

*Carmelo Bene. Ricominciando dal tramonto del giorno.
La vita stessa altrimenti*

Francesca Rachele Oppedisano¹

Abstract (En/It)

In the remains of an involuntary acoustic fragment, literary or poetic, foreign to the subject, Carmelo Bene captures the possibility to create an infinity of impossible worlds. Through the adaptation of events that take the subject constantly unprepared, through the repetition of perceptions constantly renewed, in the act of listening the performer discovers that the human being is destined to find a place inside an already given exteriority, forever preceding him. Therefore, our creator is forced to dodge the meaning directives imposed to the speaker and forge the material the *phoné* is made of, calling the attention of a deaf-mute spectator who, unable to return the unheard, is able to preserve the absolute purity of a voice which is external to the subject and unintentionally says: «Oh, just be a VOICE!»

Carmelo Bene coglie nella caduta residuale d'un frammento acustico involontario, letterario o poetico, estraneo al soggetto, la possibilità di dar vita a un'infinità di mondi impossibili. Attraverso la rielaborazione d'un accadimento che prende il soggetto costantemente impreparato, nella ripetizione d'una percezione costantemente rinnovata, l'attore, nell'atto del porsi in ascolto, scopre attraverso *il dire* che l'essere umano è condannato a trovar posto all'interno d'una esteriorità già data che lo precede, da sempre. Non resta dunque al nostro artefice che dribblare le direttive del senso imposte all'essere parlante, operare, all'interno di una sorta di fucina del senso, la materia di cui si compone la *phoné*, per invocare al grado ultimo della sua arte teatrale l'attenzione d'uno spettatore sordomuto che incapace di restituire l'inadito è in grado di preservare l'assoluta purezza d'una voce esterna al soggetto che si dica senza intenzione: «Ah soltanto esser solo UNA VOCE!»².

IO che altro più non è se non questo ch'è solo ed è no
Perché troppo Dal coro inghiottito dei tanti³

¹ Dottore in storia dell'arte. Registrar, Azienda Speciale Palaexpo - Scuderie del Quirinale, Roma.

² Carmelo BENE, *Leggenda*, poema inedito, 2002.

³ Ibidem.

1. L'Opera come ricaduta residuale

Dell'arte di Carmelo Bene⁴ non si può più testimoniare né raccontare. Dopo la sua morte, l'atteggiamento di chi si confronta con la sua opera deve necessariamente mutare per riscoprire il senso profondo di quella pratica vitale che fu per Bene l'arte della parola. Non avendo più l'opportunità di assistere all'evento teatrale, non potendosi più confrontare con le forme *manifeste* della sua attuazione scenica in divenire, ciò che resta di quelle forme nei documenti visivi, acustici, filmici, nelle pagine scritte dei suoi romanzi, poemi, manoscritti inediti, nelle note a margine, numerosissime, dei suoi testi di riferimento, è ancora tutto da costruire, da rimettere in circolo (e in circolazione) per vivificare ciò che ancora non è, non ciò che è stato da sempre perduto del suo teatro, che era la sua vita. Operazione critica che implica un'iniziale e imprescindibile immersione negli abissi di che si compone il sapere del nostro artista: un mondo fatto di straordinarie alleanze poetiche artistiche e filosofiche che hanno permesso alla sua arte di collocarsi sempre altrove pur affondando le proprie radici nella frequentazione assidua di certa cultura europea, spaziando e rimettendo in circolo in nelle sue opere le minorità poetiche di autori fuori classe come Jules Laforgue, Lautréamont, il pensiero filosofico di Schopenhauer, Stirner, Nietzsche e Heidegger, le forme artistiche di Francis Bacon, Gian Lorenzo Bernini, Borromini e Burri, le lezioni letterarie di Hugo, Joyce, James, Poe, Tarchetti, ripensate alla luce delle letture di Freud, Lacan, Deleuze, Foucault, Derrida, Klossowski, Cioran... Impresa ti-

⁴ Campi Salentina (Lecce), 2 settembre 1937 - Roma, 16 marzo 2002. Generalmente relegato dalla critica manuellistica all'interno del teatro e del cinema d'avanguardia degli anni sessanta, Bene fece della sua arte un unicum slegato soprattutto dalla storia del teatro e del cinema. Gli anni delle cantine e dei garage, dove andavano in scena i suoi spettacoli, furono una palestra in vista di quello che diventerà il suo teatro una quindicina d'anni a venire. I suoi primi spettatori, critici e *fan*, Arbasino, Flaiano, Morante, Pasolini, Moravia, John Francis Lane, per citarne solo alcuni, ebbero il merito di riconoscere in quelle apparenti, provocatorie, sperimentazioni teatrali, la nascita d'un teatro rigorosissimo che da subito comincia a confrontarsi con i classici e a fare di testi ancora impensati dei classici a venire. A differenza di molti sperimentatori suoi contemporanei, Bene non s'interessò mai al potenziale socio-politico-rivoluzionario del teatro d'avanguardia, il suo teatro d'origine è piuttosto affine alle *performances* d'oltre oceano in cui musica, teatro ed *happening*, inteso come evento unico e irripetibile, contribuiscono grazie ad artisti come John Cage e Allan Kaprow, il Living Theatre di Judith Malina e Julian Beck, a svincolare il teatro dai luoghi tipici della rappresentazione riprendendo l'antica vocazione avanguardistica di contaminazione fra le arti all'interno della quale operavano alcuni suoi collaboratori d'allora, come il musicista compositore Sylvano Bussotti. Più tardi, a partire dalla metà degli anni settanta, Jean Paul Manganaro, Maurizio Grande, Gilles Deleuze, Pierre Klossowsky e Piergiorgio Giacchè negli anni novanta, si occuperanno di lui, questi incontri saranno determinanti e imprescindibili per gli studiosi della sua opera soprattutto in ambito accademico.

tanica, annosa se si considerano i numeri della sua biblioteca⁵. Ma è il *compito nuovo* dello studioso delle opere di Bene quello di cominciare a ri-velare come questa densità eterogenea del conoscere sia poi confluita nella sua arte⁶. Chiunque si assuma, dunque, questo rigorosissimo compito non può non scoprire, ad un certo grado di approfondimento delle letture, che tutte le frequentazioni poc'anzi citate non hanno mai costituito per Bene i *mezzi per la messa in scena*, e tanto meno per la *rappresentazione*, della sua opera. L'Opera è sempre stata intesa da Bene alla stessa stregua di molti artisti del novecento, come residuo, resto, escremento dell'atto creativo, destinato ad una sorta di *produzione mediante la perdita*:

Quel che conta nell'ARTE non è il prodotto artistico, ma il PRODURSI dell'artefice in rapporto al quale (qui Jacques Derrida è impeccabile) l'OPERA non è che una ricaduta residuale, un escremento (nell'etimo) = ciò che si separa e cade... dall'organismo vivente dalla vita!

L'Arte è LA Vita come IRRIPETIBILITA' dell'EVENTO vivente una volta sola!

E perciò l'opera è il materiale morto...è il cadavere...evacuato dall'evento!

⁵ L'intera biblioteca di Bene conta circa seimila volumi. Settecento circa di questi costituisce la biblioteca *personale* del maestro. La prima archiviazione del lascito condotta da chi scrive presso l'abitazione romana di Bene nel 2002/2003, sotto la supervisione del Segretario Generale della *Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene*, Luisa Viglietti, ha tenuto conto anche della collocazione topografica originaria dei volumi. Questa sorta di *bibliotopografia*, ordinata per esigenze inventariali, si è rivelata utile in sede teorica. La prima edizione Universale Laterza de *Il mondo come volontà e Rappresentazione* di Arthur SCHOPENHAUER del 1968, con un'Introduzione di Cesare VASOLI, opera capitale nella formazione di Bene, presente in svariate riedizioni critiche nell'abitazione romana dell'artista, restava l'unica veramente letta, riletta e annotata negli anni e rimase sul comodino della sua camera da letto fino alla morte.

⁶ Si auspica qui l'avvento di una riscoperta dell'opera di Bene una volta reso fruibile l'Archivio voluto dal maestro, ospitato dal Comune di Roma nella Casa dei Teatri, presso il Villino Corsini di Villa Doria Pamphilj e posto sotto il vincolo della Soprintendenza Archivistica per il Lazio. Un primo passo per rendere l'Archivio fruibile attraverso la messa in opera di un programma di conservazione e restauro del materiale ivi confluito fu fatto da Luisa Viglietti: nel 2005 la mostra intitolata *Carmelo Bene. La voce e il fenomeno. Suoni e visioni dall'Archivio* a cura di Viglietti e di chi scrive, doveva costituire la prima di una lunga serie di mostre incentrate sul recupero e il restauro dei materiali audio - video che, assieme ai manoscritti inediti, si sarebbero mostrati al pubblico secondo precise tracce tematiche. La mostra, coadiuvata da una serie d'incontri con studiosi e protagonisti delle opere di Bene, portava a conoscenza del pubblico una serie di documenti, in gran parte inediti, che costituivano le fonti per la creazione di sei produzioni artistiche nelle rispettive varianti teatrali, televisive, radiofoniche, letterarie e cinematografiche. Cf. Luisa VIGLIETTI - Francesca Rachele OPPEDISANO, (a cura di), Carmelo Bene. *La voce e il fenomeno. Suoni e visioni dall'Archivio*, Roma, Casa dei Teatri - Villino Corsini, Villa Doria Pamphilj, Comune di Roma, Assessorato alle Politiche Culturali, Biblioteche di Roma, E.T.I., Ente Teatrale Italiano, *Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene*, catalogo della mostra, Roma 29 aprile - 26 giugno 2005.

L'ascoltare, il sentito dire, la phonè nei racconti di sé

Il destino d'ogni opera d'ARTE non è nell'OPERA = È ARTE ALL' OPERA!
è il prodursi dell'artista che trascende l' OPERA..
(è la SENSAZIONE! che ci investe davanti alle tele di Francis Bacon)...⁷

È così che qualsiasi operazione critica che intenda *prendersi cura* di ciò che resta, coincide con un processo di abbandono e rigenerazione di queste *ricadute residuali*⁸.

Una lettura primaria, fra tutte quelle frequentate da Bene, presiede questa operazione critica di rilascio, si dà come condizioni a priori: *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Arthur Schopenhauer⁹. Una lettura per Bene, come per Freud (e per il giovane Nietzsche), necessaria per volgere il proprio sguardo a ciò che sovrintende l'*atto di creazione* sia esso filosofico o artistico. Naturalmente, e non è questa la sede, andrebbe chiarito in che modo l'arte di Carmelo Bene rappresenti la messa in opera di quel pensiero. Basti qui ricordare brevemente che la lettura dell'opera schopenhaueriana ha fatto sorgere in Bene la necessità di restituire all'*atto del pensiero* la sua originaria capacità d'incidenza sul Reale, attraverso un'azione critica che Maurizio Grande chiamava «la messa in maschera dei concetti»¹⁰, attraverso cioè una pratica tea-

⁷ C. BENE, «L'arte», in *Quattro momenti su Tutto il Nulla*, dattiloscritto inedito delle quattro puntate televisive: *Carmelo Bene in Carmelo Bene. Quattro momenti su Tutto il Nulla di C.B.*; produzione Nostra Signora s.r.l. Giussani-Sacha Film e P. Ruspoli - Rai Trade, 2001. Trasmesso in radiofonia da Radiotre Suite il 22 febbraio 2002. Si ripropone qui fedelmente lo scritto inedito che precede le due versioni televisiva e radiofonica. Si notino, comparando le due versioni scritto-orale, la prassi de-scrittiva che connota attraverso i caratteri tipografici e il posizionamento del testo nello spazio della pagina scritta il primato dell'oralità sullo «scritto-del-morto-orale». Lo *smarginamento* dei canoni dell'impaginato caratterizza i Copioni di scena, gli appunti preparatori degli spettacoli e delle pubblicazioni di Bene. Il testo di Jacques Derrida a cui si riferisce Bene è il saggio dedicato ad Artaud, «La parole soufflée» in *Tel Quel*, n. 20, inverno, 1965, poi in Jacques DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, I ed. it., Torino Einaudi, 1971, 3ed., 2002, pp. 219-254, vedi in part. il passaggio a cui si riferisce Bene a p. 235.

⁸ Carmelo Bene ha nominato la *Fondazione l'Immemoriale* da lui istituita quale unica legittima erede dei suoi beni immateriali con il preciso compito di conservarli e renderli fruibili ai «soli studiosi idonei». Si tratta di un atto che impedisce qualsiasi tentativo di rimemorazione volto al ricordo e alla permanenza di chi lo ha istituito: *Immemoriale*, dimentico e presente, trascorso e promessa per il futuro.

⁹ «Io devo qualcosa soltanto ad una lettura: al *Mondo come volontà e rappresentazione* di Arturo Schopenhauer!», questa frase fu pronunciata da Bene con grande enfasi in occasione del convegno di studi dedicato al teatro di Bene e Antonin Artaud. Cf. *Carmelo Bene e Antonin Artaud. Nel centenario della nascita di Antonin Artaud* con interventi di Carmelo BENE, Camille DUMOULIÉ, Maurizio GRANDE, Jean-Paul MANGANARO, Jacqueline RISSET. Franco Ruffini. Roma, Teatro Argentina, 6-7 ottobre 1996. Registrazione audio. Archivio *L'Immemoriale di Carmelo Bene*.

¹⁰ Cf. Maurizio GRANDE, «Carmelo Bene, genealogia della Macchina attoriale», intervento tenuto in occasione del convegno «Carmelo Bene e Antonin Artaud. Nel centenario della nascita di Antonin Artaud», op. cit.

trale che non sia meramente rappresentativa di un esercizio interpretativo del mondo. La finzione si scopre più vera del vero, si dà come unica e vera condizione d'artista, in cui intimità e messa in scena teatrale sono, di fatto, la stessa cosa. L'opera, dunque, non è dissociata dalla vita stessa. Come vedremo, quest'idea che informa il suo *Teatro senza spettacolo*¹¹, portata alle estreme conseguenze, genera ancora una nuova forma d'arte teatrale in cui ciò che crediamo l'autore ci dica di più prossimo al suo ambito familiare si presenta di fatto come il racconto di una vita, ma di *una vita altrimenti* in cui l'intero apparato scenotecnico aspira al ritorno d'una parola che sola è in grado di far apparire ciò che non è.

2. La macchina attoriale

Portare alle estreme conseguenze l'incidenza del pensiero sul reale, per un artista la cui materia da plasmare è fatta essenzialmente di parole, significa incidere la materia linguistica, farsi portatore di un taglio in atto tra *significante* e *significato*, spogliando quest'ultimo del suo primato e privilegiando il primo in quanto *pura materia acustica*. Assunta in modo definitivo la lezione di De Saussure, Carmelo Bene, a cominciare dalla metà degli anni settanta del secolo scorso, ripensa la sua scrittura scenica sulla scorta delle teorie del grande riformatore del pensiero psicoanalitico dopo Freud, Jacques Lacan: il *significato* slitta sotto il *significante*, l'*idea* slitta al di sotto della *parola* in posizione dominante, operando una scissione netta fra Natura e Cultura, Uomo e Verità. L'assetto unitario del segno linguistico viene inciso e capovolto. Bene scopre che «L'inconscio è una catena di significanti che insiste per interferire nei tagli offertigli dal discorso»¹². L'Inconscio, dopo Freud, è *strutturato come un linguaggio*, non solo, dal momento che la *Lingua* non è il prodotto del soggetto parlante, proprio là dove il discorso fallisce il suo senso è pronta a parlare la Verità. Essendo il linguaggio dato da sempre come precondizione del nostro divenire al mondo in quanto soggetto, dovendo occupare un posto

¹¹ L'idea di un *Teatro senza spettacolo* può esser bene riassunta dalle parole scritte da Maurizio Grande per lo spettacolo di Bene intitolato *Pentesilea. La Macchina Attoriale - Attorialità della Macchina. Momento n. 2 del Progetto Ricerca - Achilleide*, andato in scena al Teatro Olimpico di Roma nel 1990: «La fase culminante della ricerca di Carmelo Bene pone questioni teoriche di ardua risoluzione, che riguardano soprattutto la praticabilità dell'idea di 'teatro senza spettacolo'... Il *teatro senza spettacolo* è forse una prassi di continua erosione del linguaggio e del soggetto, affinché si possa giungere a una materialità inorganica del senso in cui l'attore si pone come macchina antieroica che celebra la fine delle differenze e della idea di totalità che le riassume. Cf. M. GRANDE, «L'epos maciullato», *Rinascita*, n. 13, 6 maggio 1990. Cf. inoltre AA VV, *Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990 (testo edito in occasione della Biennale Teatro diretta da Bene negli anni '89 - 92).

¹² Jacques LACAN, *Scritti*, Torino, Einaudi, Vol. II, 1974, p. 801. Prima ed. Paris, 1966.

all'interno dell'ordine dato, il soggetto non è che assoggettato a ciò che lo precede, condannato a trovar posto all'interno di un assetto linguistico che permane nell'evidenza di un'esteriorità già data, già detta: «L'effetto di linguaggio è la causa introdotta nel soggetto. Grazie a tale effetto egli non è causa di se stesso, ma porta in sé il verme della causa che lo scinde»¹³. Tutti gli elementi linguistico discorsivi messi in campo nell'apparato scenotecnico beniano sono quest'impossibilità del soggetto di addivenire a un senso ultimo. Sulla scorta di queste premesse il *playback* e l'*amplificazione elettronica* sono la materia linguistica puramente acustica impiegata da Bene per svincolare il soggetto supposto della rappresentazione dalla sua presenza scenica. In questo processo di sottrazione continua l'attore in asincrono, in ritardo sul detto, è detto da un discorso che lo precede in *playback*. In-coincidenza tra chi emette l'enunciato e la sua presunta soggettiva emissione fonica, a rimarcare il fatto che non vi è soggetto che emetta un enunciato né un enunciato il cui soggetto venga emesso. Questo spaesamento dell'origine, questo progressivo allontanamento dall'illusione di aver prodotto una parola o un discorso propri, è rappresentato dall'idea di qualcosa che si affaccia sulla scena teatrale per la prima volta, la *Macchina attoriale*. Lasciando che la lezione di Lacan passasse attraverso l'elaborazione parzialmente critica operata da Gilles Deleuze e Felix Guattari, Bene concepisce ciò che, a cominciare dalla seconda metà degli anni settanta del secolo scorso, definisce lo statuto della *Macchina attoriale*. Per la coppia di studiosi: «Un soggetto non può mai essere condizione di linguaggio o causa d'enunciato: non vi è soggetto, vi sono soltanto concatenamenti collettivi d'enunciazione»¹⁴. Molta parte della produzione teatrale di Bene è assediata da questi concatenamenti espropriati della loro origine autoriale, tracce discorsive, collage di testi preesistenti coadiuvati da partiture musicali, spesso recuperate dalla tradizione operistica italiana, a

¹³ Ivi, p. 838.

¹⁴ Gilles DELEUZE - Felix GUATTARI, *Rizoma. Capitalismo e Schizofrenia. Sezione I*, Roma, Castelvecchi, 1997, p. 229. Prima ed. Paris, 1976. L'idea di *Macchina* in Bene trae origine dal lavoro di Deleuze e Guattari su Kafka, Cf. G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Kafka Per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975. Prima ed. Paris, 1975. La filiazione è apertamente riconosciuta in un'intervista di Ruggero Bianchi e Gigi Livio datata 1976. Cf. *Incontro con Carmelo Bene*, a cura di Gigi LIVIO e Ruggero BIANCHI, «Quartaparete», 2, 1976, p. 121, ora anche in Antonio ATTISANI - Marco DOTTI, a cura di, *Bene Crudele. Cattivario di Carmelo Bene*, Stampa alternativa, Nuovi equilibri, Viterbo, 2004, p. 55. Sono questi gli anni in cui Bene si prepara alla svolta concertistica del *poema sinfonico s-drammatizzato*, inaugurata nel 1979 con il *Manfred* di G. G. Byron, musicato da R. Schumann, cui seguiranno nel 1980 lo *Spettacolo Concerto Majakovskij* (*Majakovskij, Block, Esenin, Pasternak*), musiche di G. Giani Luporini, e *Hyperion*, suite dall'opera per flauto e oboe di B. Maderna, da F. Hölderlin. *Performances* che preludono all'uso della sperimentazione elettronica, dell'amplificazione e del *playback*, ovvero all'uso di quegli strumenti di cui la *Macchina attoriale* si dota per articolare sulla scena una progressiva cancellazione della *presenza in scena del soggetto supposto causa della rappresentazione*.

rimarcare fortemente la valenza *spensieratamente* musicale e *fonica* del dire, collage molto raffinati, quando mette in campo Lacan ad informare un'intera operetta scenica come *Hommelette for Hamlet*¹⁵, raramente ricondotti e riconducibili alle fonti da cui furono tratti, quando illuminano fuggevolmente il frammento di un verso:

[Ho] male... [mi] fa male...Dove? ...qui [?]
Come un dolore che da risvegliati non si ricorda...

Esempio questo in cui il soggetto di questo esser detti è Pentesilea morente per il tramite di un rimando opaco a Emily Brontë¹⁶. Frammenti discorsivi, ricordi evanescenti musicati in parola, mormorii gorgoglii rumori impercettibili, suoni deflagrati, avanzi di parole strappate al loro senso, resti di discorsi rubati, collezionati fuori contesto come materiale di riuso e per questo tanto più evocativi, quando chiamati a raccolta e trasposti all'interno di una struttura operistica complessa. Pura materia acustica strutturata polifonicamente, che genera qualcosa di molto prossimo a ciò che Joyce definiva percezioni *epifaniche*¹⁷. Prove di come per Bene tutto

¹⁵ «Rompendo l'uovo si fa sì l'Homo ma anche l'Hommelette», J. LACAN, «Posizione dell'inconscio», in *Scritti*, Vol. 2, op. cit. p. 849. sott. nostra. Nell'esemplare del nostro autore la frase è sottolineata con vigore. Cf. inoltre *Hommelette for Hamlet, operetta inqualificabile da J. Laforgue*; regia e interprete principale C.B., Bari, Teatro Piccinni, 10 novembre, 1987. Dell'opera esiste una versione televisiva: Produzione Nostra Signora s.r.l. - RAI. Durata 62', colore, video trasmesso il 25 novembre 1990.

¹⁶ Carmelo Bene rielabora una frase della protagonista del romanzo di Emily Brontë, *Cime tempestose*: «il cuore mi doleva per qualche grande dolore, che, appena sveglia, non riuscivo a ricordare», Emily BRONTË, *Cime tempestose*, Milano, Mondadori, 1993, p. 133. Prima ed. 1847. Questo riconoscimento non sarebbe stato possibile senza l'indicazione preziosa di Luisa Viglietti. Ricordiamo che Pentesilea nella versione teatrale del 1990 e in quella televisiva del 1997 è affidata alla presenza in scena di un automa. Cf. Pentesilea. *La Macchina Attoriale - Attorialità della Macchina. Momento n. 1 del Progetto Ricerca - Achilleide di Carmelo Bene*. Da H.V.Kleist, Omero e Post-Omero nella versione di CB. Con la partecipazione di Anna Perino. Elaborazioni musicali elettroniche di CB. Realizzazione Nostra Signora s.r.l., Milano, Cortile della Rocchetta, Castello Sforzesco, 26 - 30 luglio 1989 - Pentesilea. *La Macchina Attoriale - Attorialità della Macchina. Momento n. 2 del Progetto Ricerca - Achilleide di Carmelo Bene. Da Stazio, Kleist, Omero e Post-Omero*. Voce solista CB, Roma, Teatro Olimpico, 19 maggio 1990 - *In-Vulnerabilità d'Achille. Impossibile suite tra Ilio e Sciro. Testi e versioni liriche di Carmelo Bene da Stazio, Kleist, Omero, spettacolo s-concerto in un momento*. Regia, arrangiamenti musicali, interprete principale, CB. Scene Tiziano FARIO. Costumi Luisa VIGLIETTI. Roma, Teatro Argentina, 24 novembre 2000.

¹⁷ Ciò che Joyce definiva *epifanie* erano frammenti brevi caratterizzati da un particolare riverbero percettivo che gli «servivano come ad un artista serviva la cartella degli schizzi». Cf. Stanislaus JOYCE, *Guardiano di mio fratello*, tr. it. di Giovanni GIUDICI, Milano Mondadori, 1967. Prima ed. *My brother's keeper*, New York, 1958.

il sapere appreso sui testi dei grandi studiosi, letterati e musicisti fosse tutt'uno con la sua spinta creativa, incarnata in materia evanescente, colta e restituita alla percezione acustica e visiva come memoria di una parola data per l'avvenire. Ma a ben vedere, questi *collage* sono anche da intendersi come dei grandi *rebus* interpretabili attraverso lo stesso metodo introdotto da Freud per comprendere i sogni. Tuttavia, vi è certamente un luogo nei sogni, come in tutta la grande arte, che resiste all'atto interpretativo, qualcosa che non si sa resta muto ed è ciò che non *s'intende*, nel senso di una parola che non si sente o che non perviene al dire sospendendosi, ed è lì, all'interno di questa sospensione, che si gioca l'evento d'una epifania che solo all'artista è dato plasmare come rigenerazione di qualcosa che ancora reclama d'esser pensato, qualcosa che è sfuggito al suo artefice, che lo ha preceduto nell'intento, un esito inaspettato, che gli sopravvive e da cui è stato sorpreso. Ciò che caratterizza dunque la *Macchina attoriale* s'invera quando l'uso dell'amplificazione elettronica invade il campo semantico della scena teatrale di Bene. Un'invasione che coincide con l'abbandono delle grandi messe in scena che hanno preparato il terreno all'avvento della Macchina: in *Romeo e Giulietta*¹⁸ comincia a farsi evidente una progressiva sottrazione e un crescente allontanamento delle relazioni dialogiche tra i personaggi. Un fatto importante. Gli attori cominciano a cortocircuitarsi, non si parlano più, sono sulla scena per rappresentare lo sfaldamento dei canoni della rappresentazione e dei codici della comunicazione, ciascun personaggio diventa ingranaggio del grande progetto macchinico, parla per sé e interagisce con l'altro sovrapponendosi in soliloquio. Di lì a poco, la sfida più grande sarà eliminarli definitivamente dalla scena per inghiottirli tutti in un'unica Voce. Nei grandi teatri lirici o nei grandi spazi aperti, riservati di solito ai concerti rock o agli eventi agonistici, ai grandi raduni di massa, Bene sperimenta la potenza della strumentazione fonica amplificata, tanto più efficace quando trasposta negli spazi chiusi dei grandi teatri classici trasformati in enormi cavità orali, dove la Voce, lungi dall'esser portata, smette di essere alla portata del pubblico uditorio, violentato fino al limite dell'udibile da una voce in grado di situarsi su più piani d'ascolto. È nel luogo stesso della rappresentazione classica che Bene mina il teatro: i microfoni, i mixer, gli equalizzatori, i Bx, l'aphex, l'harmonizer, i computer, le parole e le musiche sintetiche sono il corpo della *Macchina Attoriale Carmelo Bene*. Aspirazione ultima di un'arte sprovvida finalmente di quell'autorialità stilistica che chiama istanca-

Cf. inoltre, *Le gesta di Stephen*, in James JOYCE, *Racconti e romanzi*, a cura di Giorgio MELCHIORI, tr. it. di G. MELCHIORI - Carlo LINATI, Milano, Mondadori, 2001.

¹⁸ *Romeo e Giulietta storia di Shakespeare secondo Carmelo Bene*. Collaboratori al testo e alla traduzione Roberto LERICI e Franco CUOMO. Regia scene e costumi di C.B. Musiche originali di Luigi ZITO. Colonna sonora di CB, Prato, Teatro Metastasio, 17 dicembre, 1976.

bilmente in gioco le dinamiche del gusto, le logorate modalità interpretative, il manierismo attoriale e operistico. La Macchina diventa un fatto *automatico*, purezza assoluta, dissociazione del corpo dalla voce, dall'origine supposta causa di ogni dire. L'attore a questo punto non può che porsi in puro ascolto, sottolineando la valenza impersonale e antinominale, tesa a esorcizzare qualsiasi coincidenza tra dire e intenzionalità del dire, che sta alla base di un processo automatico che pensa da sé. Il mondo degli automi, degli androidi e dei burattini che abitano il teatro di Carmelo Bene fin dalle origini, a cominciare da Pinocchio¹⁹, passando per la *Cena delle Beffe* di Sem Benelli, *Lorenzaccio*, il *Momento n. 2 del progetto ricerca Achilleide*, il poema intitolato *'L mal de' fiori* fino all'opera poetica, inedita, destinata ad esser portata sulla scena, *Leggenda*²⁰, riverberano di questa aspirazione dell'umano alla quiete oltre l'umano. Aspirazione autentica che si chiarisce nelle due ultime opere poetiche, scevre da ascendenze discorsive rintracciabili, in cui il racconto di sé, sventando la volontà di farsi cronaca di una vita e spostando la verità biografica su un piano altro, si produce attraverso l'urgenza di un atto poetico portandoci dritti al cuore dell'artefice: «Il fatto dell'operazione poetica deve arrestare la nostra attenzione su un tratto che si dimentica in ogni verità, e cioè che questa si produce in una struttura di finzione»²¹. L'ultima arte di Bene si produce con una battuta d'arresto del senso in levare: «La metafora produce una fissazione, un arresto nella catena significante in cui il significato si cristallizza su un significante che ha sostituito il primo significante rimosso, è il luogo della poesia e della creazione»²². È nel luogo della poesia che si ritrova l'autentica ori-

¹⁹ La prima rappresentazione di *Pinocchio* da Carlo Collodi risale al 1962, l'ultima al 1998, in tutto, comprese le versioni radiofoniche, discografiche e televisive, si contano dieci edizioni. *Pinocchio* rappresenta nella poetica di Carmelo Bene l'infanzia che intende sottrarsi alla promessa crudele del divenire adulto.

²⁰ *Lorenzaccio* inscena il soggetto giocato dalla Storia e torturato dal Linguaggio, in una lotta costante dell'individuo che non si ri-trova nell'anticipazione e nel ritardo in cui si vede costantemente dis-individuato. Cf. la versione testuale: C. BENE, *Lorenzaccio*, Roma, Nostra Signora, 1986; teatrale: *Lorenzaccio. Al di là di De Musset e Benedetto Varchi*; testo, regia e interprete principale C.B.; altri interpreti: Isaac GEORGE, Mauro CONTINI; Firenze, Ridotto del Teatro Comunale, 4 novembre, 1986; e la versione televisiva postuma: *Lorenzaccio. Al di là di De Musset e Benedetto Varchi di Carmelo Bene*, regia di C. Bene, interpreti: C. Bene, I. George, M. Contini. Registrazione dello spettacolo teatrale del 1986, montaggio di M. Contini con la supervisione di C. Bene. Direzione televisiva: M. Contini. Produzione: *Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene* in collaborazione con *Rai International* e il *Comune di Roma*, Italia, colore, video durata 90'. (Proiettato in prima internazionale all'Auditorium Parco della Musica di Roma nell'ambito della manifestazione «Roma per Carmelo» il 1 settembre 2003). *Leggenda* è il primo testo di Bene integralmente scevro da ascendenze ed incidenze altre. Destinato alle scene, fu l'ultimo progetto di Bene rimasto incompiuto a causa della morte.

²¹ J. LACAN, «Giovinezza di Gide», in *Scritti*, op. cit., p. 740.

²² J. LACAN, *Scritti*, op. cit., Vol I, p. 514.

gine biografica del nostro autore, che lungi dalla volontà del reperimento di una traccia biologica s'incarna nell'automatico d'una parola purificata d'intenzione, significato, desiderio. Nel poema '*L Mal de' Fiori*, l'*automa*, l'originale del simulacro umanoide, si esercita nei *clivaggi* di una parola che non dice, in quanto resto o albore del suo divenir significante, per disfarsi in puro ascolto:

Ah soltanto esser solo UNA VOCE!
Visitare al meriggio un'amica l'eterna inumana l'inferma
Tra il thè le tisane un'amica
mai nata per te costruita
a vegliare
che senza comprendere ascolti il tuo dire
che dici ti dice
-finché batte il povero cuore malato-
parole si dice per non si morire
[...]
Nel tanto devoto inaudito sentire
come voi la maestrina automatica
Signorina parola ch'è no
questa voce stranita è in ascolto siccome da voi proferita. Da vostra amicale sovrana
[...]
Dall'ascolto alla voce Signorina
voi la mia incomprensione rassomiglia di sera la tregua
impossibile d'uno ch'è solo
ma non solamente Qualcuno
ch'è detto per non si morire da un'altra
la bella persona in ascolto
Com'è di canzone che canta su ferme le labbra
dischiuse all'udire²³

²³ C. BENE, *Leggenda*, op. cit.

3. *Bedeutung*, significazione

Con l'elogio dell'automatico attraverso un atto poetico definitivo, Bene vuole portarsi oltre la lezione lacaniana²⁴, progettando un ritorno all'inorganico inteso in senso freudiano, a ciò che, in origine, oltre la phoné, resta muto²⁵. La tensione verso l'inorganico comporta il superamento *ça parle*, significa dislocarsi, togliersi di scena, ivi compresa la scena dell'Altro, mancando anche la mancanza stessa, le aporie linguistiche e gli handicap discorsivi. Come abbiamo visto, la *Macchina attoriale* abdica definitivamente alla rappresentazione per cedere *Langue e Parole* al loro stesso prodursi²⁶, nel tentativo di porre fine alla contrapposizione tra io e soggettività, pratica adottata fin dal principio anche nella scrittura autobiografica che, come nel romanzo *Nostra Signora dei turchi*²⁷, attraverso il racconto di uno scrivente sotto dettatura, trapassa l'io narrante come primo passo d'ascolto di un io che è altro: «Scrivente in quanto scritto, io scritto e non sottoscritto, io de-scritto... Condannato a scrivere (vivere) sotto dettatura, ascolto scritto, perciò *mormoro quando scrivo a mano*»²⁸. Il racconto di sé è affidato alle sonorità mormorate dell'orale e non alla lingua scritta, a scongiurare la fissità della pagina morta: «Certi passi da me letti sono più *biografici* di qualunque velleità autobiografica...»²⁹. Inoltre, la lingua impiegata a narrare di sé, come nello scritto biografico *Sono apparso alla Madonna*³⁰, è rigorosamente anacronistica, quando non addirittura inventata, a rimarcare la distanza abissale tra «lo squallore dell'attuale»³¹ e l'oggetto del proprio proferire, collocato oltre il

²⁴ «Negando il linguaggio, si esce anche dalla contrapposizione tra io e soggettività, che Lacan ha posto come cardine dell'esperienza umana, mostrando il bluff che siamo... Ma va detto che a Lacan questo aspetto non interessava. A lui interessava soltanto articolare l'inconscio come un linguaggio». Cf. Umberto ARTIOLI - C. BENE, *Un Dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, Milano, Edizioni Medusa, 2006, p. 127.

²⁵ Cf. Sigmund FREUD, *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990 (Prima ed.) 1920, e Sigmund Freud, *Opere 1917 - 1923*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, Vol. 9. Testo molto frequentato da Bene sul finire degli anni '80 e citato a più riprese e in più luoghi come uno dei principali testi di riferimento.

²⁶ Per comprendere appieno l'evoluzione della *Macchina attoriale* è necessario indagare il rapporto di Bene con la tecnologia. Il suo Teatro diventa altro dopo gli anni della sperimentazione cinematografica tra il 1968 e il 1972 e quella televisiva, tra il 1974 e il 1999. L'uso del mezzo tecnologico (dall'amplificazione all'intero apparato scenotecnico) inaugura il processo di *macchinizzazione* della presenza scenica che porterà all'androide, all'automa e, in ultimo, all'impossibile messa in opera della *Macchina attoriale*. Al primo movimento di allontanamento dell'uomo dall'uomo in *Pinocchio*, corrisponde il primo movimento del divenir *Macchina* dell'attore.

²⁷ C. BENE, *Nostra signora dei turchi*, Milano, Sugar, 1966.

²⁸ C. BENE, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., p. 223, sott. nostra.

²⁹ Ivi., p. 222.

³⁰ C. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, Milano, Longanesi, 1983.

³¹ Ivi, p. 245.

tempo e lo spazio: «Ti ci vuole una confidenza almeno millenaria per ridicolizzare l'*historiette* del fatterello»³². Una pratica della distanza, quasi ascetica, che Bene utilizza da subito come strumento d'allontanamento del soggetto dall'umano, della biografia dalla Storia dei fatti, della scrittura dall'orale, del teatro dallo spettacolo, della parola dall'illusione d'esser foriera di una qualsivoglia comunicazione. Un processo sottrattivo che diviene sempre più chiaro dalla seconda metà degli anni ottanta, quando l'attività performativa di Bene comincia a riverberare con sempre maggiore insistenza della costante ri-presentazione delle questioni che va elaborando³³. Si assiste ad una sorta di cambio di *postura*, che investe la parola là dove la parola manca, là dove non è più possibile *dire è*, è ciò che Piergiorgio Giacchè chiama la *verticalità dell'ultimo Bene*³⁴. Ad un anno dalla morte, nelle quattro puntate televisive intitolate *Quattro momenti su tutto il nulla* l'artista spiega, quasi a non voler più essere equivocado, ciò che caratterizza questa verticalità, le alleanze culturali e artistiche che hanno sotteso la complessità delle sue macchine teatrali e soprattutto sembra svelare il senso del suo operato al di là del senso del suo dire. Un documento che viene dopo la prassi. Anche se per Bene la prassi è sempre stata di per sé già una teoria. Una testimonianza video-audio-visiva che pone questioni centrali sul senso del fare arte. Si tratta di un lascito? di una urgenza che coglie l'artista per fare chiarezza sulla sua arte? non siamo di fronte ad un paradosso rispetto a quanto abbiamo affermato fin d'ora? siamo di fronte ad una volontà di definirsi, nel tentativo di metter fine agli equivoci? o non si tratta piuttosto dell'ennesimo concedersi ad un mezzo volatile, falso, ad un altrove incorniciato televisivamente nel limite di un'apparizione, come marcatura di una differenza tra il qui ed ora dello spazio in cui si percepisce e l'altrove del percepito *autoconsegnantesi* all'oblio, testimonianza di una ennesima mancanza-ad esserci? A ben vedere non si tratta di una consegna ai posteri. Non potendo esserci più, vivente, consegnarsi in simulacro a testimoniare l'accaduto, per sapersi ancora una volta cancellato, affrancato dal ripetersi e dall'eventualità d'esser oggetto d'esegesi, quasi a volere che l'accaduto non si ripeta e non venga riferito quanto, piuttosto, *reformulato*:

³² Ivi, p. 246. Bene si riferisce qui alla frequentazione di certe letture che hanno influenzato la sua scrittura: i provenzali, Boccaccio, Guinizzelli, secondo una prassi d'invenzione della lingua che fa risalire al volgare dantesco fino all'anacronismo linguistico di Joyce nell'*Ulysses*, ripensato nella traduzione italiana di De Angelis. Cf. C. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, op. cit., pp. 244-245.

³³ Sono le opere che Bene realizza nell'arco di tempo che comprende *Lorenzaccio* (1986) e *In-vulnerabilità di Achille* (2001).

³⁴ Piergiorgio GIACCHÈ, «L'ultimo Bene e la verticalità del verso», in *Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2ed, 2007

- Questa mia voce è - me-attraverso - MEDIUM equivoco d'un discorso ALTRO dal presupposto (virgolettato!) MIO discorso...

Il DIRE è la MESSA - IN VOCE... ALTRA da questo o quel PENSIERO argomentato...

VOCE ... che , perciò, DICE NULLA (vedi Carlo Sini a proposito de «La Voce e il Fenomeno» di Derrida)

«Si può solo DIRE NULLA (destinazione e de-stino d'ogni discorso)..... ma solo QUESTO NULLA è proprio QUEL CHE SI DICE = la VERITA' del discorso = intesa come ESPERIENZA STESSA del suo ERRORE!..... Altro non resta che, in tutto ABBANDONO, lasciarsi COMPRENDERE dal DISCORSO.... senza , appunto, la nostra

«VOLONTA' d' INTENZIONE!»..... =

= «Codesto solo oggi possiamo dirti

ciò che non siamo, ciò che non vogliamo!»³⁵.

Giungiamo così al cuore del problema, a quel 'non' di destinazione che informa l'ultima parte dell'opera di Bene. Al di là della complessità fonetica di cui si compone il fenomeno fisico del *dire*, secondo Derrida, si ritrovano sempre degli atti che conferiscono a questo fenomeno fisico *Bedeutung, significazione*³⁶. In questi atti di *Bedeutung* «si costituisce il riferimento ad un'oggettualità espressa»³⁷. È questo propriamente ciò che determina «l'atto del voler dire»³⁸ in rapporto ad un'oggettualità intuitivamente *non necessaria* all'articolazione di un discorso: «L'assenza dell'oggetto inteso non compromette il voler-dire, non riduce l'espressione al suo lato fisico inanimato e in sé insignificante»³⁹. Per Derrida «L'assenza dell'intuizione..., non è soltanto tollerata dal discorso, è richiesta dalla struttura della significazione in generale»⁴⁰. Nel momento in cui la parola si chiude e al tempo stesso si dischiude ad un sapere che si arresta, prosegue Derrida possiamo *lasciar-ci intendere* da una «domanda inaudita che non

³⁵ *Quattro momenti su Tutto il Nulla*, «Il linguaggio», op. cit.

³⁶ È quanto preso in considerazione da Derrida nell'analisi di Husserl. Cf. J. DERRIDA, «Il supplemento d'origine», in *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, 1ed. italiana, Milano, Jaca Book, 1968, seconda edizione, con l'introduzione di Carlo Sini, 1984, terza edizione con l'aggiunta della postfazione a cura di Vincenzo COSTA, 1997, p. 129. L'edizione frequentata da Bene è quella del 1984. Prima ed. *La voix et le phénomène*, P.U.F., 1967.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ivi, p. 130.

⁴⁰ Ivi, pp. 132-133, sott. nostra.

apre né su un sapere né su un non-sapere come sapere futuro»⁴¹ e «tale domanda sarà legittimamente intesa come *non volente dire nulla*, come non appartenente più al sistema del *voler-dire*»⁴². L'aspirazione all'automatico, ad una Voce che si dica senza intenzione e che soprattutto non intenda significare alcunché, si traduce in Bene in una parola vivente che aspira a *dire il nulla* nel punto d'arresto di un discorso che giunge a destinazione proprio quando sembra non approdare a niente. Ulteriore ed ultima sfida nell'opera di Bene sarà dunque dal «non voler dire nulla» a «dire il nulla»⁴³. All'interno di quest'estrema *inaudita* possibilità del dire operano la *phonè* in quanto discorso che si dà in-coincidente e il *playback* che attraverso la compresenza viva di chi lo soffre, contraddice questa stessa presenza, notifica l'assenza del soggetto che *non si ritrova nell'essere parlante*. L'erranza del senso, le afasie, la *phonè di prima del senso* non si ritrovano forse tra la presenza viva di colui che dice e lo smarrirsi di chi si arresta nel detto che lo precede? Altrimenti detto, questa è la testimonianza di una particolare vocazione a trovare la Verità nell'atto di presentificazione di un'assenza in un momento unico in cui: «Là dov'era in quell'istante, là dov'era per un poco, fra quell'estinzione che ancora brilla e questo schiudersi che s'arresta, Io posso venire all'essere con lo sparire del mio detto»⁴⁴. Tra «dire il nulla» e l'abbandono del soggetto all'inorganico, si scopre la Verità, il tallone d'Achille di Bene, che si ritrova in un supplemento d'essere a denunciare ancora una volta la volontà di *dire il nulla*, nell'evidenza del suo nascondimento resiste al *niente* cui insiste, per nostra fortuna, a non voler ridursi⁴⁵.

Al di là della mondanità transitiva degli oggetti e dell'autoimposizione oggettuale dettata dal principio di individuazione, che relega l'opera d'arte al suo statuto d'*esser stata*, l'arte di Carmelo Bene schiude un luogo in-visibile in cui il racconto poggiando unicamente su ciò che lo precede, ossia il linguaggio, arrischia questo stesso linguaggio e, come afferma Heidegger: i più arrischiati rischiano il dire⁴⁶. I più arrischiati tra gli abitanti di questo luogo invisibile, i

⁴¹ Ivi, p. 143.

⁴² Ivi, p. 144. sott. nostra.

⁴³ Cf. C. SINI, introduzione a J. DERRIDA, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, op. cit. Tra Carlo Sini e Bene sarebbe dovuta nascere una collaborazione mai avvenuta a causa della morte di Bene. Sini si è poi occupato di lui nella postfazione alla trascrizione postuma di una conversazione tra Artioli e Bene: Cf. U. ARTIOLI e C. BENE, *Un Dio Assente*, op. cit.

⁴⁴ J. LACAN, «Soggetto e desiderio nell'inconscio freudiano», in *Scritti*, op. cit., Vol II, p. 804.

⁴⁵ Cf. J. LACAN, «Il seminario su *La lettera rubata*», in *Scritti*, Vol. I, op. cit., pp. 7-60

⁴⁶ Cf. Martin HEIDEGGER «Perché i poeti», in *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 292. Prima ed. *Unterwegs zur Sprache*, 1950. La lettura del testo di Heidegger nella traduzione di Pietro Chiodi ha coinvolto Bene in più parti come si evince dalle sottolineature al testo nell'esemplare a lui appartenuto. Anche il saggio su

poeti, corrono costantemente il rischio di non essere compresi dal senso comune, poiché hanno il compito di nominare o di far apparire ciò che non è:

Questo ch'è tuo non esser mai stata
nommai avvenir
...
voce la mia non più se la disdice
questo tu sei la voce che ti chiama
Tu che non sei che non sarai mai stata
il mal de' fiori presso allo sfiorir
dolora in me nel vano ch'è l'attesa
del non mai più tornare
Te che mi fingo in che non chiamare
Folle tua la mia voce
sono te che non sei Sono non è
dei morti Non è d'anima
in sogno l'immortale⁴⁷

«nessuna cosa è là dove la parola manca»⁴⁸.

L'origine dell'opera d'arte, che introduce la raccolta, non deve essere stato trascurato dal nostro autore, dal momento che molta parte delle riflessioni heideggeriane sul rapporto tra Arte e Verità, come pure sullo statuto dell'oggetto *opera d'arte* rispetto alla *cosa*, è stato in larga parte preso in esame da Jacques Lacan nel seminario sull'Etica, testo di riferimento fondamentale per Bene. Cf. Jacques LACAN *Le séminaire Livre VII*, Parigi, Seuil, 1986, ed. it. a cura di Giacomo CONTRI, Milano Einaudi, 1994. La lettura di Bene si basa sull'edizione francese a cura di Jacques-Alain MILLER.

⁴⁷ C. BENE, «Questo ch'è tuo non esser mai stata», in *'L mal de' fiori: poema*, introduzione a cura di Sergio FAVA, Milano, Bompiani, 2000, p. 47.

⁴⁸ Stefan GEORGE, «Das Wort» (*La parola*), in *Das neue Reich (Il nuovo regno)*, 1928.