

L'enunciazione e le voci di culo

Antonio Attisani

0.

Uno degli aspetti di MJ che lasciano più perplessi è l'attenzione congiunta rivolta alle figure di Carmelo Bene e Jerzy Grotowski, normalmente considerate inavvicinabili, come il diavolo e l'acqua santa. Due recenti pubblicazioni ci consentono, forse, di cominciare a diradare alcuni equivoci. Si tratta di un numero monografico dell'autorevole «Revue d'Histoire du Théâtre»¹ dedicato a Bene e del primo volume delle opere di Grotowski,² finalmente raccolte con cura filologica e tradotte con rigore.

Bene (1937-2002) e Grotowski (1933-1999) appartenevano alla stessa generazione e sono morti entrambi a sessantasei anni di età. Le analogie riguardanti le loro vite e il loro pensiero vanno di pari passo con rilevanti differenze, basti pensare alla Polonia comunista e all'Italia del secondo dopoguerra, contesti sociali assai difformi che vantano però, fra i tratti comuni, la non trascurabile influenza della cultura cattolica, decisiva nel primo processo di formazione di entrambi.³ Oltre a ciò occorre tenere presente il particolare rapporto di Grotowski con l'Italia, paese nel quale è stato a lungo presente e che ha scelto come luogo della sua ultima creazione,

¹ «Revue d'Histoire du Théâtre» (d'ora in poi RHT), 3, 263, Juil.-Sept. 2014, *D'après Carmelo Bene*, Dossier coordonné par Christian Biet et Cristina De Simone. I contributi si susseguono secondo l'ordine alfabetico degli autori: Antonio Attisani, Beatrice Barbalato, Cristina De Simone, Camille Dumoulié, Giordano Ferrari, Bruna Filippi, Helga Finter, Piergiorgio Giacché, Erica Magris, Jean-Paul Manganaro, Emiliano Morreale, Antonio Mosca, Éric Vautrin. Il convegno da cui risultano gli atti del dossier era organizzato da Christian Biet, Cristina De Simone, Bruna Filippi e Piergiorgio Giacché, e si è svolto l'8, il 9 e il 12 gennaio 2013 a Parigi, presso l'Institut National d'Histoire de l'Art, il Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique e il Cinéma Panthéon.

² Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998*, Volume I, *La possibilità del teatro (1954-1964)*, trad. e intr. di Carla Pollastrelli, *Al lettore* di Mario Biagini e Thomas Richards, *Nota sugli interventi politici* di Włodek Goldkorn. La casa Usher, Firenze-Lucca 2014. Presso lo stesso editore seguiranno il Volume II, *Il teatro povero (1965-1969)*, il Volume III, *Oltre il teatro (1970-1982)* e il Volume IV, *L'arte come veicolo (1984-1998)*. L'opera complessiva è stata curata da Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski e pubblicata in Polonia nel 2012.

³ Per ciò che concerne Bene vd. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998. Per Grotowski cfr. in proposito, *infra*, la recensione del libro di Ludwik Flaszen e le pagine dedicate alla sua Laurea Magistralis.

l'attuale Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Ciò non attesta una coincidenza di visioni, come vedremo, ma rafforza i motivi di appartenenza a una leva di artisti che hanno messo radicalmente in discussione la funzione del teatro, elaborando un pensiero e realizzando opere ai quali oggi conviene tornare, sia in quanto spettatori postumi sia per vagliare il loro eventuale legato.

Tutto ciò a fronte di una cultura italiana orientata a celebrare il culto di personalità come Eduardo De Filippo e Dario Fo, che continua a proporre liturgie nefaste nella misura in cui si attribuisce valore di modello a drammaturgie che mai sono state eccelse e il cui sociologismo risulta oggi scaduto e corrivo (molto ci sarebbe da obiettare anche riguardo alla esaltazione dei due come attori),⁴ ma anche perché in questo modo si creano tristi zone d'ombra su esperienze teatrali di assoluto rilievo come quelle di Leo de Berardinis, Carlo Cecchi e tanti altri, nonché sulla civiltà teatrale napoletana del passato (da Antonio Petito a Eduardo Scarpetta a Raffaele Viviani, autore-attore sommo e tuttora sottovalutato) e della sua ultima stagione, che potremmo simbolicamente fare iniziare da un grande regista e maestro come Gennaro Vitiello e che è stata sviluppata e variata fino all'incertezza di oggi da drammaturghi, registi e attori come Giuseppe Patroni Griffi, Roberto De Simone, Annibale Ruccello, Antonio Neiwiller, Enzo Moscato, Renato Carpentieri, Peppe Lanzetta, Toni Servillo e tanti altri, per non parlare di due o tre generazioni di attori tra i quali, oltre ai mestieranti, si contano non pochi esempi di stacco dal modello eduardiano (basti pensare ai casi di Tonino Taiuti e Silvio Orlando).⁵

Come confutare quelle (auto)celebrazioni di conformismo? Come confrontarsi con un paesaggio ricco di figure degne di considerazione?

La missione di una rivista come MJ è duplice: da una parte far emergere il valore di esperienze teatrali del passato, come quelle di Bene e di Grotowski, che si ritengono ancora fonti di esperienza poetica e insegnamento, dall'altra documentare e dialogare con la scena e il pensiero dei nostri giorni. Nel primo caso il nostro atteggiamento si ispira alla nozione di monumento formulata da Jacques Le Goff,⁶ il quale analizza i rapporti tra le fonti nate perché una memoria fosse trasmessa ai posteri (i monumenti) e quelle nate per altre ragioni (i documenti) e dimostra come sia cambiato il modo di fare la storia: una volta si lavorava quasi soltanto su testimonio (come le cronache), mentre oggi si cerca di leggere come monumento ogni documento, anche la testimonianza più involontaria, cercando di cogliere, al

⁴ Su questo tema cfr. eventualmente A. Attisani, *Brecht, Artaud e Grotowski. Su alcune letture da rifare, o da fare*, «Mimesis Journal», 2, 2 (dicembre 2013), pp. 13-47.

⁵ Cfr. Marta Porzio, *La resistenza teatrale. Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Bulzoni, Roma 2011, e Salvatore Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968 - 1975*, intr. di Lorenzo Mango, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2013.

⁶ Jacques Le Goff, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 5, Einaudi, Torino 1978, pp. 38-48.

di là della consapevolezza dei suoi produttori, la visione del mondo in cui è venuta alla luce. In coerenza con tale premessa, il processo può essere sviluppato e i “monumenti” dedicati per esempio a Grotowski o a Bene concepiti come luoghi nei quali si accostano documenti e materiali di natura e provenienza diversa, affiancati da una topografia il più possibile esaustiva di tutto ciò che li riguarda, così che a ogni osservatore-interprete sia proposto un “oggetto plastico” a partire dal quale è possibile realizzare un proprio montaggio personale e sempre virtualmente aperto, in sostanza la propria opera di interpretazione e comprensione. Fare ciò per Grotowski, Bene e altre figure che la cultura più accomodante non può permettersi di comprendere senza rischiare di essere minata nei propri fondamenti è una delle funzioni che può egregiamente svolgere anche una piccola rivista, e senza controindicazioni di tipo settario proprio perché questi monumenti non sono organizzati in funzione di un solo punto di vista.

1.

L'intervento parigino di chi scrive si apriva con l'invito a evitare la presunzione di stabilire il senso unitario del testo e dell'opera di Bene e suggeriva di comportarsi con lui come lui si comportava con gli altri autori, Shakespeare per esempio, con la stessa libertà e fatale assunzione di responsabilità, impegnandosi non in un'interpretazione generale ma in uno dei tanti possibili saggi critici su di lui. Ricordiamo alcuni dati contestuali. Bene non c'è più, è stato incredibilmente attivo per circa quarant'anni e ci consegna una mole immensa di materiali su cui riflettere, affiancata da un'ininterrotta produzione critica spesso di alto livello. Inoltre bisogna sempre aver presente il momento e il luogo nei quali i nuovi contributi critici hanno origine. In generale, per la questione biografica, vale a dire la consistenza e il significato di una storia che allinea i diversi oggetti riferibili a Bene, ci soccorre la riflessione di Pierre Bourdieu.⁷ Il filosofo francese mettere in guardia contro l'illusione di avere a che fare con una storia e una vita intese come un insieme unitario, secondo la diffusa credenza prevalente in tutte le discipline. A fronte di ciò occorre avere chiaro chi siamo noi e del fatto che prendiamo in considerazione la vicenda umana e artistica di Carmelo Bene in base ai nostri protocolli critici e al nostro gergo del momento, funzionale a ciò che stiamo producendo. Infine, quasi tutti privilegiano il pensiero degli ultimi anni per leggere la sua vicenda unitariamente, come panorama di episodi che consentono e confortano una lettura univoca, ma se è vero che la «teologia negativa» di Bene è avvertibile fino dagli aneddoti infantili è altrettanto vero che i suoi modi di decostruzione e di composizione, le sue ricerche e le sue decisioni sono soggette a molti cambiamenti nel corso del tempo. Di ciò si

⁷ Pierre Bourdieu, *L'illusion biographique*, «Actes RSS», 62-63, pp. 69-72.

dovrebbe tenere conto e per confrontare diverse interpretazioni bisognerebbe partire da un gergo comune, pur sapendone i limiti, e restare su quei binari. Qui invece si era nella normale confusione di un convegno in cui ognuno degli invitati sfilava velocemente con l'abito dei propri pensierini; un vero confronto potrebbe avere luogo soltanto in circostanze adeguatamente predisposte.

Nel caso di Bene questa problematicità si presenta all'ennesima potenza proprio per la ricchezza del suo lascito, che è un "multiplo" di linguaggi e idee, di processi e di realizzazioni. Sarebbe meglio liberarsi dall'illusione biografica contro la quale mette in guardia Bourdieu, accettare che la vita non è unità e totalità, qualcosa di "fisso" in un mondo in movimento, ma, contro ogni apparenza, un reale discontinuo di accadimenti senza ragione, unici, sempre o spesso imprevisi, aleatori. Come giudiziosamente sintetizzava il neurologo Viktor von Weizsäcker essa è «una contraddizione piena di senso», aggiungendo che «l'antilogica della vita fa in modo che sia pericoloso e irrazionale imporre la logica al vivente» e purtroppo noi «oggi abbiamo fabbricato il vivente in modo tale che esso si comporta in modo logico, con il risultato di ucciderlo». ⁸ Il fenomeno originario non è l'essere ma il soffrire, il riconoscersi dipendenti da condizioni estranee e potenzialmente ostili; il soggetto patico prende forma nella relazione intersoggettiva tra viventi e si sviluppa nella consapevolezza della propria finitudine. In questi termini ogni biografia è qualcosa da ripensare e riscrivere continuamente, parte integrante del lavoro su di sé.

Tra i venti e i trent'anni Bene compone con *Nostra Signora dei Turchi* la propria autobiografia, che ha il valore di un riconoscimento delle proprie origini e di congedo da un mondo in trasformazione (il sud del sud), e lo fa con la coscienza che ogni opera è autobiografica e ogni racconto biografico è un'invenzione. Diventare adulti in questo mondo nuovo e provenendo da quel sud in disfacimento era qualcosa che proiettava verso un orizzonte senza risposte e impossibile da percorrere con un itinerario lineare. Nel film si coglie chiaramente la percezione della vita come insensato agire-patire e della finitudine sempre presente, eppure il protagonista, dopo ogni fallimento, muta la propria figura e *continua*.

In ogni caso, questa situazione di confusione rispetto ai temi e al modo di affrontarli è l'inaggiungibile punto di partenza.

⁸ Viktor von Weizsäcker, *Pathosophie*, Millon, Grenoble 2011, pp. 46, 42 e 43. Weizsäcker (1886-1957), medico e antropologo, professore di neurologia, dedicò i suoi studi al rapporto tra la malattia e il profilo psicologico del malato nonché a quello tra medico e paziente. Manifesto del suo pensiero è *Pathosophie* (1956), non tradotto in italiano. Cfr. V. von Weizsäcker, *Filosofia della medicina*, a cura di T. Henkelmann, Guerini e Associati, Milano 1992 e Paolo Masullo, *Patosofia. L'antropologia relazionale di Viktor von Weizsäcker*, Guerini e Associati, Milano 1992.

2.

Tra la miriade di motivi che può sollevare una riflessione su Carmelo Bene chi scrive aveva ritenuto di sottolineare come uno dei tratti più importanti e attuali fosse il suo essere un artista a tutto campo, ma prima di tutto un attore. La parola “attore” ha però oggi un significato riduttivo e degradato, tanto che Gilles Deleuze a suo tempo aveva definito Bene «operatore»⁹ e Bene – che già si era posto il problema ricordando che un uomo di teatro totale come Shakespeare era «autore attore regista e capocomico»¹⁰ – era d'accordo. Ciò perché da sempre al sottoscritto è sembrato di primaria importanza riproporre l'antica-nuova centralità dell'attore nel processo di creazione, oltre che nell'esecuzione. In questa occasione e sempre nella prospettiva condivisa con Piergiorgio Giacché («...estrarre dalla sua eccezione le regole per il lavoro dell'attore [...] bisogna dunque partire dall'alto, guardare i grandi artisti e considerare le loro conquiste se si vogliono stabilire principi che possono valere anche per coloro che si situano al livello più basso del mestiere [...] non per fare una pedagogia ma per rendere giustizia all'Arte scenica e scoprire o difendere la sua maiuscola»)¹¹ mi è sembrato opportuno ricorrere nuovamente all'apparente stravaganza di un confronto con Grotowski e la sua definizione di «Performer». Resta il fatto che il concetto di performer rende l'idea di qualcuno che realizza fisicamente la propria opera, o sovrintende a tutta la composizione, e ne è l'esecutore, e la proposta era intesa a sbloccare una ambiguità terminologica lasciando spazio alla speranza che si possa quanto prima tornare a parlare di attore.¹²

3.

La questione della strana non-coppia era stata sollevata più volte da chi scrive¹³ anche con abbondanza di argomenti, probabilmente sollecitando le critiche che finalmente nella RHT emergono apertamente, sostenute da un dotto quanto parzia-

⁹ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 83-113.

¹⁰ C. Bene, *Amleto di W. Shakespeare*, in *Opere*, Bompiani, Milano 1995 p. 636.

¹¹ P. Giacché, *Vers la verticalité du vers*, RHT, p. 346.

¹² È ben vero che al di là della proposta grotowskiana, per lo più ignorata dagli studiosi delle ultime leve, i termini performance e performer appaiono in una infinità di accezioni e sono oggetto di fiere polemiche. Ma da qui, come fa Mosca a intendere il Performer come erede del grande attore e il «teacher of performer» come successore del regista è privo di senso. Per la controversia su teatro e performance cfr. almeno Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, intr. di Tancredi Gusman, Carocci, Roma 2014; T. Gusman, *Una nota sull'estetica del performativo di Erika Fischer-Lichte*, «Comunicazioni sociali», 2014, 1, pp. 49-58, e Branko Popović, *Performance e/o teatro. Risvolti storici e teorici di un rapporto complesso*, «Culture teatrali», 23, annuario 2014, pp. 223-250.

¹³ Cfr. *Svestire il vuoto*, in Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Medusa, Milano 2006, pp. 5-26.

le corredo di riferimenti. L'autore del controcanto è Antonio Mosca (dottorando in Epistemologia all'Università di Paris 7 e incaricato di Teoria dell'enunciazione all'Università di Paris 3). Il suo saggio dal titolo *La machine énonciative et sa critique. Là ou le langage ne peut rien* è seguito da quello di Éric Vautrin (maître de conférences in discipline dello spettacolo all'Università de Caen Basse-Normandie e ricercatore associato al CNRS), il quale titola *Carmelo Bene n'a pas d'avenir, vedremo perché*.

L'intervento del sottoscritto (*Il n'était qu'un performer*) è l'unico a menzionare Grotowski.¹⁴ A esso seguono *Carmelo Bene, ultime dandy: équivoquer et falsifier comme une expression de l'art* di Beatrice Barbalato (professore di Letteratura e drammaturgia filmica e teatrale all'Università di Louvain); *Ventriloques* di Cristina De Simone (dottoranda in discipline dello spettacolo a Paris Ouest Nanterre e insegnante a Caen); *Le théâtre sans spectacle* di Camille Dumoulié (professore di letteratura comparata all'Université di Paris Ouest-Nanterre-La Défense); *Carmelo Bene: fragments, dissonances et résonnances avec l'avant-garde musicale italienne* di Giordano Ferrari (maître de conférences all'Università Paris 8 dove insegna Drammaturgia musicale del xx secolo); *C.B. n'est pas un mystique* di Bruna Filippi (professore di Storia moderna all'Università LUMSA di Roma); *Dire le dire, dire l'écoute – Carmelo Bene et l'éthique de la parole* di Helga Finter (dal 1991 al 2011 professore ordinario di Estetica, storia e teoria del teatro presso l'Università Justus-Liebig di Giessen); *Vers la verticalité du vers* Piergiorgio Giacchè (docente di Antropologia del teatro e dello spettacolo all'Università di Perugia); *“Work in regress”: métamorphoses transmédiales d'Hamlet* di Erica Magris (maître de conférences presso il Dipartimento di teatro dell'Université Paris 8 e ricercatore associato presso l'ARIAS-CNRS); *Le parfum de la fureur* di Jean-Paul Manganaro (professore emerito di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Lille III); *Carmelo Bene sans enfants ni frères. Impossibles ressemblances familiales au cinéma pendant et après Bene* di Emiliano Morreale (ricercatore e docente di Filmologia all'Università di Torino).¹⁵

Beatrice Barbalato verifica come nel teatro di Bene agiscano le idee del «falso come originale» e dell'«apparire come essere» proprie del dandysmo e in particolare di Oscar Wilde, uno dei suoi autori di riferimento, sottolineando poi come l'asse della poetica beniana sia definibile in termini di «anxiety of influence», ossia esprima il

¹⁴ In versione italiana appare su «Nóema – Rivista online di filosofia», 5, 2, 2014: <<http://riviste.unimi.it/index.php/noema/article/view/4415>>.

¹⁵ Un incumbente fascicolo monografico di MJ consacrato a Carmelo Bene tornerà a prendere in considerazione questi contributi proponendo al contempo nuove ricerche e materiali inediti, nonché tenendo conto delle nuove pubblicazioni (cfr. per esempio Luisa Viglietti – *Encore un effort – Sources inédites, in Dossier numérique*, <http://www.sht.asso.fr/upload/dossier/cb_numerique.pdf>, pp. 3-22).

rifiuto di qualsiasi filiazione e appartenenza.¹⁶ Attraverso il riferimento privilegiato a un certo Ottocento e ai contemporanei che in ambito storico-filosofico ne hanno ripreso i motivi, Bene si sarebbe costantemente autoesiliato nella «pratica di una autoreferenzialità puramente attoriale».

Cristina De Simone analizza «due indici tematici espliciti che conducono al ventriloquio»: il cortometraggio, intitolato appunto *Ventriloquio* (1970) e alcuni passaggi di *Autografia di un ritratto* (1995). Interessante in proposito l'evoluzione dell'atteggiamento di Bene nella concezione del rapporto scena-sala e attore-spettatori: lo scontento di essere *sentito* (nella duplice accezione) «un po' troppo» è uno dei motivi che lo hanno spinto verso l'amplificazione, applicandola all'evento teatrale in un modo, anzi in diversi e sempre inediti modi. Un tale «abbandono nella materialità» e la «dimenticanza del sistema referenziale» gli hanno permesso di riconoscere che il recitare è un sentirsi attraversati da qualcosa di differente da se stessi, un luogo di transito nel quale si scompare in quanto autori, naturalmente se si è capaci di andare oltre il virtuosismo e di abbandonarsi.¹⁷

Camille Dumoulié riprende il motivo del teatro senza spettacolo che «si produce come contrario della rappresentazione» e descrive la strategia di Bene sotto l'insegna di una estrema «generosità ospitale» che consiste nel «dare luogo al vuoto, nell'accogliere per noi il vento del caos e nel dispensarci la sua potenza liberatrice». Secondo Dumoulié la «produzione del vuoto» da parte di Bene si realizza tramite la voce (il riferimento privilegiato è ancora una volta il Bene degli ultimi anni), come già era avvenuto nell'opera estrema e anticipatrice di Artaud *Per farla finita con il giudizio di dio*. Il processo di svuotamento della scena dalla rappresentazione e dalla presenza di qualsiasi autore conferma che «poetico, il teatro senza spettacolo è politico».

Giordano Ferrari affronta la questione della musica nell'opera di Bene ripercorrendo alcune tappe del processo che dai primi «spettacoli-concerto» su testi di Majakovskij negli anni Sessanta si protrae fino all'esito sommo del *Manfred* (1978) e oltre, attraverso una serie di incontri e confronti con grandi musicisti. Il suo contributo fa luce su molti episodi importanti e finora poco considerati dalla critica. Bruna Filippi dirime irrevocabilmente la controversa questione dell'interesse per la mistica di Bene evidenziandone la postura «negativa» e, in piena consonanza con Dumoulié e Manganaro, le differenze di visione con Umberto Artioli al momento della *Cena delle beffe*, differenze che risulteranno ricomposte, o almeno delucidate, nel testo che confronta Bene e Artaud, come vedremo in dettaglio più avanti. Molto interessanti e ricchi di informazioni inedite sono i passaggi in cui Filippi descrive,

¹⁶ Cfr. Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Abscondita, Milano 2014, libro mai citato da Bene e non presente nella sua biblioteca.

¹⁷ In questo senso riferimento più congruo a Thomas Richards, *Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Routledge, London and New York 2008.

da testimone diretta, il lavoro preparatorio di Bene per un *Concerto mistico* francescano purtroppo mai realizzato, occasione per la quale Bene aveva ritradotto personalmente *La salita al Monte Carmelo* e *La notte oscura* di San Giovanni della Croce.

Helga Finter, dopo aver candidato Romeo Castellucci come «degnO successore» di Bene, nonostante in apparenza la funzione della voce e della parola nelle rispettive strategie sceniche sia molto differente, si sofferma sui moventi e gli ultimi esiti di una voce «concepita come separata sia dal corpo che dal linguaggio».

Piergiorgio Giacché ha affiancato spesso Bene negli ultimi dieci anni e considera quel periodo «la migliore fase [che] è stata anche l'ultima frase della "ricerca impossibile" di Carmelo Bene»,¹⁸ con riferimento al libro edito dall'attore in occasione della propria direzione della Biennale Teatro.¹⁹ Giacché è assolto da Mosca, nonostante sia un antropologo e abbia lungamente collaborato con Eugenio Barba, perché «non soltanto non effettua alcuna riduzione del teatro di Bene alle antropologie teatrali di Barba e di Grotowski, ma ha persino l'audacia di proporre agli altri "antropologi del teatro", lettori ideali del suo saggio, di vedere nel pensiero teatrale di Bene un pensiero "antropologico" del teatro assolutamente alternativo a quelli di Barba e di Grotowski e comunque della stessa importanza».²⁰

Erica Magris prende in considerazione le trasformazioni degli *Amletti* beniani in base ai supporti medialI cui erano destinati e dimostra come anche in questa "operazione", fino a *Hamlet Suite* del 1994 l'attore proceda a un continuo «denudamento della scena e disumanizzazione dell'attore» fino «all'estremo ossimoro» di recitare la negazione del teatro in un'aura di «bellezza perfetta e invisibile».

Jean-Paul Manganaro, curatore impareggiabile delle opere di Bene in francese, in questa occasione traccia il suo movimento di *erratio/enarratio*. Sempre con precisi riferimenti ai testi e alle opere, Manganaro argomenta in modo persuasivo e talvolta anche intimidatorio (l'effetto si vede in diversi interpreti di Bene, anche tra quelli riuniti per questa occasione), il punto di partenza e d'arrivo di una "benologia negativa", e "ultimativa", che lo colloca a una siderale distanza dagli altri esegeti e merita una citazione estesa a proposito della quale sarà conveniente ritornare:

Il realtà non c'è un problema di senso, di significazione, di comunicazione o di lingua. C'è al contrario un problema di espressione, sul quale alcuni concordano e alcuni atri no; espressioni che sono un mezzo per pensare i rapporti di movimento e di riposo, per esempio, ecc. Ciò significa anche immaginare e rendersi conto che tutti i corpi dell'at-

¹⁸ RHT, p. 345.

¹⁹ Si tratta di *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Marsilio, Venezia 1990, intr. di D. Ventimiglia, con saggi di: Carmelo Bene, Jean-Paul Manganaro, Umberto Artioli, Camille Dumoulié, André Scala, Edoardo Fadini, Maurizio Grande.

²⁰ Non si cita il dettaglio bibliografico degli articoli citati della RHT. Il corsivo è di chi scrive: cosa significa definire «della stessa importanza» qualcosa di cui si parla con il massimo sprezzo?

tore sono su uno stesso piano, e che nel caso della rappresentazione non c'è da una parte l'autore che scrive e dall'altra l'attore o gli attori che riproducono il gesto (e non la gestualità) della scrittura attraverso personaggi caricati di questa missione. C'è al contrario una organizzazione delle espressioni, e questa organizzazione fa sì che vi sia un'attività continua di forze subalterne in relazione con altre, che diventano altrettanti accessori della rappresentazione di un motivo centrale "spezzato" (*brisé*), che deve restare imperturbabile per acquisire le caratteristiche proprie di un oggetto insensato, nel rispetto di una concatenazione culturale, e non quelle di un oggetto di senso, nel rispetto di una concatenazione rituale. È ciò che si cerca oggi nel teatro.

Emiliano Morreale, con la lucidità che sempre lo contraddistingue, a volte pagando il prezzo di eludere alcune questioni degne di nota, sviluppa ciò che il titolo della sua relazione promette. *Carmelo senza figli né fratelli – Impossibili somiglianze familiari nel cinema al tempo di Bene e dopo* si autodenuncia come possibile, o fatale, *misreading*, ma perlustra con dovizia di osservazioni acute e contestualizzanti il lavoro di Bene, concludendo giustamente: «contro la rappresentazione, dunque, il canto», anche quando l'evento si produce sullo schermo.

A Éric Vautrin, essendo l'ultimo in ordine alfabetico, tocca concludere: «C.B. non ha avvenire perché era vivo nel suo tempo e la sua opera era fatta del suo presente. Non ha avvenire perché le sue tecniche, come gli spazi che ha occupato erano quelli della sua epoca». A tale *incipit* di sconcertante genericità (un avvenire non l'abbiamo da vivi, figuriamoci da morti!) segue l'assennata proposta di meditare sul «vuoto di scena che ha lasciato», così da vedere Bene «in trasparenza» rispetto a quelle condizioni.

4.

Mosca espone la propria tesi su CB con riferimento al sottoscritto,²¹ cosa che non aveva fatto al convegno, e questa è già una simpatica vigliaccata che gli ha evitato una replica immediata, ma tant'è. Fatto sta che al lettore della RHT è proposta una sorta di sentenza di cassazione senza che l'imputato abbia avuto modo di difendersi. Soltanto chi potrà leggere queste righe avrà modo di orientarsi nella disputa. Ciò detto, l'occasione è propizia per affrontare un argomento di grande interesse e invero anche complicato, soprattutto a causa dei lessici e degli autori differenti ai quali ognuno di noi fa riferimento. Un'altra cosa buffa, come si vedrà, è che alla fine della polemica dal tono aristofanesco si scopre che i controbattenti avrebbero probabilmente concordato almeno su un punto sostanziale.

L'accusa di Mosca è in pratica di ridurre il pensiero di Bene a quello "antropologico" di Grotowski e in questo modo di sostenere un teatro basato sulla «logica

²¹ Sembra che ignori invece *Svestire il vuoto*, cit., benché compreso in un libro da lui più volte citato, confrontandosi con il quale il suo discorso sarebbe inciampato.

referenziale», antitetica a quella di Bene, «antireferenzialista» e votata alla sola «enunciazione», adottando così una «logica ideologica» e manipolatoria.

Il fraintendimento della “questione grotowskiana”, tanto netto quanto superficialmente motivato, è in realtà un pretesto polemico per affiggere la propria lettura di Bene come ultimativa, e vedremo come ciò sia possibile soltanto sulla base di una finta o vera ignoranza dei testi grotowskiani e di quelli a lui dedicati, tra i quali metterei in primo piano quelli di Thomas Richards e Mario Biagini e in coda quelli del sottoscritto; per non parlare dell’amnesia riguardante le avanguardie teatrali del secondo Novecento. Non si tratta, qui, di farsi scudo dell’aborrito storicismo, che poco spiega e fa comprendere, ma di attivare una memoria indispensabile per contestualizzare i singoli fenomeni e riconoscere la loro *pars destruens* e la loro proposta, nonché – *last but not least* – il loro lessico. A quest’ultimo aspetto accennano nella RHT soltanto De Simone e Vautrin. Il contorcimento di Mosca nel distinguere tra un’antropologia buona e una cattiva (benché «della stessa importanza»!) e quindi complimentare la visione di un Giacchè che inviterebbe gli “antropologi” al pentimento e alla conversione, poi, aggiunge una ulteriore nota comica al monologo del neo-*pasdaran* beniano. Ma prima di tornare al merito del saggio di Mosca è forse utile – non per lui, ovviamente, ma per noi – ripartire da alcune premesse.

5.

Per evidenziare analogie e differenze tra Bene e Grotowski occorre avere presenti alcuni temi che hanno caratterizzato fortemente gli anni Sessanta, decennio chiave per la loro maturazione e la creazione di alcune opere tra le loro più significative. Il primo tema può essere delineato richiamando il monito di Theodor W. Adorno, il quale non si limitava – come recita la vulgata – a chiedersi se dopo Auschwitz avesse ancora senso fare arte e metteva in discussione il concetto stesso di cultura:

Auschwitz ha dimostrato inconfutabilmente il fallimento della cultura. Il fatto che potesse succedere in mezzo a tutta la tradizione della filosofia, dell’arte e delle scienze illuministiche, dice molto di più che essa, lo spirito, non sia riuscito a raggiungere e modificare gli uomini. In quelle regioni stesse con la loro pretesa enfatica di autarchia, sta di casa la non verità. Tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa la critica urgente ad essa, è spazzatura. Poiché essa si è restaurata dopo quel che è successo nel suo paesaggio senza resistenza, è diventata completamente ideologia, quale potenzialmente era dopo che, in opposizione all’esistenza materiale, presunse di soffiare la luce, offertale dalla divisione tra lavoro corporale e spirito. Chi parla per la conservazione della cultura radicalmente colpevole e miserevole diventa collaborazionista, mentre chi si nega alla cultura, favorisce immediatamente la barbarie, quale si è rivelata essere la cultura. Neppure il silenzio fa uscire dal circolo vizioso: esso razionalizza soltan-

to la propria incapacità soggettiva con lo stato di verità oggettiva e così la degrada ancora una volta a menzogna.²²

Le argomentazioni del filosofo tedesco erano espresse in un volume dal titolo rivelatore, *Dialettica negativa*, e segnalavano un rovesciamento di prospettive interno e in rotta di collisione con la tradizione illuminista. All'*impasse* delineata da Adorno, voce assai molesta nel popolato deserto del moderno, il mondo rispondeva con l'affermazione della nuova cultura di massa e la sostituzione del reale con lo spettacolo, fenomeni ambigui in quanto oltre a essere portatori di semplificazione, falsificazione e manipolazione significavano anche l'accesso al consumo e alla produzione di nuovi soggetti sociali. Secondo Guy Debord il reale era stato ormai sostituito dallo spettacolo – da lui definito «movimento autonomo del non vivente»²³ – e ciò aveva reso ormai impossibile l'integrità dell'essere umano, trasformandolo in uno schiavo moderno, caratterizzato dalla servitù volontaria, dall'aver accolto il padrone dentro di sé. A fronte di una realtà non più percepita, la funzione dello spettacolo è quella di fare credere in falsi conflitti, falsi problemi, falsi ideali. Questa è la vera novità rispetto ai modelli sociali precedenti. Ogni civiltà aveva un proprio sistema dello spettacolo, ma ora lo spettacolo era la società intera. La società dello spettacolo è per lo più amata dalle proprie vittime e anche quando è criticata o combattuta si nutre di un'avversione che comunque ne conferma il dominio.

In questa prospettiva sarebbe interessante ripensare alla drammaturgia, dove almeno dall'*Aspettando Godot* di Beckett, passando per Genet (*Le serve* e non solo) e un ampio catalogo di autori, la servitù incarnata è diventata uno dei temi di riflessione più cogenti del teatro contemporaneo.

Ma un cambiamento più sostanziale riguarda il dibattito che si apriva in quegli anni sulla funzione e sulla tecnica della creazione scenica. È questo il “partito” cui appartengono i due, il fronte sul quale hanno dato il loro contributo più rilevante e in questo senso si potrebbero rileggere le loro opere sino alla fine degli anni Sessanta, uno nell'atipica Polonia comunista, l'altro nell'Italia neocapitalista. Ciò fino al 1968-69, quando Grotowski si congeda definitivamente dal «teatro degli spettacoli» e dalla professione di regista,²⁴ e Bene girando *Nostra Signora dei Turchi* abbandona il teatro per il cinema (anche se poi la nuova strada si sarebbe rivelata impraticabile).²⁵

²² Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, (1966), Einaudi, Torino 1975, p. 331.

²³ Così nella nota del 1979 per l'edizione italiana di *La società dello spettacolo*, prefazione di Carlo Freccero e Daniela Strumia, Dalai, Milano 2001.

²⁴ Per quanto riguarda il Workcenter con e dopo Grotowski esiste un fondo documentario sulle varie *Action* e l'attività del gruppo a partire dal sito <<http://www.theworkcenter.org>>.

²⁵ «Ho abbandonato il teatro, sono passato al cinema, poi sono passato allo spettacolo televisivo, poi mi ha affascinato la radiofonia. Dopo sono tornato al teatro, ecco perché dal '75-76, proprio da lì comincio veramente... Per cui, prima degli anni Ottanta, a eccezione del *S.A.D.E.* e de *Il rosa e il nero* non rico-

Ovviamente il lavoro *contro* si svolge anche *dentro*, dunque la storia e le mosse dei due sono assai differenti. Un sodale polacco del tempo parlando di Grotowski indica tre fasi nettamente distinte tra l'inizio e la fine degli anni Cinquanta: «Credevamo nel socialismo»,²⁶ poi «all'improvviso c'è stato il terremoto perché la massima autorità di quel sistema [Chruščëv, 1953, *ndr*] aveva annunciato che sotto l'insegna di quel sistema erano stati commessi crimini di massa [...] ci siamo ribellati in molti contro il sistema nel quale avevamo creduto senza limiti».²⁷ Coloro che erano definiti «arrabbiati» continuarono a combattere il potere comunista dall'interno, creando frazioni e promuovendo istanze di democrazia, ma invano, finché nel 1957 prevalsero la «delusione e lo scoramento a causa dei metodi usati contro di lui e i suoi generosi compagni. In altre parole Grotowski non era adatto alla lotta politica senza esclusione di colpi. Era un rivoluzionario, ma non era adatto a fare la rivoluzione».²⁸

Il Grotowski militante era al tempo stesso un rivoluzionario anche in ambito teatrale. Il volume degli scritti giovanili mostra chiaramente, nella sua *pars destruens*, un'avversione molto ben argomentata contro il teatro del tempo – anche quello dei buoni sentimenti progressisti, Strehler compreso²⁹ – e nella costruzione della propria strategia creativa una incredibile capacità di trovare nuove fonti e alternative, sia all'interno della tradizione cui apparteniamo (per esempio concentrandosi sullo Stanislavskij delle «azione fisiche», quello che va dal 1930 in poi)³⁰ sia guardando per esempio alla grande biblioteca “estetica” indiana, opzioni ancora oggi controcorrente e allora sicuramente indice di un rigore e una intelligenza fuori del comune.

Bene, fin dalle sue prime apparizioni in scena, faceva spettacolo della distruzione del teatro e l'“unità” che sembrava invocare non era quella di un soggetto pieno di grazia bensì quella di un corpo-mente vuoto di senso, destinato all'erranza e il cui agente non è un “io”, né tantomeno un personaggio, ma l'attore, attore espresso dall'agente (io storico) dei vari linguaggi artistici utilizzati. Anche Bene sceglie da subito la via negativa: «mi sono sempre interessato e confrontato [...] con la teologia negativa, perché quella dogmatica mi repelle».³¹ Con la precisazione che la sua

nosco niente, assolutamente niente» (*Un dio assente*, cit., p. 63). Diversi progetti di film sono descritti da L. Viglietti nel citato dossier della RHT.

²⁶ Włodek Goldkorn, *Nota sugli interventi politici*, in *J. Grotowski, Testi 1954-1998*, cit., p. 19.

²⁷ *Ivi*, p. 20.

²⁸ *Ivi*, p. 21.

²⁹ Cfr. l'articolo di Grotowski, *Indignazione teatrale*, *ivi*, pp. 153-155, e, *infra*, la recensione di F. Perrelli.

³⁰ Cfr. l'articolo di Grotowski, *Il testamento artistico di K.S. Stanislavskij*, pp. 25-32. Bene invece non conosce lo Stanislavskij degli anni 1930-38, quello privilegiato da Grotowski, come dimostra nelle proprie *Proposte per il teatro* e negli scritti successivi.

³¹ C.B. in Goffredo Fofi, *Io non sono un teatrante*, ora in «Panta», cit., p. 207.

non era «una filosofia del negativo, tutt'altro»,³² come diceva soprattutto per rassicurare o depistare i giornalisti, portati a liquidarlo come un eccentrico nichilista. Un altro tratto visibile fin dall'inizio era il suo rifiuto irrevocabile dello storicismo: per lui non era concepibile raccontare e giustificare la storia, bisognava ignorarla o condannarla, gettarla tra i rifiuti e confrontarsi con il vuoto di senso dell'esistenza umana. Tutto ciò è ampiamente documentato dalla letteratura critica, dove però soltanto in pochi rari casi si rende conto della modulazione del percorso beniano, ovvero di un pensiero e di un linguaggio che sono cambiati nel tempo.

6.

Uno snodo importante per comprendere alcuni passaggi è costituito da una raccolta di testi che molti citano ma pochi hanno saputo o voluto leggere, il citato *Un dio assente*.³³

Il nucleo del libro è costituito dalla trascrizione del lungo dialogo tra Artioli e Bene, poi sintetizzato da Artioli, che data la sua natura atipica contiene diversi giudizi inediti o comunque espressi in modo molto diretto, come in nessun'altra fonte. Lì si coglie il prendere le distanze di Bene da autori che tuttavia rispetta e accredita in parte, compreso Jacques Lacan (fatto salvo, in quel momento, Pierre Klossowski, forse per via della collaborazione in atto per la Biennale Teatro del 1989). Bene mostra di essere un lettore attento, vorace e aggiornato e le rapide espressioni con cui nega filiazioni e fratellanze sono di grande precisione concettuale.³⁴ Negli stessi passaggi cita volentieri E. M. Cioran come un vero ispiratore. Emerge in questa circostanza una difformità di opinioni e di sguardo con Artioli. Artioli è stato un insuperabile indagatore di testi ma proprio in questa disciplina ha incontrato il proprio limite, perché il rigore non gli consentiva di lanciarsi un riscontro meno scientifico, se vogliamo, ma decisivo. Infatti Bene ipotizza che ciò lo portasse a valorizzare il *wishful thinking*, vale a dire l'idealismo e il misticismo tutto intellettuale di alcuni autori da lui rivalutati, i quali in realtà – secondo Bene – non sarebbero stati capaci di elaborare la «contro-tecnica» teatrale e attoriale necessaria. L'antimetafisica di Bene si riflette anche nel concetto di «macchina attoriale», in realtà molto distante dalla sua presunta origine nella interpretazio-

³² C.B. in Paolo A. Paganini, *Irritante, sfrontato, spacccone "blasfemo"? Forse soltanto dannatamente solo*, «La Notte», 14 marzo 1984, ora in «Panta», cit., p. 140..

³³ Questo l'indice: *Nastri 1-3* (conversazioni tra Artioli e Bene); U. Artioli, *Il fascinans e il tremendum dell'inorganico*; U. Artioli, *Conversazione intorno alla Cena delle beffe*; U. Artioli, *Lettera a Carmelo Bene*; E. Fadini, *Una Biennale Teatro come metafora poetica del teatro*; G. Zuccarino, *Bene e Klossowski. Forme di un dialogo*; C. Sini, *Postfazione*.

³⁴ Per quanto riguarda, per esempio, il dialogo con Deleuze e la presa di distanza da parte di Bene da un certo inossidabile *gauchismo* del filosofo francese. Cfr. almeno Lorenzo Chiesa, *Il teatro dell'estinzione sottrattiva. Bene senza Deleuze*, «Mimesis Journal», I, 2 (2012), pp. 107-123.

ne del testo kafkiano da parte di Deleuze e Guattari. Bene sceglie Kafka semmai come patrocinatore dell'osceno, il fuori scena, per utilizzarlo contro l'asse testo-discorso-scrittura (foss'anche "scrittura scenica")-parola in vista di un superamento nella voce, quella voce (*phonè* o *audè*) che negli ultimi anni metterà al centro della propria ricerca, da sviluppatore solitario in quanto performer, in ogni caso scegliendo di volta in volta nuovi partner artistici e tecnici di alta levatura. A tutto ciò si accompagna una costante, sempre più acuta, sarcastica e disperata *anxiety of influence*, un'afflizione psicologica in fondo comprensibile se si considera il degrado della cultura teatrale, italiana e non solo, nonché il legittimo sentimento di superiorità, oltre che di isolamento critico, subito dall'artista. La genialità accentuava la sua personale patosofia, la consapevolezza della contraddizione tra vanità e vacuità, una sofferenza temperata soprattutto con la costante rilettura di Schopenhauer. Artioli prende atto e tiene conto della postura beniana che gli si manifesta inequivocabilmente in questi incontri e ciò lo stimola ripartire da un approfondimento dei relativi "testi", come dimostrerà in occasione di un convegno del 1996 su Antonin Artaud, figura da leggere secondo Bene in chiave teatrale: «Io smonto Artaud non con le contorsioni intellettualoidi alla Derrida: a che cazzo servono?! È il volere l'oblio, questo può esigere il disagio, la s-progettazione: quando si sarà smontato il catechismo allora salterà fuori la superattorialità. È lì che si arena il tutto, l'azione che si riduce ad atto. E infine: da capo, si tratta dell'attore assoluto». ³⁵ E invita a non filosofare troppo e concentrarsi sul rapporto tra umani, anzi tra umano (lui?) e troppo umano (gli spettatori?). Molto interessante in proposito una osservazione di Bene registrata da Fadini: «Un discorso profondamente condizionante del discorso era quello su Derrida riferito puntualmente a Husserl: "Questo fuori di sé del tempo è la sua spaziatura, una archi-scena, questa scena come rapporto di un presente a un altro presente come tale, cioè come ri-presentazione non derivata, produce la struttura del segno in generale come 'rinvio', come essere 'per-qualche-cosa?' e ne vieta radicalmente la riduzione. Non vi è costituente. E bisogna decostruire fino al concetto di costituzione». ³⁶

La lettera che Artioli invia a Bene alla vigilia del convegno romano cui *non vorrà* partecipare è davvero illuminante nel definire la posizione di Bene nel contesto del teatro contemporaneo perché ne dice come nessun altro dell'appartenenza e al tempo stesso della sua singolarità. Per cominciare, Artioli distingue Bene dalla massa dei suoi esegeti, artisti e critici, a partire dal «teatro antropologico degli anni Sessanta» (nel quale include Grotowski, ma in proposito occorre precisare che Artioli non sapeva più niente di Grotowski dall'inizio degli anni Ottanta). Escluso l'interesse per l'Artaud del *Teatro e il suo doppio* con la relativa scelta dell'Orien-

³⁵ Cfr. le note di E. Fadini in *Un dio assente*, cit., p. 148.

³⁶ Ivi, p. 149.

te, l'istanza del rituale scenico e tutto ciò che conosciamo, considerata soltanto «un'effimera parentesi tra le due grandi stagioni all'insegna del "negativo"», Bene è definito come «il solo nel Novecento a imboccare con risolutezza l'altra direttrice artaudiana, la via dell'assoluto "rigetto". Lo statuto di *unicità* della sua ricerca, il suo carattere davvero sovversivo, dipendono da questo presupposto folgorante». Sini nella sua postfazione riprende e approfondisce il tema con riferimento a un'altra anta della poetica beniana, quella della differenza tra atto e azione, simile a quella che intercorre tra il detto e il dire, dove il secondo nella sua possibilità aperta e inesauribile è sempre *sovraffondante* rispetto al primo: al che siamo esattamente a ciò che Bene esprime ripetutamente almeno dal *Macbeth*: «L'atto è oblio, per agire devi dimenticare, se non puoi agire, ma allora, dimenticando, nessuno è autore dell'atto, nessuno è responsabile nemmeno dell'azione». Quanto al linguaggio, poi, Sini concorda con Bene, al di qua e al di là della poetica kafkiana, perché esso «è *sempre* [enfasi nostra] fuori scena, o-sceno, poiché parla d'altro rispetto al detto che dice» e su questa base ecco delinearsi la funzione dell'evento scenico: «"Rinunciare" a dirlo (nel contempo dicendolo, agendolo) è così per Bene l'azione del teatro, essa esige dunque uno svuotamento». Allora una «originarietà ti visita, sei visitato» e prende corpo una «scrittura del nulla che è l'essenza stessa del fare artistico la cui azione è fondamentalmente un atto mancato».

Potremmo dire, in sintesi, che l'indicazione più importante che ci viene da questo Bene è che ognuno, vale a dire ogni vero attore, dovrebbe elaborare una propria contro-tecnica per operare contro la storia e sul fondamento nel nulla. La contro-tecnica di Bene è in fondo una raffinata variante del grottesco: «Il teatro è commedia, miei cari, perché è fatto per il dispensamento» (note di Fadini, dalle quali si ricava ancora una definizione della catarsi finale: «La flatulenza del falso problema dell'esserci nella voce dell'attore: morte di Dio, morte dell'altro, fine del soggetto»). La *superattorialità*, l'*attore assoluto* sono qualcosa di molto distante dal performer capace dello sfondamento invocato da Eckhart?

7.

L'operato artistico di Bene e Grotowski andrebbe considerato sullo sfondo qui schematicamente evocato. Le novità che si manifestavano in quegli anni in gran parte del mondo e in tutte le arti non andavano, ovviamente, tutte nella medesima direzione, ma le componenti più rilevanti e consistenti delle avanguardie rivendicavano di sottrarsi alla rappresentazione delle idee, alla "comunicazione" e alla "elevazione culturale" del pubblico. Innumerevoli erano gli appelli e i manifesti per un teatro che si contrapponesse allo spettacolo, per un presentare alternativo al rappresentare, per un'arte arte intesa come lavoro su se stessi e percorso di conoscenza. Si metteva in discussione la funzione del teatro, si delineava una *via del fare*, un *poiein* inedito, che nulla aveva a che vedere con il teatro-discorso

degli Eduardo e dei Fo o con le letture consolanti o critiche dei teatri stabili e dei registi. Indubbiamente la prima rivendicazione – presentare e fare anziché rappresentare e recitare – si esprimeva attraverso un errore concettuale, al quale occorre però riconoscere una giustificazione storica. Errore perché la mimesi è per natura ripetizione, imitazione, e rivendicazione sacrosanta poiché nella ripetizione si può produrre il continuo originarsi del poetico, la domanda e la risposta intrecciate nel movimento della differenza.³⁷

Non a caso i nuovi, variegati fenomeni della performance e dell'happening spostavano l'accento dall'opera-prodotto a eventi il cui il senso – per fare riferimento alla vulgata linguistica saussuriana – stava nella partitura decostruttiva dei significanti, ovvero nel prodursi scenico.³⁸ Ciò non toglie, ovviamente, che all'interno di tale quadro si siano manifestati, nel quadro generale, orientamenti intimamente differenti, atteggiamenti contraddittori e cambiamenti di rotta, talvolta nel segno del ritorno all'ordine di una cultura intesa come decorazione, adattamento o seduzione, e che una messe di ambigue istanze “spirituali” abbiano nuociuto al rigore richiesto da questo nuovo lavoro. Anche in quest'ultimo caso però è necessario distinguere i due nel contesto mondiale e leggere i loro testi con attenzione: soltanto così si può cogliere il materialismo integrale in quello che storici e critici ottusi considerano lo “spiritualismo” di Grotowski e viceversa una sensibilità – un'autentica “compassione” di origine romantica – per la totalità (difettosa) dell'umano nel materialismo esibito e inusitato di Bene, comunque affrancato dall'istanza storicistica e da quella dialettica, ovvero da ogni residuo idealista. Non dovrebbe essere poi così difficile accertare e accettare come all'interno di un orizzonte delimitabile nei suoi tratti generali in termini teorici si manifestassero poetiche e storie di autori molto diversi tra loro, tanto nell'orientamento ideologico quanto nella concezione e nell'utilizzo dei vari linguaggi artistici, “attori” che avevano in comune una reazione e una ricerca di nuove strade con motivazioni assai fondate. “In termini teorici”,

³⁷ Ancora oggi c'è sempre qualcuno che, da un fronte o dall'altro, ripropone la vertenza del teatro come presentazione contro il teatro come rappresentazione, con le motivazioni che qui si è cercato di delineare, ma certo è curioso che nell'India di mille anni fa vi fosse qualcuno che invitava a sciogliere il nodo della nominazione e a considerare la sostanza della questione teatrale: «Riassumendo, il teatro è solo una “narrazione” fatta di una ri-percezione [...] e non una forma di riproduzione. Se, però, voi dite che è una riproduzione, nel senso che segue la “produzione” della vita reale, ordinaria, non è un errore. Una volta che i fatti sono stati determinati chiaramente, le parole non meritano di diventare fonte di disaccordo» (Abhinavagupta). Cfr. Raniero Gnoli, *The aesthetic experience according to Abhinavagupta*, second edition revised, enlarged and re-elaborated by the author, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1968.

³⁸ Come confermano i resoconti delle prime realizzazioni sceniche beniane dei primi anni Sessanta, praticamente sconfessate ed epurate dalla memoria del loro ideatore e primo interprete, ma fertile terreno di coltura per le creazioni successive. Cfr. Salvatore Vendittelli, *Carmelo Bene tra teatro e spettacolo*, a cura di Armando Petrini, Accademia University Press, Torino 2015.

ieri come oggi, significa comunque scegliere una chiave o disciplina tra le tante: Mosca opta per la linguistica (e poi: una certa linguistica, per esempio Saussure e non Peirce) etichettando l'istanza beniana con i concetti di «enunciazione» e «non-rappresentatività», accontentandosi di una lettura a dir poco riduttiva della pronuncia grotowskiana e del ricorso al sarcasmo poco informato di Bene, arrivando a percepire quella che Bene chiamava brutalmente «puzza di Dio»³⁹ anche laddove proprio non ve n'è traccia.

Nella maggior parte dei casi le opere-performance del «nuovo teatro»⁴⁰ facevano “cantare” gli attori e potenziavano l'immaginario scenico anche uscendo dai teatri canonici e cercando di attivare e sperimentare tutto ciò che in un incontro tra attori e spettatori realizzato secondo nuove modalità si poteva produrre. Di quel panorama così fitto e variegato resta qualcosa nella memoria di ognuno e per fortuna ricca è anche la bibliografia.⁴¹ Un tratto caratterizzante di quel fare era il superamento (non l'abolizione) della funzione “critica” nell'«atto di creazione» (atto o evento, non racconto riferito, non rappresentazione), quell'*acte de création* che sarà centrale anche nella filosofia dell'ultimo Gilles Deleuze.⁴² I concetti chiave che Mosca utilizza per definire e distinguere la poetica di Bene erano funzionanti nelle dinamiche e nella prassi che stiamo cercando di delineare ed esprimono compiutamente il rovesciamento di prospettive del quale tanto Grotowski che Bene sono stati partecipi, come si evince da una messe di testi.⁴³

Affermava Ludwik Flaszen nei primi anni Sessanta che ogni linguaggio artistico esige di essere radicalmente ripensato: «Il teatro, fatto dagli “illuministi” per l'“illuminismo”, è scisso fra essenza e apparenza. È un ibrido, una creatura spaventosa, deviata dal suo sviluppo naturale».⁴⁴ Anche la risposta di Bene era in qualche modo “costruttiva”. Al disprezzo per l'arte e la cultura intese come collaborazione o possibile medicamento di un reale intollerabile, il nostro opponeva una operatività poetica basata su un “teatro totale”⁴⁵ il cui obiettivo era l'annientamento delle

³⁹ C. Bene, *Un dio assente*, cit., p.130.

⁴⁰ La definizione omnicomprensiva di «nuovo teatro» si deve a Franco Quadri e ai suoi sodali organizzatori del Convegno di Ivrea (1967) e ha accompagnato il fenomeno nel gergo della teatrologia fino agli anni Duemila.

⁴¹ Per un ampio e documentato bilancio storico cfr. Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013. De Marinis ripercorre anzitutto la propria esperienza, integrandola poi con la memoria storica, il che gli consente di contestualizzare i singoli fenomeni e verificare la consistenza dei movimenti e i loro gradi di parentela.

⁴² G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione*, Cronopio, Napoli 2010.

⁴³ Per quanto riguarda chi scrive il rimando eventuale è a *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Edizioni di Pagina, Bari 2009.

⁴⁴ L. Flaszen, *Un teatro condannato alla magia*, in *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, a cura di Franco Perrelli, Edizioni di Pagina, Bari 2015, p. 122.

⁴⁵ Quando si dice di Bene anzitutto attore e sempre autore a tutto campo, non si deve dimenticare che

nuove superstizioni circa le magnifiche sorti e progressive promesse dal neocapitalismo e dalla socialdemocrazia con la complicità della cultura "riformista". Le memorie di Vendittelli riguardano questa prima fase dissacrante di Bene, ovvero il doppio movimento di un sarcasmo demolitore e del divertimento (alla lettera) critico, in un turbinio di invenzioni tra happening e kabarett, e d'altra parte di una estrema attenzione alla parola poetica e alla sua modulazione musicale.⁴⁶ La questione era semmai comprendere quale fosse il senso del fare teatro nel «mondo dopo la fine del mondo», quello stesso mondo che negli anni Sessanta cominciava a rendersi conto di essersi trasformato appunto in una società dello spettacolo all'interno della quale il ruolo di ogni linguaggio artistico e dunque anche del teatro esigea di essere radicalmente ripensato.

Un fatto di rilievo in proposito è la certezza che Bene leggesse con molta attenzione i testi di Antonin Artaud fin da prima che venissero pubblicati in Italia, almeno dal 1964, testi che consuevano con la sua percezione della vita come *agire-patire*, lacerata, quasi rovinata dalla bellezza e dalle pulsioni vitali, animali, ma anche dalle velleità culturali e artistiche, bellezza che non è speranza ma incidente e distrazione, che non è estasi ma demenza. Un tutto inestricabile a fronte del quale la strategia mimetica di Bene è stata dapprima "decostruttiva" (si pensi a *Nostra Signora*), con lui maestro di cerimonie di una critica e un'autocritica al tempo stesso graffianti e compassionevoli. Il rifiuto della cultura e dell'arte come complicità si è concretizzato da subito nell'azione a tutto campo su e contro il linguaggio, quindi privilegiando una enunciazione – una composizione scenico-attoriale – che via via in un lungo e severo, benché non lineare, percorso pluridecennale è infine approdata alla voce, una voce in un certo senso senza fenomeno, e all'istanza finale del «dire niente» sulla quale avremo modo di ritornare.⁴⁷

Nello stesso torno di tempo la Polonia era in una situazione molto diversa. Coloro che erano adolescenti alla fine della guerra erano portati in maggioranza a credere nel socialismo. Naturalmente non poteva che finire male, come s'è detto. Tra gli «arrabbiati» un Grotowski in cerca di futuro era un esponente di spicco, impegnato tanto nello studio di diverse discipline per scegliere quella da praticare professionalmente quanto nell'attività politica. Flaszen ricorda che «Grotowski – il quale, seguendo i maestri spirituali che aveva conosciuto tramite le sue letture, affermava

sapeva avvalersi della collaborazione di una miriade di figure artistiche e professionali, dai musicisti ai pittori-scenografi e ai drammaturghi fino ai tecnici audio e dell'illuminotecnica.

⁴⁶ Cfr. S. Vendittelli, *Op. cit.*

⁴⁷ Un "monumento" a Bene dovrebbe anche predisporre i documenti del suo itinerario tra le forme letterarie, poetiche, musicali, pittoriche, teologiche, mistiche e filosofiche, così da consentire a coloro che intendessero svolgere il proprio esercizio di ammirazione di comprendere concretamente la relazione tra le istanze più intime dell'artista e le espressioni con le quali ha scelto di renderle operative nella storia personale e collettiva di quel momento.

che l'essenza delle cose non poteva essere accessibile né trasmissibile tramite le parole – era un lettore instancabile». Con l'azione politica o meno, nella Polonia comunista del dopo Olocausto, che soprattutto lì si era consumato, quei giovani si chiedevano come si sarebbe potuto «salvare il mondo», sicuramente posseduti da un entusiasmo e una presunzione evangelici, ma orientati a un agire critico e creativo che nulla concedeva alla menzogna ideologica, non solo quella del regime polacco ma persino quella dei progressisti d'Occidente, come lo Strehler dell'*Arlecchino servitore di due padroni*. L'intrico tra l'ottimismo della volontà riversato nella militanza politica e il pessimismo della ragione coltivato e messo all'opera con accorti travestimenti linguistici è perfettamente delineato nella recensione di Franco Perrelli che compare alla fine di questo MJ.

Il giovane Grotowski alla ricerca di se stesso non ci ha lasciato un capolavoro come *Nostra Signora*, ma soltanto alcune tracce della sua ricerca e dei suoi primi tentativi artistici. Sono tracce che il suo monumento dovrebbe mettere in rilievo. Lo stesso Grotowski racconta della propria attenzione oscillante tra lo yoga, la psicanalisi e il teatro: lo yoga che sembra(va) una ginnastica, la psicanalisi che sembra(va) un'attività intellettuale, il teatro che sembra(va) votato all'istruzione e al divertimento. La scelta del teatro e di farlo da regista – sia pure in una certa misura incidentale e comunque sottoponendosi a una lunga prova d'attore – è quella di luogo di unificazione tra il fisico e il mentale e di interazione tra individuo e collettività. Non è un caso che, appena divenuto un professionista, Grotowski fosse noto come «regista-filosofo», un tipo di filosofo che allora non poteva manifestare apertamente le proprie idee senza incorrere nella censura o peggio del regime comunista e della chiesa polacca. Grotowski, racconta oggi Flaszen, compulsava i testi gnostici e si dichiarava sostenitore di quella teologia negativa secondo la quale «può darsi che il cielo sia realmente vuoto oppure che un misterioso demiurgo sia insieme Creatore e Carnefice di questo mondo» (Flaszen è più blando di colui al quale si riferisce). Nello stesso tempo Grotowski era un attento lettore di testi indiani, molti dei quali disponibili in ottime edizioni francesi, e concentrava man mano la propria attenzione su una particolare corrente tantrica.⁴⁸ Queste due “radici” sono state infine trapiantate in Richards e Biagini e lì, vale a dire nel Workcenter di oggi, danno nuovi frutti. Con tali premesse non deve stupire che «il male su cui gli spettacoli grotowskiani hanno focalizzato l'attenzione è il male metafisico e storico insieme» (Perrelli) e, come aggiunge Flaszen, «si potrebbe dire che il tema principale, assiale, di tutti gli spettacoli di Grotowski è stato l'individuo scagliato in una comunità dispotica, che si dibatte nelle convulsioni della sindrome autoritaria (Adorno)».

⁴⁸ Per le ipotesi del sottoscritto cfr. *Acta Gnosis*, in *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nell'opera del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, per un resoconto più vasto e sistematico, benché originato da un altro punto di vista, cfr. Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski's Journeys to the East*, Routledge, London and New York 2013.

Dicendo ciò, non bisogna passare in secondo piano la svolta di Grotowski, ovvero il teatro senza spettacoli, che non è stata una conversione al guruismo New Age bensì la scelta di un teatro inteso come lavoro su se stessi e di un lavoro che privilegia la tecnica rispetto agli apriori etici, un teatro rifondato con tale radicalità da ripartire senza spettatori e tuttavia in seguito tornare, con il Workcenter, alla dimensione aperta, pubblica, avendolo sottratto definitivamente alla funzione servile del discorso in vista di un risultato che, in questo caso, non è la parola pronunciata o il testo scritto bensì l'atto dell'esecuzione, il "togliere di scena" secondo Bene, non l'opera ma l'evento, nell'ambito della quale è l'enunciatore il significato della lingua, o forse soltanto il transito di una presenza-verità. Il transito è una performance, o una recita o una "finzione", forma plasmata.

Qui al discorso del teatro di prosa subentra il canto di un teatro di poesia: «il canto del senso non è altro che il senso stesso»,⁴⁹ e alla recitazione – ci siamo permessi di dire – la performance,⁵⁰ quel modo dell'esprimere che l'ultimo Grotowski chiama semplicemente «fare», saper fare, e che gli attuali leader del Workcenter nemmeno si preoccupano di definire.

Sul versante beniano e su quello grotowskiano vi è dunque un medesimo costituente, o una semenza di *poiein* che si manifesta in poetiche differenti. Da qui a vedere sempre nella pronuncia grotowskiana l'ombra della barba di Dio e avvertire i miasmi di una metafisica d'accatto ci vuole tutto l'impegno di una pregiudicata superficialità, forse alimentata dal grotoswkismo, fenomeno di cui Grotowski può essere considerato colpevole quanto Bene per il benismo.

8.

Le storie dei nostri due sono differenti ed è lecito non essere interessati all'una o all'altra. Tuttavia, così come si deve dare atto a Mosca di conoscere a fondo il testo beniano, non è corretto giudicare Grotowski alla luce della caricatura che ne fa Bene (oltretutto mentendo sulla reale conoscenza) e di pochi testi letti in modo frettoloso e maldestro, senza confrontarsi con qualche commento. Nella fantasia sarcastica di Bene appare anche Eugenio Barba regista-guru, o piuttosto domatore, che ordina imperiosamente all'attore-discepolo di prodursi nella «voce di culo».⁵¹

⁴⁹ Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée*, Galilée, Paris 2001, p. 171.

⁵⁰ Quello di performance è un concetto non univoco, praticamente ogni autore ne dà una propria definizione nel quadro di una vertenza generale per fissarne il significato (cfr. nota 12). Qui è utilizzato nell'accezione particolare di Grotowski e nel contesto dell'intervento per il convegno parigino era proposto con un accento scherzosamente provocatorio per suscitare l'attenzione di quel pubblico.

⁵¹ Mosca si riferisce una trasmissione televisiva di Maurizio Costanzo nel corso della quale Bene raccontava di essersi pisciato sotto dal ridere assistendo a una dimostrazione di lavoro con gli attori diretta da Barba (a Ivrea, nel 1967). Da qui a rivendicare una conoscenza di Barba e Grotowski ce ne corre. Molto nuoce alla comprensione, inoltre, l'assimilazione di Grotowski e Barba sotto l'ombrello

Mosca prima autentica quello di Bene come «un teatro di atti enunciativi» – da quando nella prassi e quando nella sua pronuncia poetica? queste generalizzazioni non sono il presupposto di una biografia ideologica? –, dove vivere non è interpretare ma vivere dentro e per mezzo del discorso, «un discorso – e questo è la cosa più importante – il cui senso sorge nella e per mezzo dell'enunciazione»; poi assegna Grotowski al teatro-discorso *tout court*, quello il cui fine è un “enunciato autentico”, dunque un teatro segnato dalla vocazione metafisica che Bene definiva con disprezzo «puzza di Dio». Che il teatro di Bene rifiuti «il ruolo di strumento o di veicolo», è vero, come è altrettanto vero che Grotowski e il fronte cui si è fatto cenno lo sottrae alla sfera della comunicazione. Il concetto di «arte come veicolo» rilanciato da Peter Brook negli anni Ottanta,⁵² riprende ciò che il regista inglese aveva già espresso nella prefazione italiana a *Per un teatro povero* nel 1970, vale a dire che l'*acting*, la recitazione, l'atto enunciativo, è un aspetto di quel «lavoro su se stessi» in cui consiste il teatro. Mosca non intende ragione e per lui i due sono imparagonabili, il fatto di considerarli per certi tratti come partecipi di una sensibilità comune comporta una visione distorta che riduce Bene a un «oggetto di appropriazione» ideologico, mentre il suo è «un teatro eminentemente linguistico [che] si ritrova oggi escluso da qualsiasi analisi critica autenticamente linguistica». Da ciò consegue che lui si presenta come il primo autore di questo risarcimento, sia pure assolvendo le eccezioni costituite da Jean-Paul Manganaro, Maurizio Grande e Piergiorgio Giacchè i quali almeno non avrebbero «ignorato i fatti»,⁵³ sottraendosi così alla terribile accusa di manipolazione ideologica.

Il teatro e il linguaggio non «riferiscono» o «si riferiscono» neanche sull'altro fronte, dove l'atto di enunciare è un *riferendo* e l'eventuale conferimento di valore al fatale enunciato è una facoltà dell'interpretante. Quando Mosca attribuisce in monopolio a Bene «un discorso – e questo è la cosa più importante – il cui senso sorge nella e per mezzo dell'enunciazione» la montagna partorisce il topolino, prima di tutto perché il “senso nel canto” e non nel discorso è ciò che caratterizza

dell'antropologia teatrale, disciplina inaugurata negli anni Settanta e sviluppata dal secondo soprattutto attraverso l'International School of Theatre Anthropology (ISTA). Grotowski non si è mai sottratto al dialogo e al confronto con Barba, ma sempre da una posizione altra, a volte sottintesa e infine esplicita in *Farewell Speech to the Pupils*, Kris Salata ed., «TDR: The Drama Review», 2008, 52, 2, pp. 18–30, e K. Salata, *The Unwritten Grotowski: Theory and Practice of the Encounter*, Routledge, London and New York 2012 (saggio che privilegia una lettura heideggeriana di Grotowski).

⁵² Cfr. Peter Brook, *L'arte come veicolo* (1987), in *Opere e sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2008, pp. 21-24.

⁵³ Inutile dire che si potrebbero produrre valanghe di citazioni a smentita, persino sul versante disciplinare che Mosca conosce meglio. Per tutte valga la menzione del ripensamento dell'ultimo Bene sulla questione significante/significato e sull'oralità che prendeva le mosse dalla lettura della prefazione di Sini a *La voce e il fenomeno* di Derrida (Jaca Book, Milano 2010). Cfr. Sergio Fava, *Carmelo Bene e Carlo Sini: la resa dei conti con il linguaggio. Cosmologia e semiologia*, in corso di stampa.

una costellazione di esperienze teatrali, come s'è detto, e poi perché non è certo questo l'ultimo orizzonte: la nozione di performance come composizione della forma, nonostante i tira e molla di cui è oggetto, apre l'orizzonte su ben altre applicazioni drammaturgiche e possibilità sceniche.

Dopo essersi posto a guardia di un Bene (unico) antireferenzialista «radicale e formale, antimetafisico» e linguistico, Mosca ricorda l'accento posto dall'artista negli ultimi tempi sull'etimologia latina di «attore», derivante da *agere* e non da *agire*, da cui consegue che l'enunciazione dell'attore è un atto retorico; ma trascura il fatto che essa non consiste in un dire, bensì in un fare, posto che persino la non-azione dev'essere performata (ciò che si vuole smontare, evitare o distruggere deve pur esistere). E poi, la questione dell'*agere*, atto retorico senza azione, è ripresa dall'ultimo Bene nella prospettiva di concentrare tutto il teatro nella voce e nella "lettura a prima vista". La sua scelta non significa che quello fosse il punto d'arrivo della vicenda teatrale universale. E ancora, il precetto di Émile Benveniste – «il linguaggio come vita del soggetto» – potrebbe essere valido per il Bene "lacaniano" tra i secondi anni Settanta e i primi Ottanta, mentre negli anni Novanta il suo viaggio verso il nulla conosce un'accelerazione, se non una svolta, rispetto alla quale la questione linguistica cambia definizione.

Comunque sia, Mosca, pur ammettendo che il teatro possa essere veicolo, ma «non veicolo di "qualche cosa"», chiude la propria requisitoria con un tono solenne, da tribunale dell'inquisizione staliniana. Il teatro di Grotowski (e, si suppone, del Workcenter) è da condannare in quanto «teatro terapeutico delle sorgenti e dell'essenza, teatro-rituale e teatro-incontro; un teatro dell'unità, della *religio* nel senso della – *falsa* come ha dimostrato Benveniste – etimologia di Lactance; un teatro dell'Atto Totale, dello spettatore-testimone cioè dello spettatore-attore, attore di una performance ridotta a puro training; un teatro-training che diventa infine laboratorio e modello *escatologico*,⁵⁴ per la persona e per la società», aggiungendo che «un tale teatro, insomma, non può che apparire come un teatro referenzialista e dunque ideologico *per eccellenza*». Applicando a Bene il modello lo si trasforma in un parodistico «guru della crudeltà», mentre il suo esito è stato incomparabilmente più alto in quanto «apre la strada di una possibile riconciliazione, sul terreno linguistico, tra scienza, politica e poetica». Asserragliato nei propri pregiudizi, Mosca non comprende che a parte l'impiego diverso (non necessariamente più giusto o sbagliato) di alcune parole come «rituale», Grotowski e il Workcenter sono estranei a questi equivoci e si muovono su un altro terreno, che in definitiva non è nemmeno quello della performance, utensile concettuale da loro non più ripreso dalla fine degli anni Ottanta, poi sostituito dalle nozioni di «attuante» e «arte come veico-

⁵⁴E come la mettiamo con la «verticalità», categoria che Giacchè trasporta dal continente grotowskiano a quello beniano? Un surrettizio tentativo di conversione all'errore metafisico?

lo», a loro volta superate, benché non rinnegate, da Richards e compagni. Sono cambiamenti che a seconda del paradigma critico predisposto si possono far risalire al subentrare di nuove idee oppure a contraddizioni, al pentimento o a spregiudicatezza opportunista. Coloro che conoscono la strenua lotta di Grotowski contro i “grotowskismi” e in definitiva quella di ogni grande autore contro i propri imitatori e parodie sanno che ciò è dovuto al rimando continuo e rigoroso a una *praxis* della quale non si può circoscrivere e descrivere compiutamente e una volta per tutte metodo e contenuto, a una complessità che non esclude le contraddizioni, anzi, ma che non si accontenta di risolverle sul piano della denominazione.

A questo punto possiamo congedare Mosca aggiungendo soltanto un sommeso consiglio alla lista dei temi che il promettente studioso vorrà approfondire: se scherzare sulla voce di culo può essere divertente, lasciarsi andare alla flatulenza accademica non lo è affatto. Meglio assumere un altro atteggiamento quando si vuole dialogare o dissentire con qualcuno.

9.

Anche Manganaro, come si è visto, sconfessa la centralità della questione linguistica e sposta l'accento sull'«espressione»:

Il realtà non c'è un problema di senso, di significazione, di comunicazione o di lingua. [...] C'è al contrario una organizzazione delle espressioni, [...] che diventano altrettanti accessori della rappresentazione di un motivo centrale “spezzato” (*brisé*), che deve restare imperturbabile per acquisire le caratteristiche proprie di un oggetto insensato, nel rispetto di una concatenazione culturale, e non quelle di un oggetto di senso, nel rispetto di una concatenazione rituale.

L'*Aufhebung* è basato su tre concetti – «espressioni», «culturale» e «rituale» – e Manganaro si espone fino a concludere in modo perentorio che si tratta di «ciò che si cerca oggi nel teatro». In questo caso l'eventuale accordo sulla conclusione dipende da un chiarimento lessicale e per questo si può fare riferimento nuovamente a Carlo Sini.⁵⁵ L'espressione è da intendere come *forma scelta e composta*. Lo stesso Bene amava citare Mejerchol'd: «Il teatro sta alla vita come il vino all'uva».⁵⁶ Se l'uva è la parola quotidiana, votata piuttosto alla comunicazione, il vino, l'arte, è espressione patetica. Ed è qui che si verifica la discontinuità tra due concezioni del teatro, vale a dire tra quello della tradizione illuminista, che distingue tra arte e verità e si assegna la missione di rappresentare il bello o l'edificante, su una scena dove l'oggettività è una costruzione intellettuale, una finzione, e

⁵⁵ Cfr. C. Sini, *Il profondo e l'espressione. Filosofia, psichiatria e psicanalisi*, (1992), IPOC, Milano 2014.

⁵⁶ C. Bene, *Amleto di W. Shakespeare*, in *Opere*, cit., p. 646.

quello della “nostra” parte, che punta sulla *verità dell'arte*, anch'essa finzione ma verità emozionale, poiché non c'è mai altro che emozionalità e le analisi ne sono una conseguenza. Essendo l'emozione (da intendere in senso cosmico, non psicologico) costitutiva di ogni relazione nel mondo ed essendo la relazione corpo vivente-mondo non circoscrivibile da alcuna scienza, la formazione (Bene nel finale di *Nostra Signora dei Turchi* la chiama «educazione», in alternativa alla religione) o il transito verità⁵⁷ si danno nell'arte,⁵⁸ e non con il ricorso all'estetica, disciplina organica all'ideologia illuminista: «Sino a che noi continueremo a pensare che l'arte è un fatto “estetico” rimarremo nell'ambito di quella che, da Hegel in avanti, chiamiamo, con molte giustificazioni, io credo, la morte dell'arte».⁵⁹

Ogni emozione è un'azione orientata, non un sentimento, e si esprime con una modalità che non è sbagliato definire performance: espressione (l'etimo è: spingere verso) di un mondo che viene messo in forma, sempre nella consapevolezza che ciò che conta non è l'enunciato finale (il prodotto estetico) ma la performance stessa, azione ben compiuta che *accadendo* realizza i propri effetti (= rituale). Il *trasumanar* è un esercizio che si fa, non si spiega, né prima né dopo. Bene teneva in somma considerazione San Giovanni della Croce come mistico e soprattutto come poeta cantore del «vuoto», del «nulla» che è “la notte oscura”». ⁶⁰ Il *trasumanar* di Bene è però differente perché mentre il mistico rimane sull'impervia cima del nulla e accede a una condizione afasica, il materialista integrale ritorna sulla scena come testimone-martire. L'esercizio è basato su una tecnica negativa, come quella evocata da Eckhart,⁶¹ tecnica che contraddistingue un attore consapevole e capace di recitare di fronte al deserto oppure, con le parole di Bene, di «recitare per nessuno».⁶² È di questo che ha bisogno il mondo, di attori luminosi, non “illuminati”, di attuanti delle arti dinamiche intese come possibilità di pienezza del transito, non di transito verso una fantomatica pienezza. Il nulla del prima e il nulla del dopo, dell'estremo interno e dell'estremo esterno, possono essere eventualmente collegati da questo passaggio realizzato dall'io anagrafico (portatore di continuità e discontinuità) tramite il lavoro su se stesso. Questo lavoro è la mimesi, nel contesto della quale il teatro è al tempo stesso azione del sapere e sapere dell'azione, sapere che si espri-

⁵⁷ Si veda C. Sini, *Transito Verità. Figure dell'enciclopedia filosofica*, in *Opere*, vol. V, a cura di Florinda Cambria, Jaca Book, Milano 2012, e in particolare il Libro VI, *Le arti dinamiche (filosofia e pedagogia)*.

⁵⁸ Bene: «D'accordo, conta il “come”».

Io vò significando “come”.

Dunque “modo”.

Significare un “modo” = modificare» (C. Bene, *Amleto di W. Shakespeare*, in *Opere*, cit., p. 639).

⁵⁹ C. Sini, *Il profondo e l'espressione*, cit., p. 232 (ora IPOC, Milano 2014).

⁶⁰ Cfr. B. Filippi, cit., p. 332.

⁶¹ Cfr. A. Attisani, *Attore del deserto*, «Nôema», 5-2 (2014), <noema.filosofia.unimi.it>.

⁶² C. Bene, *Il monologo*, in *Opere*, cit., p. 1002.

me in un rapporto plurale e peculiare, gnosico e patico, nel corso del quale ogni attore è spettatore e ogni spettatore è anche attore, essendo le loro modalità variabili della ricerca del sapere: «Nel paesaggio patico, cioè nel mondo percepito in modo passionale, nella vita vissuta e al tempo stesso affaticata, l'essenziale è sempre non fossilizzarsi, che tutto resti fluido, che l'uccello prigioniero s'involi con la gabbia o che la gabbia s'involi con l'uccello». ⁶³ Il processo di lavoro culmina nell'azione rituale, cioè trasformante, nella ripetizione che conquista una verità del sapere da intendere non come *adaequatio* bensì come libertà auto-rappresentativa. ⁶⁴

Sini è l'unico uomo di pensiero italiano citato in *4 momenti su tutto il nulla*. La nascita dell'interesse di Bene per il filosofo risale alla lettura della sua introduzione alla *Voce e il fenomeno* di Jacques Derrida, nella quale si evidenzia il limite del ricorso alla linguistica saussuriana e il riferimento alla semiotica di Peirce, con la spiegazione "emozionale" che «l'analisi del linguaggio con il linguaggio porta sempre a una sensazione di disagio e disgusto: è come sollevare la pelle di un uomo». In ogni caso, il passaggio dal «nulla da scrivere» allo «scrivere il nulla» altro non è se non la missione del performer.

Ricorda Sergio Fava, collaboratore di Bene, che al tempo «si lavorava al terzo momento dell'*Achilleide*. *La Voce/Ascolto*: partendo da Gorgia ancora una volta dire, nel modo più in-espressivo e radicale, l'indicibilità dell'Evento, compreso quello del linguaggio-dicente-il-mondo o sé-dicente. Anche qui fondamentali, in senso forte e autentico, gli scritti di Sini».

Anche per andare oltre la questione linguistica nella strabica proposta parigina possiamo ripartire dalla sintesi di Sini:

La cultura è un *automa*, una macchina che si produce e riproduce da sé, o a partire da sé. La macchina è quello *strumento* esosomatico (trans-naturale) il cui uso si riflette sull'agente, rendendolo consapevole dell'azione del *medio* (cioè dello strumento) tra l'intenzione e il compimento. [...] Naturalmente la prima fondamentale macchina che genera l'umano è il linguaggio: vero e proprio strumento algoritmico che analizza il fare di ognuno e che ne comunica i tratti, generando un'intesa, una risposta diffusa e un abito

⁶³ V. von Weizsäcker, *Op. cit.*, p. 55.

⁶⁴ Prima del rito c'è il corpo mimetico, il corpo che costruisce e utilizza le macchine culturali, ovvero se stesso, quello che Jean-Luc Nancy definisce «corpo teatro» con giusta insistenza sul dimettere dal vecchio pregiudizio: «Non bisognerebbe dire pertanto che il culto precede il teatro e lo genera, bensì che il corpo-teatro precede tutti i culti e tutte le scene. La teatralità non è né in sé religiosa né artistica – anche se la religione e l'arte derivano da essa. È la condizione del corpo che è esso stesso la condizione del mondo: lo spazio della comparazione dei corpi, della loro attrazione e repulsione». J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010, p. 36. *Prima* ma anche *dopo*, potremmo aggiungere, poiché il corpo dell'attore si esprime in una differenza dal discorso e, nel caso di un "superattore", nel suo sfondamento. Ciò detto del rituale, resta il «culturale»: una possibile accezione del termine che ci trova d'accordo è nel riferirlo al monumento come luogo di culto e riflessione (premesse coadiuvanti dell'espressione).

di tutti, cioè un'intersoggettività comunitaria, il mondo *umano* appunto. Tutti noi *siamo nel linguaggio* (nessuno ne è proprietario) e il linguaggio si modifica di continuo nella sua relazione con il lavoro sociale [...] e nella sua relazione con se stesso, cioè autogenerando di continuo il suo lessico influenzato dal lavoro sociale e dalla vita, ma che insieme rimbalza sul lavoro sociale e sulla vita modificandoli. Il dire collettivo (si pensi alle *pratiche discorsive* di Foucault) è così il fare sociale per antonomasia: quell'invisibile e inarrestabile potere che genera le nostre autocoscienze e le nostre anime sociali, i nostri convincimenti e i nostri sogni pubblici e privati, le nostre imprese personali e collettive. Questa relazione tra l'automa in movimento e che ci muove e la rappresentazione che siamo indotti a darne in quanto soggetti culturali è la nostra consapevole biografia: scritture della vita che siamo, colte nell'aura delle loro figure provenienti, cioè ricondotte all'insieme rievocabile delle condizioni "invisibili", condizioni tradotte nell'autobiografica messa in scena della instabile origine dei propri saperi e poteri. Il tema del potere invisibile non ha infatti l'assurda pretesa di catturare la vita e di rendere in qualche modo definitivamente visibile l'invisibile cui apparteniamo; ne è invece l'azione e la traduzione etica.⁶⁵

10.

Un punto decisivo per tornare al «ciò che si cerca oggi nel teatro» proclamato da Manganaro consiste innanzitutto nel comprendere che le tappe e l'esito finale di un artista immenso come Bene non comportano l'imposizione di un modello universale. Ogni operare avviene pur sempre in una storia e un'anagrafe e ogni manifestazione nel pensiero e nei modi del performare si declina in luoghi e tempi sempre differenti. Lo stesso vale per il saper dire e il saper scrivere. Il soffermarsi ad ammirare i monumenti di Bene o di Grotowski non può essere che un episodio, per quanto importante, in un processo educativo; sono esempi di come una stessa radice si sia diversamente sviluppata e ciò rimanda, se la vogliamo accogliere sul nostro terreno, alla nostra responsabilità e alle nostre inedite scelte per-formative. Quanto alle dinamiche di una forma-pensiero in eventuale anticipo sulla prassi, sarebbe interessante riflettere anche, per esempio, sulle ragioni per cui una collaborazione tra Bene e Sini *non* ha avuto luogo. Una spiegazione potrebbe essere nel fatto che l'approdo dell'attore, l'*Achilleide*, non coincideva con quello del filosofo, il quale nel medesimo turno di tempo, per esempio con il saggio *La voce, la luce, l'artista*,⁶⁶ andava in altre direzioni: sempre partendo dal presupposto che «il problema dell'arte è in realtà il problema del sapere», Sini faceva appello non a una «cieca distruzione totale e radicale del sapere occidentale, oppure da una altrettanto cieca "resa" a un supposto sapere "orientale"», ma a una loro *transvalutazione*.⁶⁷

⁶⁵ Cfr. C. Sini, *Il potere invisibile*, «Nôema», 4-2 (2013), <<http://riviste.unimi.it/index.php/noema>>.

⁶⁶ In *Il profondo e l'espressione*, cit., pp. 209-235.

⁶⁷ Ivi, p. 233.

È ciò che sta avvenendo in diverse parti del mondo e particolarmente nell'ambito delle arti sceniche, in una certa misura indipendentemente dalla formalizzazione teorica. Allo stesso titolo di ricerca si potrebbero segnalare gli interventi dello stesso Sini e altri ricercatori su realtà altrettanto diverse tra loro benché gembi della medesima "radice", come il Théâtre du Radeau o il Workcenter.

Non si tratta dunque di istituire un modello assoluto, ma nemmeno di far coincidere la singolarità di ogni vicenda artistica con la sua sterilità. Il teatro oggi necessario è alla portata di chiunque non si faccia immobilizzare da falsi problemi: «Scegliere non può avere come risultato che quello di creare ancora. È il fondo per mezzo del quale si continua a vivere, a cominciare sempre il viaggio della vita».⁶⁸

⁶⁸ V. von Weizsäcker, *Op. cit.*, p. 145.