

«Volte: e le cose già non sono più»

Carmelo Bene per Dino Campana

Laura Piazza

Il teatro della *phoné* di Bene si configura come una delle più avanzate sperimentazioni del Novecento europeo intorno al «Teatro di voce»¹. Il lessico della scena teatrale si è infittito grazie a Bene di termini che, stratificati dall'esercizio teorico e pratico, assumono un senso nuovo, forse ultimo: *phoné*, immemoriale, sospensione del tragico e, su tutti, poeta-attore, avamposto di ciò che va oltre il detto, della riconquista dell'«originario». Lo smantellamento del concetto di rappresentazione (in teatro, cinema, radio, televisione) ha costituito l'obiettivo cardinale dell'arte beniana fino alla definitiva adesione, dagli anni Ottanta, all'essenzialità dello spettacolo-concerto per voce sola, esito dell'aggressione al testo, all'io scrivente e recitante, alla «macchina dello spettacolo», sostituita dalla «macchina attoriale» (definita «trita linguaggio-rappresentazione-soggetto-oggetto-Storia»²). Una direzione perseguita non solo in tutti quei casi d'incontro con la poesia, ma pure nel riadattamento dei suoi ultimi Shakespeare (*Hamlet-suite*, *Macbeth-Horror Suite*), sempre più riconducibili alla partitura dello spettacolo-concerto per la riduzione del numero e del movimento degli attori, per la presenza di musicisti in scena, per l'insistente uso dell'amplificazione e del *playback* (estremo precipitato del rifiuto della corporeità a vantaggio della pura eco della voce). Per Bene, la messa in scena è da intendersi come saggio critico di un autore su un altro autore. Attraverso Majakovskij, Dante, Hölderlin, Leopardi, Manzoni, Stazio, Kleist, Omero, d'Annunzio, la poesia divie-

¹ S'impiega il concetto di «Teatro di voce» nell'accezione definita da Marco de Marinis con l'intento di aggirare l'ormai inadeguata dicotomia tra teatro del corpo e teatro di parola, teatro col testo e teatro senza testo. La poesia come corpo-voce nel teatro del Novecento è per De Marinis una questione che attraversa, inglobandole, quelle relative alla voce e al movimento: «Se è vero che la ricerca di una poesia scenica nel xx secolo è consistita nello sperimentare varie modalità di utilizzazione poetica dei linguaggi teatrali, un capitolo molto vasto di queste sperimentazioni ha riguardato proprio – come dicevo – il linguaggio verbale, la parola, i testi (poetici e non). E qui entra in gioco la voce. [...] In realtà, la voce, non in quanto parola o linguaggio, cioè entità semantica, ma in quanto suono ed espressione corporea, cioè entità vocalica al di qua e al di là del significato, è stata una delle risorse più avanzate delle rivoluzioni teatrali contemporanee, ai fini del superamento della rappresentazione verso un teatro dell'azione efficace» (Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 176-177).

² Carmelo Bene, *Autografia d'un ritratto*, in Id., *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano 1995, p. XIV.

ne porta d'accesso, da varcare in solitudine (ancorché alla presenza del pubblico), al territorio dell'originario³. Su questa direttrice si colloca l'incontro con Campana che eserciterà una lunga, singolare influenza sulla teoria della decostruzione della parola e della scena.

Il 13 marzo 1982, Carmelo Bene programmò uno spettacolo-concerto al Palazzo dello Sport di Milano. Più di settemila spettatori, tra cui molti giovani, si raccolsero attorno all'attore, ignari fino all'ultimo dell'opera poetica che costui avrebbe interpretato. Solo una volta salito sul palco, Bene scandì il nome di Dino Campana, di certo non diffusamente noto tra il grande pubblico, ma da quel momento in poi patrimonio delle nuove generazioni, anche grazie a un dialogo che, dopo la prima esecuzione milanese in compagnia del Maestro di chitarra classica Flavio Cucchi, proseguì (in teatro, televisione e radio) per circa vent'anni⁴.

È da collocarsi al periodo della giovinezza il primo confronto con l'opera campaniana. Dino Campana assume addirittura il ruolo del poeta paradigmatico nelle dispute con Montale, frequentato negli anni Settanta in Versilia. Bene, certo che Campana fosse, dopo Dante, il più grande poeta italiano (come più volte dichiarerà ad apertura di concerto), declamava a gran voce, annesso dal whisky, brani dei *Canti Orfici* intervallati da versi montaliani per denunciarne l'irriducibile differenza: «A chi mi decanta la grandezza di Montale poeta, rispondo (e infierisco) con i suoi stessi versi: Anima mia non più divisa, pensa:/cangiare in inno l'elegia, rifarsi,/ non mancar più... Non sembra il testamento d'un crumiro dalla gotta incipiente? A Montale rispondo mille volte Campana, Eliot, Pound, Laforgue»⁵. Il severo giudizio di Bene deriva da una peculiare concezione di poesia, tassello essenziale del progetto di smarginamento della messa in scena. Poesia è per lui, infatti, «risonar del dire oltre il concetto. È l'abisso che scinde orale e scritto. È suono svagato.

³ «Sin da allora i versi li frequentavo in privato, solo, con un registratorino Geloso. E non li ho mai esternati a nessuno, così come l'anno scorso, davanti a oltre centomila persone, dalla Torre degli Asinelli, a Bologna, ho vaneggiato una *Lectura Dantis*, tutta per me. Tutta dentro di me. Forse per questo alla fine tanta folla era commossa» (Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h) eros(es)*, in Id., *Opere cit.*, p. 1060).

⁴ Teatro: *Canti Orfici*, poesia e musica per Dino Campana, voce recitante C. Bene, chitarra solista F. Cucchi, Milano, Palazzo dello Sport (13 marzo 1982); *Canti Orfici, poesia della voce e voce della poesia*, di Dino Campana, Macerata, Sferisterio (8 agosto 1994, anteprima della tournée 1994-1995). Televisione: *Canti Orfici*, regia e interpretazione di C. Bene, montaggio P. Centomani, montaggio audio E. Savinelli, tecnico video P. Murolo, mixer video C. Ciampa, assistente alla regia M. Lamagna, ottimizzazione A. Loreto, direttore di produzione G. Pagano, produzione Nostra Signora S.r.l. e Rai, realizzato nel Centro di Produzione Tv di Napoli, durata 62'33", trasmesso da Rai 2 (1996). Radiofonia: *Canti Orfici*, regia e interpretazione di C. Bene, produzione Rai (1996). Discografia: Dino Campana, Carmelo Bene, *Canti Orfici. Stralci e varianti*, voce recitante C. Bene, tecnico del suono A. Macchia, produzione Mastering Suoni S.r.l. in collaborazione con la Rai, Bompiani, Milano 1999 (libro e compact disc).

⁵ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, pp. 191-192.

Identità rapita. Intervallo tra due depresso pensieri. Che c'entra Montale con tutto questo?»⁶. La convinzione della superiorità della lezione campaniana, con il proposito di impiegarla per perseguire gli ambiziosi obiettivi di riconversione del fatto teatrale, è condivisa con l'amico Aldo Braibanti. Con lui, che lo ospitò nel 1960 a Fiorenzuola d'Arda, si esercitò sulla lettura dei *Canti*, «m'insegnò con la sua vocetta a leggere i versi, come marcare tutto, battere ogni cosa. [...] Progettavamo insieme come demolire la convenzione teatrale e letteraria italiana»⁷. Di là dalle esplicite dichiarazioni, colpiscono gli insistenti richiami a Campana nella beniana *Vie d'Heroses*, a suggerire un colloquio ininterrotto, un'inconscia esigenza di raffronto. Nelle pagine dedicate alla giovinezza trascorsa a Genova, la città è ritratta come luogo di libertà sessuale e sregolatezza («fu proprio a Genova che iniziò il mio calvario di Don Giovanni»⁸) e, sia in *Sono apparso alla Madonna* (1983), sia nella più sistematica *Vita di Carmelo Bene* (1998), l'attore sembra costretto a fare i conti con l'irripetibile Genova campaniana. La memoria, tuttavia, crea dei cortocircuiti, così se in un primo tempo Bene ammette che la sua Genova non è «la superba “orfica” di Campana»⁹, in seguito si descrive, ricalcando lo schema del «Faust [...] giovane e bello»¹⁰, come un doppio dell'io lirico dei *Canti*: alloggiato in un ostello, «in un vicolo campaniano, battuto da prostitute, cariatidi notturne di un incantevole cielo. Rincasando, queste ragazze venivano a dormire con me. Ero considerato molto bello allora. Un efebo tentatore»¹¹. Anche per Campana, tra l'altro, Genova fu il luogo degli amori mercenari, il cui fascino misterico, unito ai paesaggi tirrenici, ha reso la città uno dei più potenti fantasmi poetici dei *Canti Orfici*, protagonista di liriche, poemi in prosa e di ampie articolazioni di varianti. Non è da considerarsi casuale, quindi, che l'intero ventaglio dei sembianti lirici di Genova sarà sistematicamente inserito nell'elenco (sempre diverso) dei brani interpretati da Bene nei suoi spettacoli-concerto.

Le cariatidi notturne campaniane, inoltre, sembrano incombere sulla stessa estetica di Bene: la figura della donna, sempre più marginalizzata nell'economia della scena, relegata a esprimere paradossalmente il contrasto con il femminile, assume il ruolo iniziatico, latente e silenzioso, delle matrone mediterranee di Campana, epifanie nei vicoli di Genova e nel paesaggio «scheletrico» de *La Notte*.

⁶ Ivi, p. 192.

⁷ Ivi, p. 116.

⁸ Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es)*, in Id., *Opere cit.*, p. 1062.

⁹ Ivi, p. 1061.

¹⁰ Dino Campana, *La Notte*, in Id., *Canti Orfici*, introduzione e commento di F. Ceragioli, Rizzoli, Milano 1989, p. 93.

¹¹ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene cit.*, p. 116. Significativamente Bene riconosce che «comincia da Genova, da questa follia orfica, aorgica, a figurarsi un cosmo. Cominciano a ordinarsi certe idee e soprattutto una prassi» (Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es)*, in Id., *Opere cit.*, p. 1062).

Come osserva Piergiorgio Giacchè, con una terminologia evidentemente campaniana, «attorno a Carmelo, le figure femminili sembrano mutare da ninfe a parche: da mobili pleonastiche ancelle si fissano come cariatidi, necessarie a sorreggere il testo o il resto del dramma»¹². Irriducibile, per contro, al modello femminile dell'ancella-prostituta dei *Canti Orfici* è la Sibilla Aleramo dei così detti *Inediti*, anch'essi intensamente frequentati da Bene. Molti dei recital si concludevano con la lirica *In un momento*, dedicata alla scrittrice. L'insistita metafora della rosa presente nel componimento, i cui petali dispersi sono figurazione della tragica dissipazione di un amore, è assorbita e riproposta dal Bene biografo di se stesso nel ricordo del «catalogo» delle mogli e compagne, che al momento in cui scrive è ripensato «in forma di coscienza», ma che «allora era solo forma di rosa, confusa, petali su petali, macchie di sangue e petali di rosa, senza sapere bene quali fossero wildianamente le macchie di sangue e quali i petali di rosa»¹³. La prima autobiografia riporta, poi, a epigrafe del quattordicesimo capitolo: «1982. Cinquantenario della morte di Dino Campana»¹⁴. L'anniversario della morte del poeta assume, evidentemente, un significato preciso per Bene, che può aver letto nella fine in manicomio di Campana, dopo quattordici anni di silenzio e isolamento, una riprova della necessaria natura agonica del rapporto tra il Poeta e la sua contemporaneità. La coscienza dell'ineluttabilità dell'*agon* orfico è covata e incarnata da Bene nella sua stessa condotta esistenziale: per lui «il poeta vuol essere trascurato, perché rimanga tale»¹⁵. E nel libretto di sala del concerto campaniano del 1994, Giancarlo Dotto spalleggia Bene, ricordando come Campana per tutta la vita avesse atteso nient'altro che «il complice giusto e degno finalmente di assassinarlo»¹⁶ (il motivo della morte del poeta, centrale nelle numerose edizioni degli spettacoli-concerto su Majakovskij, è tra l'altro il filo conduttore del progetto televisivo *Quattro diversi modi di morire in versi: Majakovskij-Blok-Esenin-Pasternak*¹⁷).

Altre due esperienze, strettamente biografiche, accomunano Campana e Bene. Entrambi cresciuti nel provinciale «natio borgo selvaggio»¹⁸ (Marradi e Campi

¹² Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, nuova edizione aggiornata e ampliata, Bompiani, Milano 2007, p. 194.

¹³ Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es)*, in Id., *Opere cit.*, p. 1066.

¹⁴ Ivi, p. 1153.

¹⁵ Id., «L'arte di Stato», in Id., *La voce di Narciso*, a cura di S. Colomba, Il Saggiatore, Milano 1982, p. 59.

¹⁶ Giancarlo Dotto, *La sorpresa della poesia ovvero Dalla vetta dell'eco alla voce del deserto*, programma di sala tournée 1994-1995 (Archivio "L'Immemoriale").

¹⁷ *Quattro diversi modi di morire in versi: Majakovskij-Blok-Esenin-Pasternak*, adattamento di Carmelo Bene e Roberto Lerici, 1974, traduzioni di I. Ambrogio, R. Poggioli, A. M. Ripellino, B. Carnevali; regia e voce recitante C. Bene; scene M. Fiorepino; direttore della fotografia G. Abballe; musiche di V. Gelmetti; mixer video A. Lepore; Rai, 1974 (trasmesso in due parti nel 1977, su Rai 2).

¹⁸ «Già a tre anni mi offendeva qualunque forma di volgarità. Mi fastidiava molto la gente del natio

Salentina) mal sopportato e che mal li tollerava. Entrambi internati, con il concorso diretto dei genitori, in giovane età: ventunenne Dino, ventiduenne e di ritorno dai successi teatrali del *Caligola*, Carmelo¹⁹. E se i racconti della vita manicomiale di Campana (relativi all'ultimo internamento), trasmessici dal medico Carlo Pariani²⁰, comunicano più che sofferenza, quieta rassegnazione, quelli riportati direttamente da Carmelo indossano la maschera dell'ironia, del gioco; addirittura il manicomio diventa luogo esperienziale per l'indagine sul linguaggio: «in quella esplosione permanente, ti rendevi subito conto d'essere capitato dalla parte giusta, dove il parlante era parlato. C'era una comunicativa fatta di non comunicazione, di significanti che si allevano secondo criteri arcani. Ininfluyente che tu parlassi il turco o l'aramaico. Si spalancava l'abisso del *vanus flauti*».²¹

L'archivio della Fondazione "L'Immemoriale", ospitato dalla Casa dei Teatri di Roma, che raccoglie copioni, documenti e libri appartenuti a Bene, non offre ragguagli sul concerto milanese del 1982 (e ancor meno su quello tenuto a La Spezia, pochi mesi dopo, su una piattaforma galleggiante posta alcune centinaia di metri davanti al porto²²); al contrario, una voluminosa cartella raccoglie l'ampia rassegna stampa della tournée del 1994-1995 (con anteprima estiva all'Arena Sferisterio di Macerata), durante la quale Bene, dopo l'intervento al cuore che lo aveva tenuto lontano per sei anni dalle scene, ripropose il suo Dino Campana sia in spazi all'aperto sia nei teatri all'italiana, esibendosi di volta in volta in un repertorio differente di brani, com'è implicitamente intuibile dalle recensioni e cronache giornalistiche ed esplicitamente riscontrabile dall'analisi dei diversi copioni conservati (privi di segni di sorta se non per l'indicazione, in alcuni casi, degli interventi musicali). Lo smarginamento del testo e la distruzione dello spettacolo non sono perseguiti solo attraverso l'azzeramento della scena (nuda, con due tagli di luce che insistono su un leggio circondato da imponenti altoparlanti, fonicamente bilanciati da quelli disposti sotto la platea), ma si esercita anche sulla fisionomia di Bene. L'attore-poeta entra in scena vistosamente bendato, con la testa fasciata e il volto annullato, «per incidentare la poesia della voce o la voce della poesia»²³, nel tentativo di

borgo selvaggio, per via dell'accento» (Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 21).

¹⁹ Il primo internamento di Campana, durato due mesi, risale al 5 settembre 1906. Bene racconta, invece, di essere stato narcotizzato e poi ricoverato, per due settimane, nel 1959: «per sottrarmi a quella che lui riteneva una follia [le nozze con la prima moglie, Giuliana Rossi], mio padre, in combutta con il primario, aveva optato per un ricovero coatto» (ivi, p. 104).

²⁰ Carlo Pariani, *Vite non romanizzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Vallecchi, Firenze 1938; ora in Id., *Vita non romanizzata di Dino Campana. Con un'appendice di lettere e testimonianze*, a cura di C. Ortesta, SE, Milano 2002.

²¹ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., pp. 110-111.

²² Renato Palazzi, *Cerotti e Campana*, «Il Sole 24ore», 19 febbraio 1995.

²³ Alessandro Taverna, *Bene e bravo riecco Carmelo*, «La Nuova Ferrara», 30 aprile 1995 (dichiarazione).

andare oltre l'io corporeo e liberare la voce, unica protagonista sul palco. Le bende sono il dato visivo di una lunga, ostinata ricerca: «al pari degli gnostici, nelle mie vite precedenti, anche in quelle anagrafiche, ho praticato la lussuria più sfrenata: non nel senso del dongiovannismo, ma – puramente e semplicemente – allo scopo di provare il corpo, di sfiancarlo e, quindi, di (s)finirlo, sino ad azzerarlo. È la particolare accezione che va attribuita alla mia iconoclastia»²⁴. Il corpo bendato oltre ad alludere all'azzeramento del volto e del tronco sperimentato da Étienne Decroux, è un'implicita sottoscrizione della teoria del corpo sottile dell'attore formulata da Pierre Klossowski, che Sergio Colomba traduce, sulla scorta degli esperimenti beniani, come anima separata dal corpo poiché «la voce che viene dal di dentro, espansa, estesa, portata, variata, chiaramente gioca tutta la propria fisicità liquidando la fisicità del corpo, del *physique*»²⁵. La gola-scena teatrale di Bene fa dei *Canti Orfici* uno spartito da eseguire, come suggeriscono le mani in febbrile movimento (solfeggio successivamente abolito nelle asciutte esecuzioni televisive) a dirigere l'andamento dei significanti, delle consonanti e delle vocali, dei pianissimo frequentemente alternati ai toni brillanti (che raccomanderà per l'ascolto del cd), a guidare l'instaurarsi delle contrazioni diaframmatiche sull'armonico svolgersi del basso continuo «che Schopenhauer assegna alla “volontà cieca”»²⁶. Lo aveva dichiarato, d'altro canto, proprio in occasione del debutto a Macerata: «sono come Arturo Benedetti Michelangeli che riprende a suonare Debussy. I *Canti Orfici* sono un concerto. Campana il compositore»²⁷.

La riflessione sulla poetica campaniana e la lunga militanza nella dizione dei *Canti Orfici* ci sembrano tasselli fondamentali per la composizione della teoria dell'originario. Essa prevede in prima istanza la *sprogettazione* del testo scritto da perseguire attraverso la contro-tecnica, il ricorso all'oblio e la conseguente instaurazione del vuoto, condizione ultima per il superamento del soggetto: «se si smargina il linguaggio, invece di farne un *originale* (cioè un riferire, un porgere) e ci si lascia invadere dall'*originario*, cade il soggetto. Solo allora si è stranieri in casa propria, stranieri nella propria lingua, il che consente di essere intesi da tutti»²⁸. L'originario si configura come abbandono, oblio, e coincide, per Bene, «con quanto

zione di C. Bene).

²⁴ Enrico Fiore, «*Soli con sé, che ressa*», «Il Mattino», 10 novembre 1994 (dichiarazione di C. Bene).

²⁵ Sergio Colomba, «La voce come consolazione metafisica del misfatto teatrale ovvero: un orecchio di più», in Carmelo Bene, *La voce di Narciso* cit., p. 110.

²⁶ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 338.

²⁷ Patrizia Segna, *Una grande prova di Carmelo Bene* in 'Canti Orfici' di Dino Campana, «Il Resto del Carlino», 30 aprile 1995 (dichiarazione di C. Bene).

²⁸ Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, con scritti di E. Fadini e G. Zuccarino, postfazione di C. Sini, Medusa, Milano 2006, p. 125 (dichiarazione di C. Bene).

Schopenhauer chiama volontà pura, volontà senza oggettività»²⁹. L'incontro con la poesia è per Bene confronto con il primordiale, con ciò che viene prima del linguaggio e che il poeta ha dovuto forzosamente bloccare nella pagina morta. Premessa indispensabile all'atto edificatore del vuoto per opera del non-attore è disporsi all'ascolto dell'originario che riaffiora medianicamente dall'abbandono al significante. L'attore diviene il testo, il testo è la voce, qualcosa che si disfa nel suo farsi, non differente dal motivo campaniano per cui la poesia è la sola cosa che resta poiché eternamente passa e fugge («Volte: e le cose già non sono più»³⁰). La voce è la sua stessa eco: l'eco, infatti, non segue la parola ma la anticipa «come puntualmente si verifica – soprattutto per le note alte – nella registrazione su nastro magnetico, è sempre l'eco ad anticipare il suono emesso. Nella *scrittura vocale, poesia è la voce. Il testo è la sua eco*»³¹. Rinunciare alla declamazione a memoria e affidarsi alla lettura (scelta intrapresa da Bene anche durante le registrazioni televisive) è condizione irrinunciabile al raggiungimento dell'oblio, perché solo nell'artificio dell'atto del leggere è possibile liberarsi dalla tirannia dei significati logico-sequenziali: «se si ricorda, se si fa appello alla memoria, ci si arrende al flusso dell'oralità e si resta nel detto. Tramite la lettura, invece, è possibile smarcare e dribblare il senso. [...] Comparire allora la vera concentrazione, [...] un vuoto di pensiero, un radicale deprendimento»³². Leggere è ripartire dal grado zero della memoria arcaica che veicola un «dire senza volontà dove ogni contrazione muscolare, ogni spasimo del ricordo personale, ogni parvenza orale: è abbandono al sonnambulismo della macchina attoriale»³³. Bene esibisce i recital campaniani quali esempi del raggiunto approdo all'originario riferendo della sorpresa e della commozione degli spettatori che frequentemente senti esclamare: «“Sembra che sia Campana!”»³⁴ (e la meraviglia della comunione tra i due poeti fece certamente da sotto testo ai «bravi!») che, a quanto riportano le cronache, furono frequentemente scanditi durante gli applausi). L'identificazione con il poeta, tuttavia, non ha niente a che vedere con l'immedesimazione: quella dell'attore in scena è una creazione altra, è semmai creazione insieme al poeta. La sospensione del tempo e della memoria, cardine della poetica di Campana, è pure la radice dell'estetica di Bene per cui il teatro è per definizione

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Dino Campana, *Giardino autunnale (Firenze)*, in Id., *Canti Orfici* cit., p. 107.

³¹ Carmelo Bene, “Il monologo”, in Id., *La voce di Narciso* cit., pp. 34-35.

³² Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro* cit., pp. 125-126 (dichiarazione di C. Bene).

³³ Carmelo Bene, “Quattro scritti ‘fonetici’. Quattro momenti su tutto il nulla”, in Antonio Zoretta (a cura di), *Carmelo Bene. Il fenomeno e la voce*, Lupo, Lecce 2012, p. 65.

³⁴ Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro* cit., p. 84 (dichiarazione di C. Bene).

fuori dalla storia: «in quell'ora in cui si dà uno spettacolo, il tempo stesso si sospende. E si sospende, perciò, anche il corpo dell'attore»³⁵.

La poesia dell'autore di Marradi si presta alla rivoluzione del significante perpetrata da Bene non solo per qualità fonica, per intensità visiva, ma anche per l'andirivieni di suono, per il cortocircuito procurato dal persistente uso dell'anafora e dal cospicuo numero delle varianti a disposizione, ostentatamente esibite poiché funzionali ad accedere, durante l'esecuzione dello spartito poetico, al territorio della possessione. La ripetizione, intesa come «differenza senza concetto», concorre anch'essa alla dissoluzione del soggetto: «non c'è più l'io, non esiste. In questa sparizione dell'io attore, in questo caso, riesce ad essere, oltre che grande, riesce a superare se stesso, riesce a totalizzarsi»³⁶. Pertanto Bene attinge a piene mani ai già citati *Inediti*, studiati nell'edizione Vallecchi del 1973, a cura di Enrico Falqui³⁷, selezionando le varianti delle liriche raccolte nei *Canti* e proponendole in rigida successione, tentando così il prodigio della materializzazione dell'eco. È ciò che avviene, come si diceva, a proposito delle liriche a Genova: *Donna genovese, La Genovese, Le Cafard, Pei vichi fondi tra il palpito rosso, Genova* (una di seguito all'altra, per esempio, nell'edizione incisa su cd e in uno dei copioni conservati presso l'archivio). L'interpretazione delle varianti "genovesi" è per Franco Quadri il momento più alto del concerto, poiché «drammaticamente le stesse locuzioni s'inseguono, cercando una sistemazione e un incasellamento; e, tormentando diverse combinazioni dello stesso concetto, esprimono il rovello di un labirinto mentale e l'ansia tecnica della formulazione di un'armonia»³⁸. Bene argomenta le ragioni della riproposizione della variantistica campaniana: egli vuole offrire il miracoloso spettacolo della «poesia nel suo svolgersi», avvertendo che il «dire per flussi»³⁹ comporta una fatica non inferiore a quella compiuta dal poeta nella sua furia di riscrittura. Il Campana di Bene è un'invenzione vocale e, nel caso in cui dovessimo dimenticarcelo, occorre rilevare come l'attore intervenga sistematicamente (sia nella premessa al cd, sia nelle brevi dichiarazioni offerte al pubblico prima dei recital e spesso rilanciate dagli ignari giornalisti) a confondere, reiventandoli, i contorni biografici dell'autore e quelli dell'articolata vicenda filologica dei *Canti*. Racconta, infatti, dello smarrimento del manoscritto per opera dei lettori

³⁵ Enrico Fiore, «Soli con sé, che ressa», «Il Mattino», 10 novembre 1994 (dichiarazione di C. Bene).

³⁶ Carmelo Bene, «Quattro scritti 'fonetici'. Quattro momenti su tutto il nulla», in Antonio Zoretta (a cura di), *Carmelo Bene. Il fenomeno e la voce* cit., p. 52.

³⁷ Sulle edizioni degli inediti campaniani a cura di Enrico Falqui cfr. Laura Piazza, *Contro le «industrie del cadavere». Dino Campana nel carteggio inedito Falqui-Vallecchi*, in Aa. Vv., *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di I. Crotti, C. De Michelis, R. Ricorda, ETS, Pisa 2011, tomo II, pp. 435- 448.

³⁸ Franco Quadri, *Con Carmelo Bene nella follia del poeta*, «La Repubblica», 18 febbraio 1995.

³⁹ Carmelo Bene, *Nota introduttiva*, in Dino Campana, Carmelo Bene, *Canti Orfici. Stralci e varianti* cit., p. 5.

di Vallecchi (in realtà, i responsabili furono Giovanni Papini e Ardengo Soffici, lettori per «Lacerba») e che Campana, folle per la disperazione, fu costretto a riscrivere l'opera a memoria nel corso di quarant'anni d'internamento in manicomio. Sappiamo, invece, che Campana ricompose sì, febbrilmente, ma in alcuni mesi, il suo capolavoro (pubblicato nel 1914), potendosi in parte avvalere del sostegno di taccuini e carte che poi Falqui avrebbe pubblicato. Solo successivamente, nel 1918, fu rinchiuso a Castel Pulci, dove sarebbe vissuto fino alla morte (che arrivò dopo quattordici anni)⁴⁰. E sappiamo pure che Bene sceglie coscientemente di mentire poiché egli possiede non solo i volumi a cura di Falqui, ma anche l'epistolario *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*⁴¹, che ricostruisce la vicenda attraverso la diretta testimonianza del poeta. L'ingimento di Bene è utile da un lato alla demolizione dell'io attore e dell'io autore⁴², dall'altro a riconfermare la natura agonica della poesia e del teatro, congenitamente in conflitto col proprio tempo. La rivolta dell'attore-poeta ha come esito, per Giacchè, «una completa liberazione dall'arte; e l'indicazione che Bene ci fornisce, è appunto che l'attore riuscirà ad essere “capolavoro” fuor dell'opera, solo se prima si sarà efficacemente ribellato alla struttura e alla dittatura della Storia»⁴³.

L'annullamento della soggettività e la ricerca sulla *phoné* aprono il varco al vuoto su cui la macchina attoriale esercita la sospensione della volontà. Alcune cronache individuano in Bene l'attore-medium, in stato di *trance*, ed è rilevante, in proposito, la precisazione fatta da Giacchè, per cui l'attore eseguendo la *trance* insegue in essa la liberazione dalla forma: la *trance* non è un'alterazione individuale ma un difficile «ritorno all'ascolto e alla visione dei ritmi sotterranei che collegano l'uomo al mondo»⁴⁴. Un colloquio occulto recuperato attraverso la contro-tecnica: l'attore-poeta, come suggerisce infatti Attisani, «usa la tecnica per “predisporre il cuore”, ossia per creare quel vuoto, per predisporre alla possessione e ridiventare quindi interprete della “voce degli dei”»⁴⁵. Il colloquio con Campana sostiene la ricerca verso un teatro del divenire, un teatro non-luogo dove si assiste alla rivelazione della poesia pura che, più che essere eco della voce degli dei, ha il suono

⁴⁰ Sulla biografia campaniana cfr. Gianni Turchetta, *Dino Campana. Biografia di un poeta*, Feltrinelli, Milano 2003.

⁴¹ Dino Campana, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, a cura di G. Cacho Millet, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1978.

⁴² «Ma chi l'ha detto che è stato Leopardi l'autore dei *Canti*... o Campana quello dei *Canti orfici*... Nemmeno per idea. Campana era un povero pazzo. E io, nei miei spettacoli, cerco di togliere la parola all'autorità dell'autore. Bisogna ritornare al prima della parola, al dopo del dopo. Non ci sono più artefici... nessuno artefice... la voce è un fatto di flusso» (Goffredo Fofi, *E adesso vi getterò nel panico*, «Sette», settimanale del «Corriere della Sera», 9 febbraio 1995 [dichiarazione di C. Bene]).

⁴³ Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* cit., p. 97.

⁴⁴ Ivi, p. 163.

⁴⁵ Antonio Attisani, «CB, l'alieno», in Aa.Vv., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano 1995, p. 56.

sordo dell'assenza di Dio. Campana e Bene condividono la nostalgia delle cose che non sono più e la distanza imponderabile dal divino. Il vuoto di Dio è reiterato nel languore dell'ultima parte de *La Notte* («e non un Dio nella sera d'amore di viola»⁴⁶); Dio (che nuovamente alimenta un richiamo anaforico) è poi rifiutato come entità negativa nel brano conclusivo di *Pampa*: «sotto le stelle impassibili, sulla terra infinitamente deserta e misteriosa, dalla sua tenda l'uomo libero tendeva le braccia al cielo infinito non deturpato dall'ombra di Nessun Dio»⁴⁷. Come Campana, Bene intende per Dio sempre quanto manca di Dio. L'estraneità alla storia, l'idea del vuoto come punto di partenza e non come termine della ricerca, l'accesso all'originario, così intensamente condiviso con Campana, inducono Umberto Artioli a considerare il teatro di Bene «la lancinante dimostrazione di come l'autentico spirito religioso sopravviva nel nostro secolo solo in chi avverte l'assenza di Dio»⁴⁸.

Lo smarginamento della parola esercitato da Bene sembra alludere, infine, alla poesia «musica fanciulla esangue»⁴⁹ dell'orfico Campana. Bene afferma che «non si può raggiungere l'originario senza un massacro»⁵⁰, senza un'opera di negazione esercitata sulle parole, perché, come precisa Klossowski, sono le parole che sanguinano, sono le parole che lacrimano, non i sentimenti, non i fatti⁵¹. Campana pure volle sigillare col sangue della parola poetica i suoi *Canti*, riportando nel colophon una libera trascrizione di alcuni versi di *Song of my self* di Walt Whitman:

They were all torn
and cover'd with
the boy's
blood⁵²

⁴⁶ Dino Campana, *La Notte*, in Id., *Canti Orfici* cit., p. 100.

⁴⁷ Id., *Pampa*, in Id., *Canti Orfici* cit., p. 187.

⁴⁸ Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro* cit., p. 140. Per Artioli, inoltre, «questo teatro dell'impossibile, in cui l'attore eccede l'umano e, nell'oblio di sé, si concede a ciò che lo sovrasta, è l'ultimo bagliore del sacro in un cosmo dedivinizzato» (Umberto Artioli, «Morire di teatro per l'increato. Carmelo Bene tra silenzio e vocalità», in Aa.Vv., *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Marsilio, Venezia 1990, p. 34).

⁴⁹ Dino Campana, *La Chimera*, in Id., *Canti Orfici* cit., p. 105.

⁵⁰ Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro* cit., p. 125.

⁵¹ «[...] est en effet un théâtre ou ce sont les mots qui miment les gestes et l'état d'âme des personnages [...]. Ce sont les mots qui prennent une attitude, non pas les corps; qui se tissent, non pas les vêtements; qui scintillent, non pas les armures; qui grondent non pas l'orange [...] qui saignent, non pas les plaies [...] car ce fond, sur lequel se détache tel détail de premier plan, demeure la seule raison de l'action humaine: la résonance» (Pierre Klossowski, *Préface* in Virgile, *Énéide*, traduction de P. Klossowski, Gallimard, Paris 1964, pp. XI, XII).

⁵² Dino Campana, *Canti Orfici* cit., p. 234.

E in queste parole, per lui «le uniche importanti del libro»⁵³, pare annunciare che un giorno l'attore-poeta avrebbe fatto a pezzi la sua identità e dissanguato i suoi versi. Nel percorso a ritroso nella storia e nella memoria, Carmelo Bene si riappropria dello *sparagmòs* orfico e ne fa il sapiente strumento per recuperare dalla Poesia la vita invece che il senso, per resuscitare dal *morto orale* la carne viva del Poeta, offrendo al pubblico sgomento lo spettacolo efferato e sublime della Poesia nel suo farsi.

⁵³ Id., *Lettera a Emilio Cecchi* (marzo 1916), in Id., *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931)*, a cura di G. Cacho Millet, Polistampa, Firenze 2011, p. 137.