

# Carmelo Bene e il «progetto-ricerca Achilleide»: dal pre-testo alla voce

Niccolò Buttigliero

## *Pre-testi combustibili*

«La commedia è finita!». Questa l'esclamazione di Clarke (Tonino Caputo) nella scena d'apertura di *Capricci* (1969) cui, prontamente, Bene risponde dando ordine di bruciare il copione appena terminato. Dalle ceneri dello scritto, il film può principiare.

L'atto creativo è fuoco, *teatro*, nella misura in cui non istituisce forme durevoli, ma deforma, distrugge. Brucia. In una prassi creativa ignea come quella beniana il testo non può essere che pre-testo. Materiale da stravolgere, contro ogni fedeltà filologica o timore reverenziale nei confronti dell'autore originale. Il testo è *combustibile*.

Non per questo la pratica della scrittura in Bene va ignorata o svalutata. È un'attività tutt'altro che collaterale, che anzi percorre tutto il suo percorso artistico fin dagli esordi. Giacchè individua nella «(ri)scrittura» una delle chiavi del suo operare: tutte le sue opere «scontano almeno un passaggio sulla pagina», «un laboratorio in cui certi *spettacoli* nascono e si sviluppano completamente». <sup>1</sup> Non si tratta di opere meramente propedeutiche alla traduzione in forma teatrale – o cinematografica, televisiva, radiofonica – ma, anche, di opere che trovano nello *scritto* la loro modalità espressiva. Mai l'unica possibile, ma una delle tante attuabili, in un'interconnessione ecosistemica tra linguaggi ove non vigono gerarchie.

Pur cimentandosi anche nella narrativa (per esempio con *Lorenzaccio*, o *Nostra Signora dei Turchi*) è con la poesia che Bene manifesta tutta la sua radicale potenza eversiva. Poetare significa «fare i conti SOLO col linguaggio», <sup>2</sup> affrontarne il dualismo fondante – quello inerente al significato e significato – concentrandosi sui «tratti soprasedimentali», sull'«esecuzione

<sup>1</sup> Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 2007, p. 75.

<sup>2</sup> Carmelo Bene, *Autointervista (o la solitudine di un poema impossibile)*, «il manifesto», 28 maggio 2000.

orale», sugli «aspetti fonetici, ritmici, e soprattutto musicali del verso».<sup>3</sup> Elementi che, qualora parossisticamente intensificati, minano la funzionalità comunicativa/rappresentazionale del linguaggio, resuscitando l'oralità di cui lo scritto celebrerebbe altrimenti il funerale. Già sulla carta il *lògos* perisce sull'altare della pura *significanza*.<sup>4</sup> La poesia di Bene «non è preparata in silenzio a tavolino, ma dettata dalle esigenze fisiche di chi poi la intona».<sup>5</sup> Più che una scrittura, una «trascrizione momentanea [...] di quanto possono la cavità orale, il timbro, il diaframma».<sup>6</sup> «Poesia per voce», «scrittura vocale»<sup>7</sup> o – come nel sottotitolo della prima edizione di *Pentesilea* (1993) – «*poesia orale*».<sup>8</sup>

### *Pentesilea*

È *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist* – poi riedita con il titolo di *Pentesilea ovvero della vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille* nelle *Opere* Bompiani (1995) – a inaugurare la produzione poetica di Bene. Pur se fruibile e analizzabile a sé, *Pentesilea* è indissolubilmente legata alle versioni teatrali del progetto-ricerca *Achilleide*, di cui costituisce il testo drammaturgico, il “libretto”. Grande parla di «una partitura polifonica scritta per un solista multiplo»,<sup>9</sup> sottolineandone la fondante componente musicale e prefigurandone l'esecuzione “concertistica”.

*Pentesilea* ha tra le sue fonti principali, com'è evidente, l'*Iliade* di Omero, l'*Achilleide* di Stazio e la *Pentesilea* di Kleist. L'obbiettivo è *eccedere l'Iliade*, focalizzarsi su quanto taciuto o deliberatamente omesso in Omero, rievocando la giovinezza del semidio trascorsa a Sciro (su cui si concentra l'opera di Stazio) e l'incontro-scontro con Pentesilea (ripreso e stravolto da Kleist). Recuperare l'Achille “osceno”, quanto dell'eroe si cela. Un'opera al contempo pre- e post-omerica.

<sup>3</sup> Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Milella, Lecce 2014, p. 27.

<sup>4</sup> Parola che «ha il vantaggio di riferirsi al campo del significante (e non della significazione)» (Roland Barthes, *Il terzo senso*, in Id., *Sul cinema*, il Melangolo, Genova 1997, p. 117).

<sup>5</sup> Jean-Paul Manganaro, *Una lingua barbara transeunte*, in *Carmelo Bene Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990, p. 71.

<sup>6</sup> Id., in *Carmelo Bene Il teatro senza spettacolo* cit., p. 41.

<sup>7</sup> Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore* cit., p. 27.

<sup>8</sup> Carmelo Bene, *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist*, Nostra Signora Editrice, Firenze 1993.

<sup>9</sup> Maurizio Grande, *L'automatico e l'autentico*, in Aa, *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano 1995, p. 25.

*Pentesilea*, altresì, precorre e percorre la produzione poetica che le succederà. La bambola-androide del momento n. 2 del progetto-ricerca (1990) tornerà, da protagonista, nelle sue successive opere poetiche. Alcuni versi della *Pentesilea* sopravvivono, identici, nel successivo *l mal de' fiori*:

Se tesa duole  
Questa mano se vuole  
Trattenere per l oro dei capelli  
La gloria se mi sfiora  
Nera una forza ne disvuole il gesto<sup>10</sup>

Il dattiloscritto di *Leggenda* – tutt'ora inedito – è raccolto in una cartella su cui campeggia la scritta autografa «*Achilleis Leggenda n. 1 copia avorio*». <sup>11</sup> È lo stesso Bene a indicare la sua ultima opera come un'*Achilleide*. Mediante il progetto-ricerca si affronta l'*ultimo* Bene, la sua scelta di Achille come ultima figura da smantellare. Perché Achille? Achille, «creatura apolide, che erra fra la terra e il cielo, preda di una infinita *nostalgia*»<sup>12</sup> è al contempo l'anelito all'originario e la ferita della separazione da esso, della sua scomposizione in unità organiche e formalizzazione in linguaggio. Achille è la prova vivente/morente dell'impossibilità della significazione, di insufflare in un corpo significante un significato divino che fatalmente lo eccede. In lui le figure del binarismo convergono, conflittuali: mortalità/immortalità; fanciullezza/età adulta; maschile/femminile; azione/inazione; etc. Senza risoluzione. Gli stessi testi che si propongono di narrarne le gesta restano come aperti, insoluti.

### *Omero, Iliade*

L'*Iliade* narra soprattutto l'*inattività* di Achille, il suo ritrarsi in uno spazio privato ai margini della guerra, della società, del testo: Achille è una «presenza assente»,<sup>13</sup> «costante e sinistra»,<sup>14</sup> la cui ira “numinosa” connota l'intero poema, condizionando l'incedere del conflitto.

<sup>10</sup> Carmelo Bene, *Pentesilea. Ovvero della Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille*, in Id., *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano 2008, p. 1341.

<sup>11</sup> Cfr. Simone Giorgino, *Carmelo Bene poeta: l'oscenità di Pentesilea fra riscrittura e traduzione*, «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», 11 (2013), p. 75, nota 13.

<sup>12</sup> Maurizio Grande, *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994, p. 173.

<sup>13</sup> Maria Grazia Ciani, *Il tempo degli eroi*, in *Omero, Iliade*, Marsilio, Milano 1990, p. 25.

<sup>14</sup> Guido Paduano, *Le scelte di Achille*, in *Omero, Iliade*, Mondadori, Milano 2007, p. XV.

La parola con cui l'*Iliade* ha inizio è *menis*. Termine che indica un'ira dal carattere sacrale, appartenente alla sfera del divino. Tra gli eroi dell'epos omerico, il semidio Achille è l'unico cui venga attribuita. La reintegrazione di Achille nell'azione bellica, nel suo ruolo di guerriero, avviene solo con il passaggio da *menis* a *cholos*, suscitato dal dolore per la morte di Patroclo: non più un'ira sacrale, ma una «collera privata».<sup>15</sup> Laddove l'ira numinosa conduce il semidio all'inazione, all'auto-esilio, l'uccisione di Patroclo lo spinge a una «furia selvaggia, contraria a ogni norma e a ogni codice», a un furore «privo di senso e di scopo».<sup>16</sup> Achille si colloca, sia nel momento dell'ira che in quello del furore, al di là di qualsiasi possibilità di codificazione. Eccedendo la *guerra*, Achille è protagonista di un conflitto nel conflitto, contrapponendosi tanto all'esercito confederato argivo, quanto ai Troiani. Un doppio esilio, una solitudine assoluta. Al di là di una logica di conflittualità binaria.

L'eccezionalità di Achille si estende alla sua stessa modalità esistenziale:

In un universo dove una vita breve è comunque sorte prevista Achille è colui che simboleggia, con la sua scelta predeterminata, il destino comune, ma, in virtù di questa stessa scelta, conferisce ad esso quell'aura di eccezionalità che è estranea [...] alla mentalità omerica. Optando per la gloria a prezzo della vita, Achille ha tolto al suo agire ogni margine di casualità e alla sua vita stessa ogni possibilità di mediazione. Egli si muove in un'atmosfera rarefatta, dove ogni suo gesto appare già scritto da sempre e per sempre come un atto assoluto. La sua esistenza, tesa a una meta infinita, deve essere pura e perfetta [...] Achille appare al di là della sua vita e della sua morte. Estraneo ad entrambe, si colloca in una dimensione ambigua e contraddittoria che lo condanna all'immobilità o lo trascina ad un'azione esasperata. [...] al di là dei doveri, delle norme, delle regole di gruppo, delle gerarchie, della stessa guerra.<sup>17</sup>

Figura indicibile e assolutamente idiosincratca, sempre oltre la delimitazione formale, al di là della parola.

### *Stazio, Achilleide*

L'*Achilleide* avrebbe dovuto colmare le lacune omeriche, fornendo dell'esistenza dell'eroe un resoconto completo. L'Achille "inedito" dei due libri pervenutici (di cui solo il primo completo), non-eroico quando non

<sup>15</sup> Ivi, p. 17.

<sup>16</sup> Ivi, p. 18.

<sup>17</sup> Ivi, p. 34.

scopertamente anti-eroico, non può però trovare un antitetico contrappeso *compiutamente* eroico in una porzione del testo che mai fu realizzata.

La narrazione prende l'avvio dal ratto di Elena e dalla prefigurarsi della guerra di Troia, per spingersi fino al reclutamento di Achille da parte di Ulisse e Diomede, e alla conseguente partenza per l'Aulide.

In questa fase Achille non è più un bambino ma non è certo nemmeno un uomo: vive un'età ambigua, di transizione fra l'infanzia e l'età adulta, un'età che è definita non tanto da caratteri suoi specifici, quanto dalla mescolanza dei caratteri delle due età confinanti.<sup>18</sup>

Il ragazzo – sospeso nell'ambiguità di un'età “di mezzo” – non sfugge soltanto a una catalogazione anagrafica, transitando altresì tra maschile e femminile. Per sottrarlo alla guerra, Tetide nasconde il figlio alla corte di Licomede, travestendolo da fanciulla. A Sciro Achille sconta gli ultimi giorni di giovinezza adeguandosi ai caratteri del sesso opposto. «Nessun eroe ebbe con le donne la familiarità di Achille».<sup>19</sup>

L'ambiguità sessuale di Achille trova un proprio doppio speculare nel suo primo amore, Deidamia, «fanciulla dotata di una bellezza dai tratti non particolarmente, squisitamente femminili». È «proprio il carattere *ambiguo* di quella bellezza, non una grazia morbida e delicata, ma piuttosto tendente a una certa mascolina energia, a esercitare un fascino irresistibile sul giovane eroe».<sup>20</sup> Due bellezze androgine, ermafrodite, che si intrecciano, sedotte non dalla reciproca *diversità*, ma piuttosto rinvenendo l'uno nell'altra la propria intrinseca *doppiezza* (così avverrà con Penthesilea). «L'ambiguità è quindi il tratto qualificante del personaggio di Achille, costruito sul punto di confine tra due età e due sessi».<sup>21</sup> Stazio tratteggia un'identità fluida, ben distante dal paradigma dell'eroismo bellico.

Accanto all'ambiguità dell'eroe, l'opera stessa – semantizzandone l'incompiutezza e facendone il doppio di quella di Achille – ne esprime l'imperfezione.

Il magnanimo Eàcide cantami, o diva, e la progenie temuta dal Tonante, alla quale fu vietato di succedere al padre nel regno celeste.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Gianpiero Rosati, *L'«Achilleide» di Stazio, un'epica «en travesti»*, in Publio Papinio Stazio, *Achilleide*, trad. it. a cura di Gianpiero Rosati, BUR, Milano 1994, p. 12.

<sup>19</sup> Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano 1988, p. 126.

<sup>20</sup> Gianpiero Rosati, *L'«Achilleide» di Stazio, un'epica «en travesti»* cit., p. 17.

<sup>21</sup> Ivi, p. 19.

<sup>22</sup> Publio Papinio Stazio, *Achilleide* cit., I, vv. 1-3.

Il figlio *mancato* di Zeus, colui che lo avrebbe esautorato se questi non avesse rinunciato a unirsi a Tetide: «Invece di un dio dalla vita più lunga di altri dèi, fu un uomo dalla vita più corta di altri uomini, ma il più vicino, fra di loro, a un dio».<sup>23</sup> Quasi-dio più che semi-dio.

*Kleist, Penthesilea*

La *Penthesilea* di Kleist, tragedia redatta tra il 1807 e il 1808, è protagonista di una singolare vicenda ricettiva. In aperto contrasto con l'ideale goethiano di una classicità armonica e composta, il testo kleistiano «risulta intollerabile al palato del pubblico dell'epoca».<sup>24</sup>

Tutte le prime reazioni a caldo alla tragedia sono così caratterizzate da un drastico rifiuto, basato sull'opposizione alle categorie del «disarmonico», del «crudele», del «disumano» nella rappresentazione artistica. Tale chiusura porterà a una sostanziale non-ricezione che durerà quasi un secolo.<sup>25</sup>

Non letta, non rappresentata. Non recepita. Riscoperta solo nei primi del Novecento, l'opera di Kleist rimane a lungo “invisibile”.

La stessa *Penthesilea*, protagonista dell'opera, «metà Furia, metà Grazia»,<sup>26</sup> è incompresa, estromessa. Come l'Achille staziano e iliadico, è un essere ambiguo, protagonista di un conflitto nel conflitto.

Ulisse: [...] Per quel che mi risulta, in natura esistono soltanto la forza e ciò che le si contrappone, non esiste una terza possibilità. Ciò che estingue la vampa del fuoco non dissolve in vapore l'acqua che bolle, e viceversa. Ma qui si manifesta un nemico feroce di entrambi, alla cui comparsa il fuoco non sa se deve scorrere con l'acqua, l'acqua se deve levarsi con il fuoco a lambire il cielo.<sup>27</sup>

Le Amazzoni si mostrano ostili tanto ai Troiani quanto ai Greci. *Penthesilea* è quella «terza cosa» di cui Ulisse non contempla l'esistenza. Inclassificabile, contraria alle leggi della stessa natura, ma dotata della stessa potenza. A sovrintendere le sue azioni non è la logica guerresca,

<sup>23</sup> Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia* cit., p. 126.

<sup>24</sup> Barbara Sinisi, *La ricezione della «Penthesilea» (1808) di Henrich von Kleist tra dibattito di genere e nuova definizione del femminile*, «Il Confronto Letterario (Quaderni di Letterature Straniere Moderne e Comparete dell'Università di Pavia)», 52 (2009), p. 380.

<sup>25</sup> Ivi, p. 383.

<sup>26</sup> Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, trad. it. a cura di Paola Capriolo, Marsilio, Venezia 2008, sc. XXI: «Achille: [...] Quella donna prodigiosa, metà Furia, metà Grazia, mi ama».

<sup>27</sup> Ivi, sc. I.

estranea allo stesso Achille. Si muove, altresì, «contravvenendo alla legge e all'ethos amazzonico».<sup>28</sup> Fuori dal sociale, dal politico. Ad animarla è un desiderio amoroso inarticolabile, un «enigma che sovverte i sensi e il volere», rendendola «inafferrabile a se stessa, incapace di comprendere la furia che la devasta».<sup>29</sup> Il desiderio inebriante, «la spossatezza dei sensi, lo svanire continuo della coscienza dinanzi alla brama, il venir-meno della volontà» trasformano Penthesilea in un essere bestiale indomabile, conducendola all'atto di cannibalismo della scena XXII, ossia all'*annientamento* del desiderato: «la vera meta di Penthesilea è l'annientamento di Achille per disfare se stessa nel pasto ferino delle sue carni agognate».<sup>30</sup> La regina amazzone degenera nell'inumano, nell'innominabile.<sup>31</sup>

Nello stravolgimento kleistiano del mito, nell'oralità cannibale di Penthesilea, Achille trova finalmente uno spazio paradossale in cui sfuggire al linguaggio. Oltre il farsi «presenza assente» nell'*Iliade*; oltre l'ambiguità e l'incompiutezza dell'*Achilleide*.

Cibandosi delle carni dell'amato, Penthesilea *espelle Achille da ogni corpo possibile*, lo restituisce all'inorganico, disperde la memoria stessa della sua figura. [...] dilaniare, smembrare, inghiottire l'avversario significa cancellarlo nel passato e nel futuro, farne il pasto innominato di una natura famelica che *divora la vita*.<sup>32</sup>

La vita di entrambi:

L'amazzone, uccidendo Achille, uccide colui che, nominandola, annettendola al linguaggio, le consentiva di vivere. Scomparso Achille, Penthesilea è colei che «d'ora innanzi nessun nome nomina», ed è quindi destinata alla cancellazione e al silenzio.<sup>33</sup>

L'oralità di Bene li fagociterà entrambi in un'unica, androgina, voce monologante.

Risulta forse ora comprensibile perché l'ultimo Bene scelga di cimentarsi in un confronto con la figura di Achille (e con il suo doppio, Penthesilea).

<sup>28</sup> Barbara Sinisi, *La ricezione della «Penthesilea» (1808) di Henrich von Kleist tra dibattito di genere e nuova definizione del femminile* cit., p. 379.

<sup>29</sup> Maurizio Grande, *Dodici donne* cit., p. 159.

<sup>30</sup> Ivi, p. 162.

<sup>31</sup> Cfr. Heinrich von Kleist, *Penthesilea* cit., sc. XXIV: «Gran sacerdotessa: [...] (come chiamarti, se non sei più una creatura umana?)».

<sup>32</sup> Maurizio Grande, *Dodici donne* cit., pp. 175-176.

<sup>33</sup> Anna Chiarloni, *Nota introduttiva*, in Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, Einaudi, Torino 1989, p. XII.

In essa si annidano temi e problematiche che pervadono l'*opus* beniana: l'oltrepassamento delle forme; l'impossibilità della rappresentazione; l'inattualità; l'incompiutezza; la presenza-assenza; l'oblio; il *nostos* verso l'androgino, l'inorganico. Per Giacchè «era davvero “destino” che diventasse l'eroe mitico in grado di ricapitolare l'impossibilità del suo teatro»,<sup>34</sup> e della sua poesia.

*La ri-scrittura di Bene*

I pre-testi *Iliade*, *Achilleide* e *Pentesilea* sono riassemblati da Bene in un *collage* assolutamente originale per «la libertà della traduzione, le ardite scelte linguistiche e l'arbitrarietà della ricostruzione dell'intreccio».<sup>35</sup> La storia viene data per scontata nella sua totalità, in favore di un'arbitraria selezione di singoli momenti o episodi, che vengono riassemblati in uno stravolgimento cronologico-narrativo della vicenda.

La *Pentesilea* si struttura in venti composizioni poetiche, ognuna delle quali corrisponde o al discorso di un singolo personaggio o al *collage* di monologhi attribuibili a personaggi differenti, che concorrono a formare «un unico enunciato»,<sup>36</sup> abolendo il dialogico. Questo anche in vista della “messa in voce” teatrale fondata pressoché esclusivamente sul monologo.

I primi sei componimenti sono tutti di matrice staziana: dal *furtum* di Tetide fino all'innamoramento per Deidamia; la parte centrale consiste in una serie di balzi spazio-temporali: un «montaggio frenetico» da Troia a Sciro, coagulato dai lamenti di Tetide; le ultime sette composizioni sono invece di matrice kleistiana, stabilendo le coordinate della pseudo-narrazione a Troia, al momento del fatale incontro-scontro tra Achille e Pentesilea. Come in Kleist, il momento di violenza apicale è omesso. Il trattamento dello scontro come “o-sceno” contribuisce a infonderlo di ambiguità. Impossibile stabilire chi abbia prevalso: «Ho forse vinto è prigioniero mio»; «è morta / Così fosse per sempre / Ma dove l'ho colpita»; «Ho vinto io non è vero / è qui mio schiavo».<sup>37</sup> Achille e Pentesilea prevalgono e soccombono a un tempo, in un paradossale annichilimento chimerico in cui Bene non predilige il mito classico allo stravolgimento kleistiano. Nelle sezioni finali

<sup>34</sup> Piergiorgio Giacchè, *Entelechia del Bene. Incontro con Carmelo Bene*, «La porta aperta (Bimestrale del Teatro di Roma)», 8 (2000), p. 52.

<sup>35</sup> Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore* cit., p. 287.

<sup>36</sup> Ivi, p. 294.

<sup>37</sup> Carmelo Bene, *Pentesilea* cit., pp. 1345-1346.



la *Pentesilea* sovverte definitivamente il senso logico, liberandosi di qualsiasi residuo di narratività, così come di qualsiasi separazione di genere e ruolo:

Poco importa Achille e Pentesilea, o l'uno o l'altra; importa invece l'*entre-deux* [...] che è un Pentachille fuori dal senso del testo, fuori dalla lingua dei testi, inattestabile.<sup>38</sup>

Laddove Omero, pur fondamentale, è pressoché eluso, dell'*Achilleide* Bene rielabora «quasi esclusivamente le parti in cui gli eroi parlano in prima persona attraverso il discorso diretto».<sup>39</sup> Una ricerca delle tracce d'oralità. Un'operazione di «cucitura» consente «di sommare in una sola voce le battute di personaggi differenti e di presentarle al lettore come un unico monologo.

Così in Kleist:

Pentesilea: [...] È forse quella di una vincitrice, di una terribile, fiera regina delle Amazzoni, l'immagine che la bronzea corazza sul suo petto riflette quando io lo avvicino? È forse quella di una vincitrice, di una terribile, fiera regina delle Amazzoni, l'immagine che la bronzea corazza sul suo petto riflette quando io lo avvicino? [...] Voglio gettarmi nel tumulto della battaglia, dove lui mi aspetta con un sorriso di scherno, e sconfiggerlo, o cessare di vivere!

Protoe: Amata regina, se solo tu volessi posare il capo su questo petto fedele... Quella caduta, colpendoti al petto con violenza, ti ha infiammato il sangue [...] Vieni, riposati un poco accanto a me.

Pentesilea: Perché? Per quale ragione? Che cosa ho detto? Ho forse...? Che cosa ho dunque...?<sup>40</sup>

Così in Bene:

È questa la tremenda irriducibile  
Regina delle Amazzoni  
Se dentro la fulgente  
Sua lorica si specchia

Se alla mia sola vista si dissolvono  
gli eserciti Si mostra  
Lui si mostra e mi spegne  
dove il senso M annienta qui

<sup>38</sup> Jean-Paul Manganaro, *Una lingua barbara transeunte* cit., p. 30.

<sup>39</sup> Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore* cit., p. 290.

<sup>40</sup> Heinrich von Kleist, *Pentesilea* cit.

dove negato è il seno  
Dentro la mischia dove  
il suo ghigno mi sfida voglio vincere  
o non mai aver vissuto

Nulla Vieni riposa qui con me  
Come Che ho detto Com è stato Come<sup>41</sup>

Un altro tipo di “cucitura” fa sì che nella stessa poesia vengano incluse battute che, pur pronunciate dallo stesso personaggio, nella versioni originali sono situate a pagine di distanza. Come quella tra opere e autori, anche la differenza tra personaggi, spazi e tempi è annullata.

Rimangono «frammenti discorsivi, ricordi evanescenti musicati in parola, [...] suoni deflagrati, avanzi di parole strappate al loro senso, resti di discorsi rubati, [...] chiamati a raccolta e trasposti all'interno di una struttura operistica complessa. Pura materia acustica strutturata polifonicamente».<sup>42</sup> A costituire il primario interesse di Bene è la *musicalità del verso*, ricercata mediante una serie di operazioni che concorrono a espungere dal testo il significato e a farne pura, musicale, significanza: l'uso massiccio di assonanze e allitterazioni («O forse è sparsa univarsa la fama»);<sup>43</sup> l'abolizione completa della punteggiatura, «al fine di liberare il testo da una zavorra di segni muti considerati ininfluenti a livello fono-simbolico»;<sup>44</sup> l'anastrofe degli articoli dimostrativi («questa la vita è morta»);<sup>45</sup> a sovvertire la struttura morfosintattica tradizionale e inibire una fluida produzione e veicolazione di senso. Il tutto unito alle sopracitate operazioni di “cucitura”.

Queste scelte stilistiche e questa sintassi dinoccolata danno al lettore la sensazione di muoversi in una sorta di *waste land*, che ben si attaglia all'idea di uno scenario cosparso di detriti e residuati bellici che si apre all'indomani di una grande battaglia. Le frasi, spesso volutamente sospese o incompiute sembrano librarsi come rami monchi da un albero senza più linfa.<sup>46</sup>

<sup>41</sup> Carmelo Bene, *Pentesilea* cit., p. 1334.

<sup>42</sup> Francesca Rachele Oppedisano, *Carmelo Bene. Ricominciando dal tramonto del giorno. La vita stessa altrimenti*, «Mnemosyne, o la costruzione del senso», 3 (2010), p. 49.

<sup>43</sup> Carmelo Bene, *Pentesilea* cit., p. 1332.

<sup>44</sup> Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore* cit., p. 297.

<sup>45</sup> Carmelo Bene, *Pentesilea* cit., p. 1336.

<sup>46</sup> Simone Giorgino, *Carmelo Bene poeta* cit., pp. 84-85.

Riconoscere al testo la sua natura esiziale è fondamentale per il prospettarsi di una sua rivivificazione, attraverso l'oralità. Alla «messa in scena del lutto che è la drammaturgia, [...] l'attorialità oppone il giubilare dell'inorganico»,<sup>47</sup> la sua vanità, la sua impossibilità a trasformarsi in una definita materia corporale. Un'immensa forza vitale, irriducibile a un processo di formalizzazione. Nella ricerca dell'*archè*, dell'aurtadiana «Parola di prima delle parole»: «impulso psichico segreto»,<sup>48</sup> prelinguistico; «stato intensivo in cui l'energia, non ancora rappresa in forme» – inorganica, appunto – «pulsava nel suo battito primo», «al di là [e al di qua] dei codici della rappresentazione».<sup>49</sup>

*Voce: Achilleide*

Il progetto-ricerca attraversa l'operato beniano per oltre un decennio, in tre tempi. Dal 26 al 30 luglio 1989 va in scena, al Castello Sforzesco di Milano, *Pentesilea, la macchina attoriale – attorialità della macchina, momento n. 1*. Segue, a distanza di un anno, il *momento n. 2*: prima al Teatro Olimpico di Roma (il 19 maggio). poi al Majakovskij di Mosca (il 27-28-29 dicembre).

Il ciclo si chiude nel 2000 al Teatro Argentina di Roma (dal 24 al 30 novembre) con *In-vulnerabilità d'Achille. Impossibile suite tra Ilio e Sciro*, «spettacolo-sconcerto in un momento», l'ultima produzione teatrale di Bene. Già dalla scarsità delle rappresentazioni possiamo rilevare come il progetto-ricerca tracci un percorso di progressiva rarefazione. «Questa *In-vulnerabilità* non si replica: un testamento non è passibile di repliche».<sup>50</sup>

Nonostante il progetto impegni l'artista per «mezza vita»,<sup>51</sup> esso non gode di grande visibilità. Questo per volontà dello stesso Bene, che già nel 1989 afferma con decisione che intende rescindere quel vincolo che lega il suo teatro a modalità di fruizione spettatoriale massive, indiscriminate: «Non lavorerò più per un “pubblico”, ma per “curiosi” che sanno leggere i fatti teatrali nuovi».<sup>52</sup>

La volontà di non lavorare più per un “pubblico” comporta anche il desiderio di oltrepassare i confini della propria nazione, della propria

<sup>47</sup> Camille Dumoulié, s.t., in *Carmelo Bene, Il teatro senza spettacolo* cit., p. 15.

<sup>48</sup> Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1978, p. 176.

<sup>49</sup> Maurizio Grande, in *Carmelo Bene, Il teatro senza spettacolo* cit., p. 111.

<sup>50</sup> Piergiorgio Giacchè, *Entelechia del Bene* cit., p. 58.

<sup>51</sup> Cfr. Giuseppe Tesorio, *L'ira funesta* di Carmelo Bene, «Corriere della Sera», 25 luglio 1989: «Questo mio “Achille” è una ricerca [...] che mi ha impegnato mezza vita per trovare qualcosa di nuovo e per dimostrare che c'è un teatro prima di Carmelo Bene e dopo Carmelo Bene».

<sup>52</sup> *Ibid.*

*lingua*. Bene anela alla trasferta moscovita già ai tempi del *momento n. 1*: «In Italia non mi vedranno mai più in scena, al di là di qualche sporadica apparizione e porterò questa mia ricerca all'estero»;<sup>53</sup> «Lascio agli altri la competizione per il campionato regionale».<sup>54</sup> Confrontarsi con il pubblico russo equivale a sceverare l'espressività *fonica* e assolutamente extra-linguistica della "macchina attoriale" da qualsivoglia residuo di comunicatività. Il pubblico del Teatro Majakovskij, che accoglierà il *momento n. 2* con un'«ovazione silente»,<sup>55</sup> sarà sprovvisto di un libretto esplicativo, nell'assenza di sottotitoli, didascalie o traduzioni.

L'handicap della lingua è già un vantaggio. L'incomprensione ha la sua bella chance. *Dal fatto di parlare una medesima lingua sorge l'equivoco di pensare di capirsi*<sup>56</sup>

Quando Bene afferma di pensare al proprio teatro «solo in funzione dell'estero»,<sup>57</sup> non si riferisce a un estero *geografico*. Mira piuttosto a una regione illocata *fuori* dal *logos*, dall'umano.

#### *Momento n. 1*

Il primo momento venne concepito come recital a due voci, in forma di melologo. Si parla di «spettacolo concerto»,<sup>58</sup> «lettura-concerto»,<sup>59</sup> quando non addirittura di «concerto»<sup>60</sup> *tout court*. La centralità *fonica* (sia in termini di musicalità che di tecnologia che la veicola) è evidente, giungendo alla quasi totale fagocitazione di quei residui drammaturgici che ancora infestano l'opera: Bene sfrutta i temi e le vicende del mito alla stregua di uno spartito, «una linea intorno alla quale costruire una partitura fonica e organizzare un sistema di echi e di contaminazioni»;<sup>61</sup> un'«orchestrazione di voci e di suggestioni»,<sup>62</sup> senza la preoccupazione di costruire uno sviluppo narrativo. Bene è, per la prima volta, autore delle musiche, da lui stesso composte ed elaborate tramite computer. Un

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Ornella Rota, *Chiamatemi C.B.*, «La Stampa», 26 luglio 1989.

<sup>55</sup> Piergiorgio Giacchè, *Entelechia del Bene* cit., p. 55.

<sup>56</sup> Ornella Rota, *Chiamatemi C.B.* cit.

<sup>57</sup> Ugo Volli, *Achille? Era un debole*, «la Repubblica», 26 luglio 1989.

<sup>58</sup> Cfr. Giuseppe Tesorio, *L'ira funesta* di Carmelo Bene, cit.

<sup>59</sup> Giovanni Raboni, *Bene fa il «tifo» per l'eroe Achille*, «Corriere della Sera», 28 luglio 1989.

<sup>60</sup> Cfr. Franco Quadri, *Il "tallone" di Bene*, «la Repubblica», 28 luglio 1989; Osvaldo Guerrieri, *Carmelo, concerto per Achille*, «La Stampa», 30 luglio 1989.

<sup>61</sup> Giovanni Raboni, *Bene fa il «tifo» per l'eroe Achille* cit.

<sup>62</sup> Cfr. Giuseppe Tesorio, *L'ira funesta* di Carmelo Bene cit.

lavoro di cui riferisce la meticolosità: «per campionare elettronicamente un “là”, breve e secco, otto ore al giorno, per 1 anno». <sup>63</sup> Bene gioca «sulla fissazione di poche note, portate al diapason a bloccare l'ininterrotto scorrere delle acque del mare in sottofondo, o trattando dei motivetti popolari bassi, da contrapporre al livello alto della parola». <sup>64</sup>

Pur perdendo la parola il suo valore referenziale e approssimandosi a confondersi nel tessuto musicale che le soggiace, a questa altezza temporale il progetto-ricerca pare non essere giunto a quella diluizione definitiva delle parti, alla “fine delle differenze” e al superamento totale della rappresentazione.

Se nel *momento n. 2* e nell'*In-vulnerabilità* Bene è solo in scena, accerchiato da androidi-manichini e accompagnato dalla sua stessa voce in *playback*, qui condivide la scena con Anna Perino, cui sono affidata la parte di Teti.

I ruoli sono ben distinti: lui se ne sta seduto, indossando il consueto frak, ma con un gilè d'argento; lei, con la sua tunica bianca svolazzante, è in piedi, pronta a svanire nello stesso modo in cui si è materializzata. È infatti un'apparizione, [...] una parte di sostegno alla quale prestare per esempio i monologhi della madre Teti, ma non i versi dei protagonisti; o da delegare al coté omerico o post, ai frammenti presi da Smirneo o da Stazio. Achille e Pentesilea sono riservati a Carmelo. <sup>65</sup>

Maschile e femminile si contrappongono con forza, pur se assunti dalla medesima voce attoriale. Il trattamento vocale riservato alle due figure opera una marcata differenziazione «tra il personaggio di lei reso col falsetto o con l'atteggiarsi flebile della voce, e il personaggio di lui portato all'eroico, al do di petto, all'amplificazione che scuote le pareti». <sup>66</sup> La distanza dall'«*entre-deux*» pentachillico è evidente: il dialogico (la differenziazione tra Achille e Pentesilea) permane sotto mentite spoglie monologiche (il medesimo “corpo” vocale). Secondo Quadri:

l'incrinatura di qualche attimo di immedesimazione per fortuna traspare nella macchina attoriale: ecco un ripiegamento infantile su una crescita desiderata

<sup>63</sup> Ornella Rota, *Chiamatemi C.B.* cit.

<sup>64</sup> Franco Quadri, *Il “tallone” di Bene* cit.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

e non compiuta, ecco lo struggimento per l'eroe invulnerabile ma conscio di avere un punto debole.<sup>67</sup>

Ci troviamo insomma di fronte a un processo d'immedesimazione, per quanto reso discontinuo, intralciato dal macchinico. La dimensione inumana e glaciale propria delle successive edizioni, che ha una sua traduzione scenografia nel cimitero di androidi-manichini che cingeranno il corpo attoriale, si consumano per ora solo in una fulminea apparizione, nel finale del concerto, in cui «Achille-Carmelo [...] estrae da un mucchio di tulle una gamba di plastica, un braccio, una mano».<sup>68</sup>

Il *momento n. 1* rivela dunque la sua idiosincrasia rispetto alle fasi successive soprattutto sul piano visivo. Qui tutto è sbilanciato in favore dell'auditivo, a discapito della componente scenografico-luministica che esploderà nelle edizioni successive. Con il *momento n. 2* e l'*In-vulnerabilità* la rappresentazione dell'89 condivide però la brevità, quell'istantaneità fulminea in cui lo spettacolo pare risolversi (si oscilla tra i quaranta e quarantacinque minuti di durata), anelando a un seguito.

#### *Momento n. 2*

Il *momento n. 2* è originariamente concepito per il Teatro Majakovskij, dove andrà in scena il 27, 28 e 29 dicembre 1990. Debutterà qualche mese prima all'Olimpico di Roma, il 19 maggio, come a voler testimoniare la ricerca in atto anche davanti a quei "curiosi" che ancora affiorano dalle platee italiane, e anzi rispondendo esclusivamente a tale proposito: «Non è uno spettacolo, ovviamente. È un'apparizione».<sup>69</sup>

In questa nuova fase del progetto-ricerca Bene si lascia alle spalle la controparte femminile incarnata da Perino. Fa la sua comparsa – non in sostituzione dell'attrice, la cui "parte" è assunta dalla voce solista dello stesso Bene, ma come elemento inedito – una bambola-androide che l'attore manovra con un pedale. Controproducente parlare di *ruoli*. Bene non è (solo) Achille; la bambola-androide non è (solo) Pentesilea. Sopravvivono residui corporali-formali propri del teatro di rappresentazione, ma ridotti a brandelli, *maciullati*. Ancora in scena, un corpo umanoide in tensione verso il macchinico (Bene) e un corpo che è già macchina, amputata, infungibile (la bambola-androide). Più che a un'estrema sopravvivenza delle forme, a

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Osvaldo Guerrieri, *Carmelo, concerto per Achille* cit.

<sup>69</sup> Rita Sala, *Con Carmelo all'Olimpico Achilleide, parte seconda*, «Il Messaggero», 17 aprile 1990.

una loro problematica riconfigurazione, assistiamo alla loro dolorosa dipartita. A circondare le due figure sono, sul piano scenografico, un cimitero di arti e abiti nuziali, «dentro un bianco naufragio di veli»;<sup>70</sup> su quello auditivo, il rumore acquatico e il vociare umano, un tutt'uno coadiuvato dalla musica elettronica. Esplode quella velleità inumana propria del progetto-ricerca, ancora inibita nel *momento* precedente. Si assiste all'azionamento di un'«impressionante macchina antierica, che smantella soggetto, dialogo, ruolo e rappresentazione»,<sup>71</sup> all'avvento del «teatro senza spettacolo». Il rumore ha re-ingenerato il linguaggio: voce umana (sia essa emessa dall'attore in scena, o dalla sua protesi meccanica che è il *playback*), rumori e musica vedono drasticamente assottigliarsi i confini che convenzionalmente operano tra loro una separazione. Nella stessa direzione si muovono quegli interventi luministici atti allo sbiancamento totale della scena.

Bene si muove tra «brandelli di memoria» e resti di un anacronistico antropomorfismo, nel tentativo idiota di ri-membrare un corpo ormai amputato, infungibile, diluito nell'acquaticità dell'inorganico. Lo stesso copione di scena, rinvenuto nel cimitero di veli e manichini, si presenta come un cadavere: le sue ultime pagine, totalmente bianche, sanciscono la fine di una logica referenziale/rappresentazionale. Non rimane che la *voce-phoné*, «essa stessa un resto, un avanzo de-nominato». <sup>72</sup> La voce di Bene oscilla tra il sussurrato e il tonante, ora confondendosi con lo scroscio acquatico, ridimensionandosi fino alla quasi impercettibilità e conseguente indecifrabilità, ora erompendo in tutta la sua potenza.

Fissata nelle sue componenti essenziali, l'*Achilleide* si ripresenterà a dieci anni di distanza pressoché invariata. Pure, ancora più silente, assordante/accecante, mortifera.

*Spettacolo-sconcerto in un momento*

Questa dell'*In-vulnerabilità d'Achille* è poi la fine di ogni ricerca, nel senso di non trovare più. Nulla.<sup>73</sup>

Nella fase terminale della sua vita, ogni atto di Bene è, secondo Giacchè, connotato da una vocazione testamentaria, dalla consapevolezza di aver

<sup>70</sup> N. Ismailova, *Carmelo Bene a Mosca: celebra i giorni del Teatro Italiano*, «Notizie», Mosca, 29 dicembre 1990.

<sup>71</sup> Maurizio Grande, *Lepos maciullato*, «Rinascita», 13 (1990), p. 80.

<sup>72</sup> Ivi, p. 81.

<sup>73</sup> Piergiorgio Giacchè, *Entelechia del Bene. Incontro con Carmelo Bene* cit., p. 54.

toccato il limite postremo della propria ricerca impossibile. Bene si avvia definitivamente verso il silenzio, la pagina bianca.

In nessun'opera, come nell'*In-vulnerabilità d'Achille. Impossibile suite tra Ilio e Sciro*, la consapevolezza di cimentarsi in un'«arte della fine» è però così evidente, rasentando un'assordante ridondanza. Bene lo afferma e lo ripete chiaramente: «Considero queste di Achille le mie ultime prove». <sup>74</sup> Un testamento premeditato, che Bene «andava perfezionando e debilitando da almeno dieci anni». <sup>75</sup> «Aleggia un senso di eliminazione, di brivido finale». <sup>76</sup> Il sentimento di fine si fa *mortifero*, carnalmente patologico. Sovrabbondano i riferimenti a una corporeità esangue e cadaverica:

Vado a prendere confidenza definitiva con la necrofilia che mi riguarda da sempre. Vengo a leccarmi le piaghe in pubblico [...] L'impresa di eccedermi equivale a quella di uccidermi. <sup>77</sup>

Lo spettatore stesso, nel programma di sala, «è invitato a una “discrezione” che rasenti “il fair-play del cadavere”»:

Le reazioni dello spettatore? Non mi riguardano. Hanno a che fare con la sua patologia, le sue cartelle cliniche. [...] Un colpo di tosse, un battito di ciglia, può bastare un nulla, un indizio di vita, per franare nella vergogna irreparabile dello scoprirmi in pubblico. Mi troverei costretto a fare sipario. L'ideale sarebbe destinare questa suite a un unico individuo, a sua volta fuorviato da altro o disponibile a lasciarsi ferire per sempre. <sup>78</sup>

Si passa dallo stato cadaverico a quello *comatoso*: anzi, più che il cadavere che è in voi, aveva detto, l'ideale sarebbe avervi ognuno al suo posto in quello stato di grazia che è il coma. <sup>79</sup>

Fino ad auspicare l'inesistenza:

Contro la retorica della partecipazione, vorrei che gli spettatori facessero come me, si comportassero come se non esistessero più. <sup>80</sup>

<sup>74</sup> Curzio Maltese, *Il mio testamento dalla tomba del teatro*, «la Repubblica», 20 novembre 2000.

<sup>75</sup> Giancarlo Dotto, «*Il mio Achille, eroe vulnerabile*», «il Messaggero», 19 novembre 2000.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Sergio Colomba, *Bene con «Achille» risveglia i suoi fan in coma*, «Il Giorno», 26 novembre 2000.

<sup>80</sup> Curzio Maltese, *Il mio testamento dalla tomba del teatro* cit.



Cancellazione di sé, del proprio teatro, del proprio pubblico, con cui Bene vorrebbe intessere un rapporto di irreciprocità. Una non corrispondenza sul piano comunicativo, che però – nell'accettazione dell'incomprensibilità – si risolve in una miracolosa convergenza. Convalescenza, agonia, coma conducono a uno stato di *ipersensibilità*, di totale apertura e abbandono. Ed è infatti proprio l'ultimo pubblico quello «più rispettoso e sgomento che Carmelo abbia mai avuto e per una volta sentito “vicino”. Un pubblico che ha per davvero avvertito che si stava toccando un limite e che l'incomprensibile “ricerca impossibile” aveva trovato la parete definitiva». <sup>81</sup> Una platea “paralizzata”, silente, sbaragliata nell'intimo della propria sensibilità.

A queste condizioni, ostinarsi ad andare *in scena*, *rappresentare*, *replicare*, è veramente ridicolo. Aleggja – oltre al «senso di eliminazione, di brivido finale» – un profondo sentimento di imbarazzo», vergogna.

Ho vergogna di entrare in scena, in una scena che stupidamente è considerata ancora come luogo di *rappresentazione*. Ma rappresentazione di cosa? Di Chi? <sup>82</sup>

Se qualcosa è possibile rappresentare è proprio il *ridicolo* connaturato alla rappresentazione. La ridicolaggine idiota della scena, che sopravvive al drammatico. L'*In-vulnerabilità* è la soglia ultima verso cui «corpo dell'attore e forme del teatro», indeboliti, amputati, svalutati, possono spingersi. Da qui l'imbarazzo: la rappresentazione mostra definitivamente la sua insufficienza. Il suo corpo freddo, fragile, scheletrico, ricoperto di piaghe. Nudo.

«Non ci sono personaggi, non c'è qualcuno che li interpreta, non c'è una storia. È il superamento di tutto: questo teatro non è più»; <sup>83</sup> «Mai così estremo, mai così sottratto all'azione [...] “Non accade più nulla. Non concedo più nulla. [...]”». <sup>84</sup>

Si è visto come la componente scenografica, dopo quella fulminea e inaspettata gemmazione di membra di plastica nel finale del *momento n. I*, abbia assunto una notevole rilevanza nel secondo stadio del progetto-ricerca. Nello «(s)concerto» essa raggiunge dimensioni e rilevanza inusitate: ricorre nelle testimonianze l'immagine del «cimitero» <sup>85</sup>, quando non

<sup>81</sup> Pierniggiorgio Giacchè, *Carmelo Bene* cit., p. 195.

<sup>82</sup> Emilia Costantini, *Carmelo Bene: con i testi di Omero porto sulla scena la crisi del teatro*, «Corriere della Sera», 19 novembre 2000.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> Giancarlo Dotto, «*Il mio Achille, eroe vulnerabile*» cit.

<sup>85</sup> Cfr. Rodolfo Di Giammarco, *Carmelo Bene si commuove per Achille*, «la Repubblica», 25 novembre 2000 («La struttura che gli ha fatto da quadro ispiratore, al centro di pareti di enormi casse acustiche, è stata una deriva di mozze anatomiche, un cimitero di manichini

addirittura quella della «necropoli»;<sup>86</sup> si parla di «campo di battaglia»,<sup>87</sup> «macerie»,<sup>88</sup> «detriti inquietanti».<sup>89</sup> Il palcoscenico è totalmente ingombro – come a sopprimere sul nascere ogni potenziale movimento, azione – di «teste decapitate e arti spezzati, torsi, resti umani, sparsi ovunque»<sup>90</sup> «come pezzi di statue classiche»,<sup>91</sup> «una deriva di mozze anatomie, un cimitero di manichini bianchi»<sup>92</sup> «come ossa calcificate»,<sup>93</sup> «tra urne e cippi»,<sup>94</sup> «stracci»,<sup>95</sup> «chilometri di tulle»,<sup>96</sup> «pedistalli marmorei, fregi e colonne monche, su cui svetta una figura velata»,<sup>97</sup> ossia quella della bambola-androide già “co-protagonista” del *momento n. 2*.

Una landa glaciale in cui sono andati sedimentandosi i resti di un regno delle forme ormai caduto. Classicità e classicismo agonizzano *in scena*, *attraverso* essa. Impossibile un loro ripristino. È la fine dell’antropocentrismo, l’avvento dell’inorganico. Potremmo definire quella dello «sconcerto» come una scenografia *rumoristica*, in cui il *white noise* prodotto da androidi amputati e frammenti architettonici informi prevale sull’emersione di un qualsivoglia corpo, umanoide o architettonico. Operando uno slittamento sinestetico («Verdi creava azioni per le orecchie, io creo musica per gli occhi»),<sup>98</sup> possiamo dunque rilevare come il rapporto dialettico *logos-phonè*, esondando dagli argini dell’uditivo, intrida lo stesso assetto scenografico. A incorniciare la necropoli, sono infatti «pareti di enormi casse acustiche».<sup>99</sup>

bianchi»); Sergio Colomba, *Bene con «Achille» risveglia i suoi fan in coma* cit. («un bianco deposito-cimitero di manichini smembrati, tra urne e cippi»); Gianni Manzella, *In-vulnerabilità di Carmelo Bene*, «il manifesto», 26 novembre 2000 («un cimitero di piedistalli marmorei, fregi e colonne monche »). Anche Quadri parla di «contesto cimiteriale» (cfr. Franco Quadri, *Il “tallone” di Bene* cit.).

<sup>86</sup> Cfr. Giancarlo Dotto, «*Il mio Achille, eroe vulnerabile*» cit.

<sup>87</sup> Cfr. Gianni Manzella, *In-vulnerabilità di Carmelo Bene* cit.: «un campo di battaglia disseminato di corpi fatti a pezzi che sono però monconi di bianchi manichini».

<sup>88</sup> Cfr. Franco Quadri, *Carmelo tra le macerie* cit.

<sup>89</sup> Cfr. Enrico Groppali, *Carmelo Bene è Achille eroe davanti al silenzio*, «Il Giornale», 11 dicembre 2000.

<sup>90</sup> Giancarlo Dotto, «*Il mio Achille, eroe vulnerabile*» cit.

<sup>91</sup> Masolino D’Amico, *L’ultimo rito di Carmelo Bene*, «La Stampa», 26 novembre 2000.

<sup>92</sup> Rodolfo Di Giammarco, *Carmelo Bene si commuove per Achille* cit.

<sup>93</sup> Enrico Fiore, *Il trionfo del Bene: 15 minuti d’azioni per uno “sconcerto”*, «Il Mattino», 26 novembre 2000.

<sup>94</sup> Sergio Colomba, *Bene con «Achille» risveglia i suoi fan in coma* cit.

<sup>95</sup> Franco Cordelli, *Carmelo Bene fa trionfare l’anti-eroe Achille e l’amazzone Pentesilea*, «Corriere della Sera», 29 novembre 2000.

<sup>96</sup> Enrico Groppali, *Carmelo Bene è Achille eroe davanti al silenzio* cit.

<sup>97</sup> Gianni Manzella, *In-vulnerabilità di Carmelo Bene* cit.

<sup>98</sup> Noël Simolo, *Carmelo Bene: Capricci - entretien*, «Cahiers du cinéma», 213 (1969).

<sup>99</sup> Rodolfo Di Giammarco, *Carmelo Bene si commuove per Achille* cit.

Oltre il palcoscenico: quella che ci si prospetta è una dimensione *paesag-gistica*.<sup>100</sup> Ingombra, mortificata, disastrata, la scena eccede se stessa. A saturarla ulteriormente la «luce fredda da obitorio»,<sup>101</sup> «piena e pallida»<sup>102</sup> che sovrillumina l'ambiente approssimandosi a cancellarlo totalmente, sbiancandolo. Contribuiscono alla cerea radiosità l'«argenteo sipario di ferro»<sup>103</sup> e la «garza dorata»<sup>104</sup> che avvolge l'ipersensibile Neumann Kms 105, il microfono impiegato in scena.

Nell'immobilità rarefatta in cui lo «sconcerto» è sospeso, è la componente auditiva a essere protagonista: in essa risiede l'autentica forza *visiva* dello spettacolo. Suoni ora strapresenti, ad assordare lo spettatore. Ora quasi o totalmente assenti, secondo un trattamento «musicalizzante» del silenzio. Le pause, i momenti di vuoto, sono essi stessi musica. Rumori e silenzi possono contrapporsi distonicamente, come – in un puro paradosso percettivo – convergere, armonizzandosi:

ormai la predilezione per Carmelo per i toni bassi striscianti al limite del silenzio si è affinata al punto da tramutarsi, per noi che ne registriamo sgomenti l'andamento, in una sorta di grido.<sup>105</sup>

«Lo sconcerto [...] comincia nel silenzio».<sup>106</sup> Bene entra in scena «brancolando come uno zombi ebbro, malfermo e spaesato»,<sup>107</sup> «con mosse incerte da robot»,<sup>108</sup> «movimenti disarticolati di una marionetta».<sup>109</sup> Si libera immediatamente «[del]la giacca e [del]la cravatta del frac romantico»<sup>110</sup> «con un colpo d'anca», per apparire «nella sua tenuta abituale: un'immacolata camicia da dandy ottocentesco sopra il pantalone nero e lucente come una bara».<sup>111</sup> Districandosi tra il labirinto cimiteriale, Bene

<sup>100</sup> Cfr. Franco Quadri, *Carmelo tra le macerie* cit. («paesaggio d'oggetti»); Rodolfo Di Giammarco, *Carmelo Bene Achille lampi di poesia pura*, «la Repubblica», 2 marzo 2001 («ghiacciato e marmoreo paesaggio»).

<sup>101</sup> Giancarlo Dotto, «*Il mio Achille, eroe vulnerabile*» cit.

<sup>102</sup> Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* cit., p. 195.

<sup>103</sup> Franco Quadri, *Carmelo tra le macerie* cit.

<sup>104</sup> Giancarlo Dotto, «*Il mio Achille, eroe vulnerabile*» cit. Anche d'Amico riferisce di una «maglia d'oro» che copre il microfono (cfr. Masolino D'Amico, *L'ultimo rito di Carmelo Bene* cit.).

<sup>105</sup> Enrico Groppali, *Carmelo Bene è Achille eroe davanti al silenzio* cit.

<sup>106</sup> Franco Quadri, *Carmelo tra le macerie* cit.

<sup>107</sup> Sergio Colomba, *Bene con «Achille» risveglia i suoi fan in coma* cit.

<sup>108</sup> Masolino D'Amico, *L'ultimo rito di Carmelo Bene* cit.

<sup>109</sup> Enrico Fiore, *Il trionfo del Bene: 15 minuti d'ovazioni per uno «sconcerto»* cit.

<sup>110</sup> Masolino D'Amico, *L'ultimo rito di Carmelo Bene* cit.

<sup>111</sup> Enrico Groppali, *Carmelo Bene è Achille eroe davanti al silenzio* cit.

guadagna il proscenio, ove sono collocati il Neumann involucrato d'oro e un panchetto/seggio su cui «l'Attore Inattivo» poggerà «in equilibrio instabile»<sup>112</sup> per tutta la durata della suite (intorno ai quarantacinque minuti).

La macchina attoriale mette dunque in moto quell'impossibile operazione di montaggio-smontaggio già propria del *momento n. 2*, «producendo mostri»<sup>113</sup> deformi, corpi impossibili:

Come un bambino impegnato in un puzzle difficile, sceglie un tronco troppo piccolo e poi vi avvita una mano al posto della testa, una coscia al posto del braccio, ottenendo effetti grotteschi che ogni volta distrugge per ricominciare da capo. Ogni tanto interrompe questa attività per lacerare un pezzo di tulle.<sup>114</sup>

A questa altezza dello «sconcerto», «la parola si ostina a restare una pausa tra i silenzi», il testo si fa avanti «flebile, quasi a tentoni»:<sup>115</sup> «al microfono che ha di fronte [Bene] bisbiglia solo poche parole, e quasi incomprensibili».<sup>116</sup> Come i pallidi brandelli anatomici, anche le parole e le emissioni vocali paiono impossibilitati a saldarsi in un tutto coerente. Affiorano, epifanicamente, i «bagliori di un testo frammentato»,<sup>117</sup> «folate di parole»<sup>118</sup> che è impossibile ri-membrare. Sussurro, grido, declamazione, canto, vengono giustapposti nell'impossibilità di (ri) costituire un *corpo* organico. La parola perde la sua plasticità scultorea, lungo «un soliloquio esausto con non pochi lampi di radicale nonsense»,<sup>119</sup> diluendosi nel buio acquatico del rumore/silenzio, tutt'uno con la musica elettronica, i rumori acquatici. Sono i versi (rielaborati) di Kleist a emergere con maggior chiarezza dal brusio vocalico. Ma la distanza dal *momento n. 1* e *2* è irriducibile. Si *vocifera* un Kleist totalmente a-drammatizzato, spersonalizzato, come Pentesilea e Achille:

il femminile di lui e il maschile di lei si sovrappongono e confondono le parti in una sola voce e il gran duello d'amore resta volutamente annunciato, detto, lontano dall'epico e dal tragico, restituendo il dramma alla sua irrepresentabilità.<sup>120</sup>

<sup>112</sup> Enrico Fiore, *Il trionfo del Bene: 15 minuti d'ovazioni per uno "sconcerto"* cit.

<sup>113</sup> Luca Doninelli, *L'ultimo Bene? Un addio al teatro*, «Avvenire», 26 novembre 2000.

<sup>114</sup> Masolino D'Amico, *L'ultimo rito di Carmelo Bene* cit.

<sup>115</sup> Franco Quadri, *Carmelo tra le macerie* cit.

<sup>116</sup> Gianni Manzella, *In-vulnerabilità di Carmelo Bene* cit.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> Masolino D'Amico, *L'ultimo rito di Carmelo Bene* cit.

<sup>119</sup> Rodolfo Di Giammarco, *Carmelo Bene Achille lampi di poesia pura* cit.

<sup>120</sup> Franco Quadri, *Carmelo tra le macerie* cit.

## Carmelo Bene e il «progetto-ricerca Achilleide»: dal pre-testo alla voce

La voce onnivora della macchina attoriale divora le parti con la stessa ebbra violenza con cui le fauci della Pentesilea dilacerano il corpo di Achille. Le riconduce alla medesima acquaticità fonica, all'indistinzione inorganica del Pentachille.