

Lettera 60

Piergiorgio Giacchè

EUGENIO BARBA E CARMELO BENE.  
VITE PARALLELE E VIAGGI PERPENDICOLARI

1. Il Salento è piccolo, isolato e ignorato: una zolla di terra chiusa e conclusa nel tacco dello stivale. E l'Italia sembra uno stivale solo se la si guarda dal cielo, mentre stesa a terra diventa un corpo diviso fra testa e pancia e piede: la testa del Nord industriale ed europeo, la pancia del Centro e di Roma politica e papale, e il piede del Sud, sul quale si sprecano da sempre volgari stereotipi maleodoranti. Il piede, come si sa, è la parte più bassa e trascurata di un corpo, anche se poi è quella che ne porta il peso. E il tallone poi è la parte posteriore e nascosta, la stessa che la mitologia vuole più fragile e indifesa. Così il Salento è stato tanto dimenticato da diventare una regione da scoprire e riscoprire più volte, fino all'ultima che lo ha fatto diventare di moda e di turismo e di orgoglio nazionale e di ambizioni internazionali. Ma questa è una storia del tutto recente, dovuta all'inarrestabile espansione del progresso (come si diceva ieri) o del mercato (come si dice oggi), che prima o poi doveva accorgersi che era arrivato il suo turno: l'ultimo.

Prima – in un prima ormai lontano come gli anni Cinquanta – era ancora terra di missione o di spedizione, con gli ultimi padri passionisti che lo andavano a evangelizzare e i primi antropologi che lo andavano a esplorare. Già, perché il Salento sembrava diverso anche dal resto del Mezzogiorno, come fosse rimasto qualche ora indietro e dall'altra parte rispetto a Napoli e Palermo, le due capitali di quelle Due Sicilie che infine gli girano le spalle. Per di più, il Salento è un *finis terrae* collocato a sud-est, proprio all'opposto di quel Nord-Ovest che – non solo in Italia – è da sempre il polo magnetico dell'identità e della modernità appunto «occidentale»: un destino geografico che ha fatto sì che il Salento diventasse il luogo per eccellenza dell'alterità e dell'arretratezza, dove la magia ancora si opponeva alla religione e la tradizione non era stata ancora sconfitta dalla storia.

E proprio sul finire degli anni Cinquanta la famosa ricerca sul «ta-

rantismo» condotta da Ernesto de Martino, il fondatore dell'etnologia italiana contemporanea, è stata la dimostrazione più evidente della «povertà» e insieme della «ricchezza» di questa miniera antropologica. Non è certo un caso se poi per anni e per decenni e perfino oggi sono molti i minatori del folklore che tornano a scavare o s'ingegnano a sfruttare quella mitica *Terra del rimorso*<sup>1</sup>.

2. Non credevo mai che sarebbe toccato anche a me di fare ricerche in Salento, visto che – benché antropologo – avevo scelto di esplorare in modo esclusivo il campo del teatro contemporaneo e sperimentale. E però – come molti sanno o dovrebbero sapere – la prima definizione dell'*antropologia teatrale* è stata fatta da un artista salentino, e il più grande attore del teatro di avanguardia era anch'esso salentino: due evidenze e una coincidenza che mi hanno convinto di eleggere a «teatro della ricerca sul teatro contemporaneo» proprio quella terra di vocazione folklorica e di adozione etnologica...

Così vent'anni di studi da «antropologo del teatro» li ho passati a inseguire due figli del Salento: dieci per capire Eugenio Barba e dieci per indovinare Carmelo Bene. E molti sono stati i miei viaggi in Terra d'Otranto al seguito dell'uno e all'incontro dell'altro, cosicché alla fine tutti quei tratti di cultura e fatti di società per la cui porta non volevo passare sono rientrati dalla finestra dei miei studi di teatro, sia pure trasfigurati nel repertorio poetico e confusi dentro il riferimento biografico di questi due maestri di teatro. E maestri di antropologia, se è vero che i grandi indigeni dell'arte sono anche scienziati della cultura.

Che se poi Barba ancor prima di fare teatro aveva studiato davvero i materiali e i metodi dell'antropologia, mentre Bene li aveva soltanto attraversati nella vita e sfidati nella scena, queste sono trascurabili distanze agli occhi di un antropologo sul «loro» campo. E però – a guardar meglio – il loro rapporto con l'antropologia davvero li separa in modo irrimediabile: altro è diventare un pedagogo di attori e scriverci *sopra* un trattato di antropologia teatrale<sup>2</sup>, altro è diventare un Performer maiuscolo e inventarsi *dentro* un trattamento che lo trasforma in

<sup>1</sup> *Terra del rimorso* è il titolo del libro che raccoglie i materiali della ricerca sul tarantismo: il rimorso allude sia alla ricorrenza del «morso» della taranta, sia al carattere espiativo del rito che de Martino collega all'«uccisione del grano e delle messi» (cfr. Ernesto de Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, il Saggiatore, 1961).

<sup>2</sup> Cfr. Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993.

«macchina attoriale»<sup>3</sup>. In effetti, non solo da questa prova «antropologica», ma dalle tante altre prove teatrali che hanno affrontato, appare chiaro come Barba e Bene si dividano per due la definizione e la funzione dell'Uomo di Teatro: qualcosa o qualcuno che ci si figura sempre intero, mentre – proprio come l'uomo vitruviano – lo si può spaccare almeno in due parti e perfino in due diverse arti.

3. Infine la prima e l'ultima differenza o divisione in teatro è sempre quella: Eugenio Barba è regista e Carmelo Bene è attore, ed entrambi lo sono in modo assoluto, per non dire dogmatico. Sul regista e sull'attore si fa molta benevola confusione e si crede a fin troppa benefica collaborazione, ma non è così: non sempre e comunque non in questi due casi che davvero incarnano i poli estremi dell'arte scenica, e non i ruoli complementari del gioco del teatro. In fondo o fin dall'inizio l'opposizione fra attore e regista è per così dire astronomica, come si dice di due pianeti che sono l'uno sull'asse dell'altro: in effetti, uno nasce e lavora in scena e l'altro in sala; l'attore è il maestro del gioco e il regista quello del giocattolo; l'uno ha il dovere di intrattenere un rapporto intimo con l'arte scenica, mentre l'altro ha il compito di spingerla verso il suo spettacolo. Per dirla tutta e subito, l'attore può fare tutto da sé, mentre il regista farà tutto per lui o attorno a lui, guardandolo sempre come si addice a uno «spettatore di professione»<sup>4</sup>. E la contrapposizione fra l'Attore e lo Spettatore – tra chi va in scena a proporsi come causa e chi sta in sala a verificarne l'effetto – è la regola del gioco e del giocattolo teatrale. Si dirà che il regista lavora in scena e appunto «mette» in scena, ma questo non fa che peggiorare le cose, esasperando una diversità di ruolo che più è ravvicinata più è vistosa: per l'attore e contro l'attore, il regista è lo spettatore più evidente e invadente, che lo spia nelle prove, che lo insegue in camerino, che lo spinge a fare esercizi e sacrifici «al fine della sua meraviglia»!

Ma infine quale attore la pensa così? Appunto Carmelo Bene, che assolve da sé o risolve per sé ogni elemento e momento del teatro (dal testo alla regia, dalle luci ai suoni, dalla scenografia ai costumi...), e si

<sup>3</sup> Sulla «macchina attoriale» di Carmelo Bene vedi Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, seconda edizione, Milano, Bompiani, 2007.

<sup>4</sup> «Il regista come spettatore di professione» è una definizione di Grotowski, che dà il titolo a un suo breve saggio pubblicato in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba*, a cura di Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli, Renata Molinari, Pontedera (PI), Fondazione Pontedera Teatro, 2001, cfr. pp. 241-257.

dichiara nemico giurato del Regista così come del Critico e infine perfino del Pubblico: ovvero di quel pubblico e critico e regista che non annullino la loro identità o non ammettano la loro impotenza, com'è invece chiamato a fare l'attore (che lo voglia o no, che ci riesca o meno...)<sup>5</sup>. Dall'altra, Eugenio Barba impersona più e meglio di altri l'assolutismo del regista, a cui non perviene mai un regista nemico ma solo quello davvero amico degli attori: non un tronfio dispotico bizzoso padrone, ma un fraterno compagno che scruta e scava il lavoro dei suoi attori, addossandosi la responsabilità e indossando l'alterità maggiore che è appunto quella di uno spettatore che si divide per quattro e si moltiplica per tutti. Anche a Eugenio Barba il pubblico e il critico e forse lo stesso regista non interessano così come sono. Ma questo Carmelo Bene non lo sa, e non lo vuole sapere.

Così, *attore e spettatore* esaltano la loro differenza grazie a questi interpreti o, se si preferisce, a questi personaggi. Entrambi radicali e ostinati «maestri» o «campioni» della propria parte di arte, conducono vite temporalmente parallele che si incontrano solo all'infinito del Teatro, ma si muovono spazialmente e poeticamente in modo divaricato e inconciliabile: l'esatto contrario delle parallele sono le linee perpendicolari di opere o operazioni che si distanziano sempre più e però si incrociano almeno una volta, almeno in un punto. Nel loro caso, si conficcano nel punto di origine (e magari di eterno ritorno): il tallone di uno stivale dal quale si salva solo chi può scappare, una terra povera e piccola e antica dove la leggenda dice che sia sbarcato Enea, ma da dove la storia di quegli anni Cinquanta costringe tanti a partire. E ogni viaggio ha il senso e il sapore di una fuga.

4. «I migliori se ne vanno», si dice sempre quando si parla dei morti. Ma si dovrebbe dire anche per i vivi, se nati in quel «sud del sud» rimasto in fondo al tempo e alla fine dello spazio.

Eugenio Barba e Carmelo Bene sono nati quasi lo stesso anno e quasi nello stesso posto: nell'ottobre del '36 e nel settembre del '37, in due paesi di quel ramo delle Puglie che scende a mezzogiorno e si butta in mare come volesse diventare un'isola. E forse allora il Salento era davvero quell'*isola che non c'è*, che offriva magari un'infanzia magica ma anche una giovinezza sgomenta davanti all'emarginazione e alla

<sup>5</sup> Le tesi sulla non-identità dell'attore, così come il ripudio del critico, la svalorizzazione del regista e la dimenticanza del pubblico, sono state più volte riprese da Bene e in particolare esposte e spiegate nel suo «saggio critico» più importante: cfr. Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, a cura di Sergio Colomba, Milano, il Saggiatore, 1982.

rassegnazione riservata a chi non se ne fosse andato in tempo. Così, Barba e Bene s'inscrivono fra quei migliori che se ne vanno, quasi ventenni, quasi della stessa classe borghese, quasi nello stesso momento, e cioè quando in Italia (nel resto dello stivale attaccato alla geografia e alla storia dell'Europa) la *pasqua* della «ricostruzione» già annunciava il *natale* della «dolce vita».

Eugenio e Carmelo scappano dunque quasi contemporaneamente. È una prima *fuga* ma diventerà un eterno *viaggio*, quando il teatro si rivelerà il motore e il moltiplicatore del movimento e del mutamento personale e artistico. D'altronde «il teatro è viaggio»: il più paradossale per quel suo pubblico che viaggia stando fermo e al buio e al chiuso, ma anche il più frenetico per quei suoi artisti costretti a un nomadismo incessante – perché la borsa e la vita del teatro funzionano solo se si rinnova il pubblico e si accumulano repliche.

Ma prima ancora di quel *viaggio*, già alla loro prima *fuga*, per Barba e Bene il loro «quasi» finisce: le loro destinazioni e motivazioni si divaricano da subito e così radicalmente da annullare perfino le tracce di tutte le precedenti coincidenze e «quasi» somiglianze.

Eugenio Barba arriva fino in Norvegia – un'estrema e misconosciuta periferia – in cerca di spaesamento e perfino di negazione di sé, mentre Carmelo Bene, in cerca di affermazione, va a Roma – nella capitale ovvero nel centro del Centro – in apparente obbedienza con le aspettative familiari di promozione sociale, ma con l'impertinente disobbedienza di chi ha già deciso di tradirne i modi e disattenderne i fini.

Il teatro sarà poi per Eugenio l'invenzione di un luogo e di un mestiere in cui ricoverare e valorizzare la propria emarginazione, mentre per Carmelo il teatro è da subito la scoperta di un modo e di un piacere con il quale, partito da un *finis terrae*, vuole sfidare il vuoto e scalare il vertice di quel *caput mundi*.

5. E però per l'istante, mentre Bene sta fermo e scava l'underground obbligatorio delle allora ingloriose «cantine romane» (dalle quali, tra parentesi, sarà il primo a emergere e il solo a liberarsene sul serio)<sup>6</sup>, Barba si muove in continuazione e si allontana sempre più: prima tra-

<sup>6</sup> Con «cantine romane» si indicano quei posti precari e teatrini improvvisati alloggiati spesso in semi-interrati o in fondi o garage di Roma negli anni Sessanta; il momento ovvero il movimento delle cosiddette «cantine romane» ha segnato tutta l'avanguardia italiana del secondo dopoguerra, ma il «caso» Carmelo Bene ci sembra diverso e distante da quello degli altri protagonisti e interpreti, anche perché è stato il primo ad abbandonarle e l'unico a non volerle ricordare o valorizzare negli anni seguenti.

vestito da marinaio fino all'Oriente estremo, e poi travestito da studente verso l'Oriente prossimo della Polonia comunista. Lì, trova ancora ricovero nella lontananza di un piccolo villaggio e di un teatro di sole 13 file, ma scopre l'eccezionalità di un suo fraterno maestro a cui cercherà di rubare il mestiere ma anche di regalare la fama<sup>7</sup>.

Barba nasce dunque al teatro come lo spettatore privilegiato di uno spettatore di professione, e in forza di questa sua collocazione e collaborazione accentua anche il suo *habitus* e obiettivo di viaggiatore. Barba viaggia anche al posto di Grotowski: sarà per qualche anno il suo ministro degli Esteri e l'agente non segreto che cerca alleanze e stimola complicità tese alla liberazione di un teatro laboratorio chiuso dalla cortina di ferro, ma anche troppo aperto per essere compreso e difeso per davvero. Quando poi si mette in proprio e apre casa e bottega in Danimarca, lo farà con lo stile e lo scopo di un nomade ormai incorreggibile, o – se si preferisce, e forse lui lo preferirebbe – come un uomo sempre «in fuga». Ma il senso del suo fuggire non avrà nulla di disperato o di vigliacco: al contrario è un disperante combattimento contro il tempo e un'audace conquista dello spazio. Il fine e il mezzo è confrontarsi con molti, se possibile con tutti... O meglio con tutti quelli «in fuga», ovvero con quelli già «fuggiti» che abitano ai confini del mondo.

Intanto non è un caso se la Terra d'Amleto è un altro *finis terrae*, all'altro capo della sua Terra d'Otranto e tutto il suo contrario: per il freddo del clima e per il biondo della razza, per il barbaro della storia e di una mitologia che eccita la sua voglia di culture altre e la sua ansia di riscattare o rifondare l'alterità della propria. Non è un caso se «Odin Teatret» si chiamerà la sua banda di attori, multiculturali per gioco e poliglotti per forza, ma infine senza una «vera» parola e con molta «autentica» azione. Attori che danzano – li chiameranno –, mentre loro fingevano di essere indigeni di una tribù d'artisti, di abitare in isole galleggianti, di appartenere a una terza dimensione teatrale che non è tradizione e non è avanguardia<sup>8</sup>. Oppure che è insieme entrambe le cose, in modo da respirare e riunificare tutta la cultura teatrale del mondo.

«Il viaggio è il teatro», almeno quel loro teatro nel quale gli spetta-

<sup>7</sup> Il piccolo «Teatro delle 13 file» di Opole è il luogo del primo periodo di lavoro artistico di Grotowski, ed è anche quello dove Eugenio Barba fa il suo apprendistato e sviluppa la sua collaborazione con il giovane regista polacco.

<sup>8</sup> In breve sintesi, «l'attore che danza» come definizione dell'attore dell'Odin Teatret, le «isole galleggianti» come metafora del rapporto di scambio tra teatro e società, e il «terzo teatro» come nuova posizione e opzione che rompe il dualismo fra tradizione e avanguardia sono le tre formule che riepilogano la novità e la fortuna della poetica e politica di Eugenio Barba.

coli sono soltanto il bagaglio appresso di incessanti incontri, baratti, dimostrazioni, ibridazioni con «gli altri» abitanti, talvolta involontari e inconsapevoli, di una cultura teatrale grande come un mondo. Ed ecco perché il viaggio dell'Odin sembra non finire mai, nemmeno dopo un giro del mondo in quindicimila giorni e ben più di ventimila leghe.

E quando l'Odin resta nel suo porto danese a riparare le tele e le reti del suo lavoro di scena, Eugenio viaggia sempre anche da solo, insopportabile della terra ferma e del tempo vuoto: lo spettatore è avido e instancabile, e si deve muovere sempre se vuole catturare più visioni possibili e intanto mutare fino all'impossibile il proprio punto di vista. Barba è uno spettatore attivo che cattura tutto con gli occhi, ma poi tocca con le mani tutti quelli che vogliono essere «attori»; è uno spettatore partecipante che ha l'etnologia nel sangue e la biologia in testa, mentre cerca di vedere dentro i corpi e dietro le anime di quelli che il teatro lo fanno e dunque lo sanno. L'Estremo Oriente è la sua miniera e il Sud dell'Occidente la sua mèta, come fossero un passato e un futuro culturale da ricollegare, ma anche una ricchezza e una miseria teatrale da riequilibrare. La poetica non è che una forma di politica, l'unica praticabile e infine efficace, se è vero che il teatro è un rifugio ma anche un ponte, un tempo chiuso ma anche uno spazio aperto: da lì gli attori si affacciano verso una società malata e sbagliata di cui condividono certo la sorte e la morte, ma non la mancanza di senso. Non del tutto almeno, se è vero che, mentre fingono di «farsi vedere», in realtà guardano e riflettono il mondo, per così dire «da fuori».

Adesso che la religione è morta e la coscienza è moribonda, gli attori sono forse gli ultimi spettatori e gli unici critici. Eugenio Barba forse lo sa: forse il regista è uno spettatore pedagogo di spettatori...

6. Che l'occhio voglia tutta la sua parte, Carmelo Bene lo sa e, ancor prima di saperlo, lo fa. È «attore assoluto» proprio perché elegge se stesso a primo critico e spettatore ultimo: l'atto critico spetta all'attore – dice –, e lo sguardo intimo della *visione* è il suo vero scopo. Uno sguardo che va verso l'alto e l'altrove, indicando e inseguendo una «linea di fuga» del tutto contraria al «punto di fuga» della prospettiva scenica: una linea verticale e perpendicolare rispetto a quanto in scena accade o cade, come per caso e certo per gioco. Lo spettacolo, e cioè la *veduta* concessa al pubblico, non è così importante, anzi sarà prima una provocazione impertinente e poi una sottrazione sempre più cosciente. Carmelo Bene proporrà per primo – già negli anni Sessanta – uno spettacolo (quello del suo romanzo *Nostra Signora dei Turchi*, che poi sarà anche il suo primo film) con la quarta parete concretamente

«chiusa» da vetrate che mettono in seria difficoltà e in aperta conflittualità il suo pubblico. Così, una gran parte di spettatori saranno prima indispettiti e poi decisamente irritati e infine diventeranno avversari irriducibili del suo teatro (che però o perciò non smetteranno mai di frequentare), mentre nasce da subito e progressivamente aumenterà anche il pubblico dei devoti: di quei letterali «ammiratori» che volentieri si sporgeranno verso l'invisibilità dichiarata e si specchieranno nell'impotenza divertita di Carmelo. Un «attore totale» proprio in quanto fa fuori lo spettatore, lo sfratta dal suo palco e lo spaesa dal suo mondo, mentre lo attrae in un'adesione-repulsione che è infine la stessa forza anche se non la stessa cosa. Un attore *absolutus* in quanto libero dallo spettatore e però anche suo liberatore: di fronte a lui il pubblico non è più tentato di mimare chi lo imita o lo rappresenta, ma è al contrario invitato a dimenticare di esistere. L'attore Bene per primo si svuota dell'identità e solo di conseguenza nega la nostra, ne mostra l'inconsistenza culturale e la sofferenza sociale facendoci diventare fantasmi di noi stessi. E quale altro miracolo ci si può attendere dal teatro se non una distrazione che diventa elevazione? E quale altro peccato si può scontare in teatro, se non provare invidia mentre ci si sazia, come capita quando un canto ci avvolge o quando in una poesia si entra dentro?

Ci si sente attori – certo mancati – davanti a un attore come Carmelo, sempre mancante come dev'essere e non può non essere un grande attore.

7. Le tournée sono i soli viaggi consentiti a un attore. E il nome la dice lunga, anzi breve e tutta: non è viaggiare ma girare in tondo e perfino rigirarsi su se stessi, nel tempo aperto e nello spazio concluso di una scena prigione o altare o patibolo. L'attore che in quella scena vi sta accampato o innalzato o appeso non ha che due direzioni possibili di movimento o di mutamento: molti si spendono nella relazione orizzontale, addirittura frontale, consumandosi nella Retorica del finto dialogo; altri o forse uno solo ha davvero cercato nella verticalità della Poetica la sua evasione, ascensione, sparizione.

In apparenza Carmelo Bene sta dunque sempre fermo, e anche nella realtà le sue destinazioni più lontane saranno teatri di Francia e una volta di Russia e una volta di Germania: sempre e solo teatri e alberghi, oppure le sue due case di impossibile riposo e di continuo ritorno a Roma e a Otranto, come a dimostrare che perfino la prima fuga è stata un inganno, giacché era il preludio di un insensato moto pendolare. Ma nella vera apparenza e nella più autentica realtà, Carmelo Bene non ha mai dismesso le sue ali di cera con cui proseguire il suo



viaggio ascendente in forma di volo. Sia nella scena che nella vita si è elevato fino allo spasimo, ed è l'unico attore che sia fuggito dal teatro proprio restandovi prigioniero. Sembra una contraddizione, ma è invece la dimostrazione del compimento di un vero e lungo viaggio durato una vita e diventato un'opera. Il fatto è che la verticalità è fatta di altezza ma anche di profondità, e non si può più scegliere tra inferno e paradiso: è finito da un pezzo il tempo e il modo dei voli mistici di Giuseppe da Copertino, e Carmelo Bene guarda il suo «campione di stupidità» con invidiosa benevolenza, ma al tempo stesso con il tragico distacco di chi conosce anche l'altra parte del viaggio, quello in profondità: quello che inchioda la sua ansia di libertà alla verità dell'impotenza di ogni azione e dell'ironia di ogni pensiero<sup>9</sup>.

Così, l'immobilità nello spazio è il risultato di un ostinato viaggio verticale nel tempo: non il tempo della storia che è complementare allo spazio della geografia, ma il tempo semmai della musica e lo spazio del suono. La voce sarà il suo modo di abbandonare il corpo, e la «macchina attoriale» sarà insieme il trampolino e il relitto del suo immobile movimento.

8. L'uno in plurale solitudine e l'altro in singolare compagnia, i due viaggiatori perpendicolari sembrano dividersi il mondo e il teatro: Eugenio lo esplora tutto alla ricerca del «modo» giusto, Carmelo lo nega alla ricerca di «ciò che non ha modo»<sup>10</sup>, ma infine una stessa amara consapevolezza della mancanza di senso è quell'infinito in cui le parallele di tutti i teatri si incontrano.

Piuttosto resta da interrogare quel punto di origine che è il Salento, dove si incrociano le loro perpendicolari, e capire come sia possibile che una così diversa vocazione e divisa direzione possano partire dalla stessa piccola stazione posta in fondo alla terra e in cima al mare. Magari – come si dice e si fa finta di credere – il luogo di nascita e di infanzia non è così essenziale quando si tratta di vite straordinarie e di opere originali, ma invece almeno in arte sono proprio le eccezioni a confermare le regole. E finalmente i miei viaggi di ricerca in Salento, pur se motivati dalla collaborazione e dalla devozione, non potevano

<sup>9</sup> A san Giuseppe da Copertino sono dedicate costanti attenzioni e frequenti riferimenti negli scritti di Carmelo Bene: basta ricordare il «monologo sui cretini» nel cuore del suo romanzo *Nostra Signora dei Turchi* e la sceneggiatura *A bocca aperta*, forse una delle opere letterarie più alte che non è però mai diventata un film.

<sup>10</sup> Carmelo Bene cita frequentemente e si appropria di questo «verso» del poeta e mistico Juan de la Cruz, eleggendo l'assenza del modo e infine della forma a mèta dell'arte e della sua «ricerca impossibile».

non interrogare e scavare quella «miniera antropologica» da cui sono stati generati l'Attore per antonomasia e lo Spettatore d'eccellenza che mi sono «maestri». E però, più avanzava l'etnografia, più il bagaglio delle varietà e delle curiosità confluiva nella stessa società unitaria e cultura coerente: il Salento – l'ho già detto – è piccolo e raccolto nel tacco di un lungo stivale che guarda e viaggia dall'altra parte. La sua omogeneità è talmente evidente che si resterebbe stupefatti del contrario.

E lo stupore m'è arrivato a forza di passare da una costa all'altra e poi dal Capo di Leuca, dove il Salento finisce al collo largo dove la provincia di Lecce sconfinava. Ma lo stupore arriva soltanto stando fermi e riconsiderando tutto «alla luce del sole».

È il sole infatti che rivela una differenza, anzi disegna una fenditura che separa due diversi mondi dentro la stessa zolla di Terra d'Otranto. È il sole che nel suo viaggio ordinario da est a ovest forza la distinzione tra le due sponde dei due diversi mari. C'è una parte di terra e di gente che attende l'alba per tutta la notte e poi viene presto lasciata in ombra, e un'altra parte che più tardi ma di colpo lo riceve in faccia e resta abbagliata per tutto il tempo di un interminabile tramonto. C'è un cielo più chiaro e sfumato verso Otranto e un cielo più ardente e accecato verso Gallipoli: cieli che dettano leggi diverse al paesaggio agricolo e influenzano anche il carattere di quello antropico.

È un problema di esposizione prima che di proposizione. Che rende le posture e le aspirazioni analoghe ma diversamente orientate. Ciascuna sponda guarda alla propria mecca, al proprio destino, al mezzo mondo che gli è toccato in sorte di spiare da spettatore o di incarnare da attore. Oriente e occidente sono i due punti cardinali dominanti; gli altri due, l'azimut e il nadir, sono poi quelli davvero prepotenti. Il nord e il sud non contano molto per molto tempo: anche se poi il nord s'affaccerà più tardi come un mito e il «sud del sud» diventerà l'oltremare e l'oltrecielo di un'invisibile leggenda<sup>11</sup>.

Certo non è facile misurare e non è lecito esagerare questa cesura. Eppure da una parte sembra più lunga la notte e dall'altra il giorno, da una parte e dall'altra la rosa e la forza dei venti è ovviamente diversa, mentre paiono più fitti i sassi e gli ulivi a oriente e aumentano le terre rosse e il vino a ovest; così come si avverte perfino un'antica diversa densità di pastori da un lato e di contadini dall'altro.

<sup>11</sup> «Il sud del sud dei santi» è per Carmelo Bene non la definizione ma la vocazione di quel Salento che può guardare verso l'oltremare e l'oltrecielo, abitato soltanto dai santi o dalle loro visioni; cfr. Carmelo Bene-Piergiorgio Giacchè, *San Giuseppe da Copertino*, «L'Immaginazione», n. 124, novembre 1995, p. 14.

Per non parlare dei gradi diversi di alacrità degli uomini e di melanconia delle donne... Ma no, non parliamone. Anche se è certo che ai tramonti accesi e alle albe estenuanti corrisponde una battaglia tra il sole e la luna che influenza le persone e le storie e le magie: il pieno sole della taranta (che pizzica, *scazzica*) e la mezza luna dei turchi (che taglia la testa), per fare i due maggiori esempi<sup>12</sup>.

9. Tutto questo non rompe l'incantesimo di una relazione intensa e di un'identità addirittura ossessiva: ogni paese sta nell'orizzonte visibile dell'altro, e insieme compongono una rete di antica centuriazione che ancora cattura e ordina tutto il territorio. Ogni paese siede al centro di una raggiera di strade diritte come frecce che allineano il suo campanile a quelli lontani degli altri. Ogni paese ha al suo centro la chiesa madre e il palazzo nobile, un piccolo cuore di prezioso barocco incastonato da anelli concentrici di case bianche e basse, pur se bizzarre e sempre più devianti verso gli orrori della postmodernità. Ogni paese è mercato dell'altro e a turno si apre all'invidia degli altri nel suo giorno di festa.

C'è una festa dietro l'altra, in un paese dopo l'altro. E la festa ricopre ogni paese di una scenografia di archi e luci, che trasformano le strade in viali di trionfo e rifanno il trucco alle facciate delle chiese e delle case della piazza; e poi, musica d'opera suonata da orchestre di soli ottoni e cantata da trombe-soprano e tromboni-baritoni; e infine fuochi d'artificio che danno l'assalto al cielo, più per la vanagloria degli Uomini che per ingraziarsi gli Dei di lassù o i tanti Santi semidei di quaggiù<sup>13</sup>.

Più stufi che ebbri di queste scene di terra e feste di cielo, un tempo i «migliori» se ne andavano anche da tutto questo. Fuori dallo stato di grave necessità, anche quello di relativa abbondanza può spingere alla fuga: non si scappa soltanto per bisogno o per paura, ma anche per noia o per audacia, spinti proprio dalla potente polvere da sparo

<sup>12</sup> Si fa riferimento ancora al mitico morso della taranta (associato al periodo e al lavoro della mietitura nei campi assolati) e al fatto che il centro del culto del tarantismo sia a Galatina e dunque nella parte occidentale del Salento; e, dall'altra parte, allo storico assedio e conquista di Otranto da parte dei turchi nel 1480, e alla decapitazione dei martiri cristiani.

<sup>13</sup> In ogni paese le feste patronali sono da tempo (e forse ancora) il fulcro della vita sociale e il punto di riferimento identitario più alto; di norma la «cura» della festa è affidata a due Comitati, uno per gli aspetti civili e uno per le funzioni religiose relative al festeggiamento; partecipare o addirittura presiedere il Comitato Civile è ancora uno dei massimi segni di prestigio.

di una cultura così antica e ricca e coerente. Se le ambizioni o le ferite personali fanno da motore, la cultura assorbita e rigettata può funzionare da carburante. Oltre ai residui che lascia dentro e che Eugenio e Carmelo non smetteranno mai di usare come colori e odori e rumori teatrali, una cultura e una società bifronte come quella salentina regala alle vite parallele dei due viaggiatori energie diverse e perfino spiega le diverse direzioni dei loro viaggi perpendicolari.

*Così è se vi pare*, e a me pare davvero che Eugenio e Carmelo si siano spartiti le due diverse sponde del loro Salento: il primo è nato nell'occidente, a Gallipoli, e il secondo ha optato per l'oriente di Otranto. Sarà allora un caso, ma i conti tornano, a cominciare dal sole e dalla luna che campeggiano al centro delle loro opposte bandiere. Per Eugenio, il giorno comincia presto e non finisce mai (e prosegue anche di notte quando si è al lavoro); per Carmelo è invece la notte a sfinire interminabile, e la luce dell'alba è quella che acceca e quindi spegne il lavoro insonne del pensiero.

E ancora e infine Barba e Bene – come sanno tutti quelli che lo sanno – si sono anche divisi la Storia e la Filosofia del teatro, la Presenza e l'Assenza dell'attore, la passione per la vita biologica e il patimento della morte spirituale, l'insorgenza e la decadenza, l'assolvenza della visione o la dissolvenza dell'azione...

Non so quanto quel punto di scontro, quel meridiano che taglia in due parti il «loro» Salento possa poi prendersi tutta la responsabilità della scissione di due originalità che hanno «quasi» la stessa origine, ma è certo che, a partire da lì, Eugenio e Carmelo si sono poi presi ciascuno la propria metà di teatro. E di antropologia.