in molti. Per me fare spettacolo è un relax perché proprio davanti a un pubblico sono veramente solo, è un vero relax»⁴⁸. Per Leo la situazione è rovesciata, la scena si presenta come una gogna: «Per me è il contrario, fastidio, schifo, sofferenza»⁴⁹. Per Ricci il lavoro teatrale è «gioco», «divertimento»: «non lo considero un mestiere ma un gioco e questo mi dà il divertimento che può dare un gioco»⁵⁰. Ma il suo modo di procedere – lo evidenzia egli stesso – è molto diverso da quello di Bene e de Berardinis: «Il nostro problema – sostiene Ricci – non è lo stesso in quanto mentre loro sono materialmente sulla scena io non ci sono mai. [...] C'è una grossa differenza»⁵¹.

Ricci si cimenta con il teatro soltanto *prima* dello spettacolo, «realizzando una cosa come si può realizzare una ricerca scientifica», non “preparando” il lavoro, come suggeriscono Carmelo e Leo («*Carmelo*: Tu sei più uno scrittore. *Leo*: potrebbe appartenere alla famiglia teatrale in sede di preparazione») ⁵² ma incontrando durante le prove gli attori («*Ricci*: Non c'è preparazione, c'è incontro») ⁵³ e “inventando” così lo spettacolo («quando noi facciamo uno spettacolo non proviamo ma inventiamo per due mesi de[lle] azioni che io chiamo accadimenti scenici, non le proviamo in quanto abbiamo già delle idee, ed arriviamo a una fine dove c'è qualcosa, che chiamiamo ancora spettacolo») ⁵⁴, divertendosi nel farlo («mentre forse per il fisico <questo> è un lavoro, per me è un gioco, è un divertimento») ⁵⁵, in ogni caso non interessandosi del rapporto con il pubblico («Quando ho detto che volevo proprio troncare tutti i rapporti tra prodotto e <pubblico> era perché <una volta> scoperte certe altre cose a me il prodotto non interessa più. Il mio interesse finisce laddove incomincia quello del pubblico») ⁵⁶.

Lo spettacolo, nel caso di Ricci, avviene precisamente nel «laboratorio», mostrando per questa via – suggerisce Bene – «un altro modo di sbarazzarsi della regia»⁵⁷.

Ma proprio sul concetto di laboratorio, sul rapporto fra prove e spettacolo, si diversificano le posizioni di Bene e de Berardinis.

Mentre per il primo il laboratorio è fondamentale e lo spettacolo non è che l'inevitabile suo prolungamento («io mi sono battuto sempre per il laboratorio e

47. (2), p. 15.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*

50. (2), p. 2.

51. (2), p. 16.

52. (2), p. 17.

53. *Ibid.*

54. (2), pp. 19-20.

55. (2), p. 17.

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*

ritengo che è più importante quello che io faccio in prova che quello che faccio in scena»⁵⁸, per il secondo il laboratorio e le prove sono in fin dei conti senza importanza («l'appuntamento in teatro è l'unica cosa importante»)⁵⁹:

Leo: [...] io non provo mai...

Carmelo: Per me lo spettacolo continua come un'ennesima prova alla quale invito il pubblico e per me non invitare il pubblico vuol dire non essere degno di nessuna attenzione. Non nel senso della qualità. Se non c'è l'appuntamento con un pubblico non c'è significato. Noi scriviamo nel momento in cui diamo convegno a un pubblico⁶⁰.

Sul punto, anche grazie alle sollecitazioni di Fadini, tanto de Berardinis che Bene e Ricci, approfondiscono il proprio punto di vista.

Leo: Lui [Ricci] fa un teatro, quello della preparazione, Carmelo fa laboratorio con un prolungamento, io invece non faccio laboratorio, ma faccio solo il prolungamento.

Fadini: La distinzione non è puramente marginale. Ricci ha deciso di troncare il suo rapporto con un pubblico. Se il tuo laboratorio è lo spettacolo...

Leo: Prima di andare in scena c'è il vuoto. Ricci ha solo il primo, Carmelo ha tutti e due.

Carmelo: La tua posizione non è centrata.

Leo: Io non faccio teatro quando provo, perché non provo mai.

Carmelo: È un altro modo di provare. Provi quando pensi.

Leo: Mentre per lui è valido il fatto prima di andare in scena.

Carmelo: Per me sempre.

Leo: Per me dopo.

Carmelo: Non esiste un dopo senza un prima. Mentre le tue prove sono interessanti...

Leo: Le vostre prove sono teatrali, le mie no...

Leo [sic]: È un fatto di partenza mentale.

Perla: Lo spettacolo lo proviamo.

Leo: Non a livello di importanza teatrale⁶¹.

E ancora:

Leo: Per te Carmelo il tuo essere teatro è questo, è continuare con il pubblico, il mio comincia col pubblico, prima io non faccio teatro.

Fadini: Carmelo dice che a un certo momento del suo lavoro fa entrare il pubblico a 3.000 lire al posto. Il suo laboratorio è permanente.

Leo: Ma non è importantissimo. Per me comincia il laboratorio con l'ingresso del pubblico. Per me la prova è soltanto la partenza per fare teatro, il mettersi d'accordo, il mio teatro comincia dopo la prova.

Carmelo: Ma io ti ho sentito provare delle cose.

Leo: Non ti parlo di improvvisazione. Il fatto teatrale incomincia col pubblico.

58. (2), p. 18.

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*

61. (2), p. 19.

Carmelo: Per me teatro è impegno sociale esiste solo al momento in cui al mio laboratorio apro le porte⁶².

La discussione si anima ed è ancora Fadini a cercare di mettere ordine («Riprendiamo il discorso con un po' più di calma»)⁶³. Ma in effetti, in particolare fra Bene e de Berardinis la questione sembra diventare decisiva, portando il primo – non senza malcelata perfidia – a sottolineare nella concezione del secondo il comparire del tanto odiato principio della regia.

Carmelo: [...] Stando ai fatti tu sei regista. Regista cauto che prepara il prodotto e poi lo fa vedere.

Leo: Io non preparo.

[...]

Carmelo: Io sono convinto che la diversità esiste ma non è questa. Sei in malafede.

Leo: Preparare lo spettacolo non significa fare teatro. Il mio modo di preparare lo spettacolo non si esaurisce teatralmente. Mentre lui si esaurisce, io prima non faccio teatro, lo faccio dopo.

F[adini]. Tu lavori sul prodotto finito. [...] negando come tu fai la questione della prova, ma dicendo soltanto il mio teatro si realizza nel momento in cui faccio lo spettacolo, in realtà neghi la validità di questo tipo di procedimento.

Leo: Sono momenti diversi di fare teatro. La sua presenza è un fatto di vivificare, di essere teatro.

Carmelo: Per stringere: tu non provi e vai in scena così.

Leo: No, io provo anche dieci anni, ma quando provo non faccio teatro.

Carmelo: Ma io parlavo degli eventuali spettatori delle tue prove. Tu non mi interessi in quel senso perché il teatro è un impegno sociale. Fra i tre quello che più risente della regia sei tu.

Leo: Le nostre tre posizioni sono tutte da discutere⁶⁴.

Le trascrizioni si interrompono sostanzialmente qui. Le divergenze fra gli interlocutori, in particolar modo fra Leo de Berardinis e Carmelo Bene, in parte inevitabili – stante la fortissima personalità artistica di entrambi – in parte indice di diversità più profonde, non devono essere state l'ultimo dei motivi per cui del progetto, così fortemente voluto da Edoardo Fadini, non si è poi fatto nulla. Resta per noi, attraverso questa preziosa documentazione, la testimonianza di un avvicinamento forse impossibile o forse, per altri versi, soltanto mancato.

62. (2), p. 20.

63. (2), p. 22.

64. (2), p. 22.