

Per farla finita con la tecnologia. Carmelo Bene e l'indisciplina delle forme mediatiche

Giulia Palladini

Queste pagine ospitano una riflessione sull'opera e sul pensiero di Carmelo Bene alla luce della pluralità delle forme mediatiche attraverso cui si sono articolati: teatro, cinema, televisione, radio, scrittura critica, letteratura. Indagano, cioè, l'inesausta battaglia condotta dall'artista nei confronti di ognuna di queste forme e il suo sviscerato desiderio di confrontarsi con esse, di *dis-farsi* – per usare un'espressione a lui cara – della loro tecnologia.

La questione *tecnologica* costituisce un nodo centrale della ricerca di Bene: ben lungi dall'essere un mero problema di strumentazione, essa ha a che fare con la sostanza del prolungato atto di decostruzione che Bene opera sulla scena a lui contemporanea. Non appare casuale, dunque, che l'etimologia stessa del termine contenga in nuce due concetti cardine – due ossessioni, si potrebbe dire – dell'orizzonte epistemologico esplorato dall'artista: di derivazione greca, il vocabolo *tecnologia* risulta dalla combinazione di *tèchne* e *logos*. Il primo termine traduce il concetto di "arte", ma altresì quello di "abilità", "mestiere", "destrezza" e, come testimonia la sopravvivenza più nota dell'etimo, il concetto di "tecnica". Il termine *logos*, invece, è traducibile genericamente come "parola", "discorso", e deriva a sua volta dal verbo *leghein*, ovvero "dire", "parlare", ma, significativamente, anche "porre dinnanzi".

Se la nozione di tecnologia è da intendersi in primo luogo come *discorso sulla tecnica*, essa racchiude due dei principali obiettivi contro cui, nell'intero corso della sua esperienza artistica, si è scagliata

l'operazione critica messa in atto da Bene:¹ il dominio della *tecnica* e quello del *linguaggio*. Contemporaneamente, tutta la sua opera – dalla sperimentazione scenica degli anni Sessanta all'opera filmica realizzata tra il 1968 e il 1973, dal lavoro per la televisione e la radio, tra il 1974 e il 1984, al ritorno al teatro (nel 1973) e alla sperimentazione concertistico-musicale degli anni Ottanta e Novanta² – può considerarsi un'eroica sfida alle forme contingenti in cui tecnica e linguaggio vengono impiegati nella prassi artistica; uno «squartamento»³ del senso in cui la tecnologia viene tradizionalmente intesa e l'articolazione di uno spazio di potenzialità, all'interno del quale possono risuonare le radici barbariche insite nel concetto di *tèchne*, così come nel verbo *leghein*.

In questa sfida, in questo squartamento, Carmelo Bene ha posto per primo il proprio corpo, materiale fondamentale per l'articolazione di ciò che l'artista ha inteso chiamare una «macchina attoriale».⁴ Una definizione che, come quella di tecnologia, eccede il concetto di strumentazione e riecheggia la propria radice etimologica: il termine "macchina", infatti, è riconducibile al contempo all'idea di *Magnus* – ovvero accrescimento – e di *magus*, colui che esercita le arti magiche, colui che attua la festa. La macchina attoriale da cui e su cui l'opera tecnologica di Carmelo Bene si è accresciuta, è anche – con riferimento al pensiero di Gilles Deleuze, importante interlocu-

-
- 1 È essenziale tener presente che per Carmelo Bene non vi è distinzione tra operazione critica e operazione artistica.
 - 2 Per una teatrografia, filmografia e videografia esaustiva cfr. C. BENE, *Opere. Con l'Autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995.
 - 3 Nell'*Autografia di un ritratto*, Bene pone lo «squartamento del linguaggio e del senso nella descrizione scenica (de-composizione cartacea-orale-musicale del testo)» in cima alla lista di quelle che considera le tappe principali della propria esperienza artistica, *ivi*, p. XIII.
 - 4 *Ivi*, p. XIV. La macchina attoriale viene qui definita da Bene «trilinguaggio-rappresentazione-soggetto-oggetto-Storia». Cfr. anche P. GIACCHE', *Carmelo Bene: antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997.

tore dell'artista – una “macchina da guerra”,⁵ in grado di prefigurare modi di resistenza non solo alle istituzioni ma anche ai dispositivi dati, “linee di fuga”⁶ rispetto all'ordine della rappresentazione.

È in questo senso che la battaglia di Carmelo Bene contro il teatro, contro il cinema e contro la televisione, combattuta nel momento stesso in cui l'artista procedeva a frequentare queste forme, è da considerarsi un atto di guerra i cui strali erano rivolti verso la forma stessa, guardando a un “prima” della sua cristallizzazione come forma: un prima che non è mai inteso come momento aurorale né come origine, ma è piuttosto – per usare un'altra frase cara all'artista – «la nostalgia delle cose che non ebbero mai un cominciamento».⁷ Tale aggressione, dunque, è anche un atto d'amore per la potenzialità della forma stessa, è il richiamo alla sua eccedenza, è la sua nostalgia. Ed è per questo che la macchina messa in atto da Carmelo Bene non è soltanto una furia distruttrice, ma è anche l'attuazione, ironica e spogliata di ogni trascendenza, di un desiderio di fantasmagoria proprio del *magus*, è la festa in cui possono trovare ospitalità ciò che Klossowski, con riferimento al teatro di Bene, ha definito “patofanè”, ovvero «apparizioni istantanee»;⁸ è il congegno di evocazione di una grazia o-scena, dimentica della propria subitanea apparizione.

Nel gioco ludico con cui Carmelo Bene ha attraversato le varie forme mediatiche, non è possibile scorgere un superamento, quantomeno non in termini sequenziali: non è possibile, ad esempio, pensare al percorso di Carmelo Bene dal teatro al cinema e ritorno

5 G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Milles Plateaux. Capitalism et Schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, trad. it. *Millepiani. Capitalismo e Schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2003, *passim*.

6 *Ivi*.

7 C. BENE, *Opere...*, cit., p. 4.

8 P. KLOSSOWSKI, *Ce que me suggère le jeu de Carmelo Bene*, trad. it. *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in C. BENE, *Otello, o della deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981, ripubblicato in *Id.*, *Opere...*, cit., p. 1471.

come “progetto” di superamento del teatro nel cinema o viceversa, né come traiettoria di costruzione di un *corpus*. Più precisamente, è possibile parlare di una *trasformazione* continua dell’opera di Bene: trasformazione come trapasso di forme, come deriva della forma stessa e suo annientamento (e per questo, dunque, il termine *trapasso* è quanto mai appropriato). Trasformazione, ancora, come trasmissione di proprietà e intuizioni che ruotano su se stesse come in un eterno ritorno, come atto in differita, che indugia nell’oblio di ciò che lo ha preceduto, o anticipa involontariamente ciò che lo seguirà.

È soprattutto per questo che ci appare opportuno evitare di discutere la complessità di questa trasformazione in un ordine sequenziale, presentando un resoconto delle occorrenze successive in cui, storiograficamente, è possibile ricostruire un percorso di Carmelo Bene attraverso i vari media. Più rilevante ci sembra invece porre all’attenzione alcuni motivi che hanno caratterizzato quella che Goffredo Fofi ebbe a definire la sua «irrequieta ricerca dentro più mezzi»,⁹ tentando di indagare, nell’intricata matassa delle sue linee di fuga, in che termini egli abbia sperimentato la tecnologia, estenuandola infine come apparato e mantenendo soltanto un’eco nostalgica del suo etimo.

La contro-tecnica

In particolare nel corso dei dialoghi tra Carmelo Bene e Umberto Artioli, registrati tra il 1988 e il 1999 e pubblicati, dopo la morte di entrambi, nel volume *Un Dio assente. Monologo a due voci sul teatro*,¹⁰ Bene torna più volte sull’idea di *contro-tecnica*, che propongo di osservare come filo rosso di tutte le declinazioni mediatiche in cui si è mossa la sua ricerca artistica. Come sempre nel caso di Bene, quest’espressione non restituisce tanto un’idea, quanto piuttosto

9 G. FOFI in C. BENE, *Opere...*, cit., p. 1382.

10 C. BENE e U. ARTIOLI, *Un Dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Milano, Medusa, 2006.

una prassi inscindibile da un pensiero in atto, mai posteriore rispetto all'atto creativo, nel collasso di ogni distinzione tra teoria e prassi a cui obbliga l'eccentrica figura d'artista e d'intellettuale incarnata dall'autore.

La *contro-tecnica* di Bene si definisce in primo luogo come polo opposto del virtuosismo, inteso come l'affermazione di volontà da parte dell'artista/soggetto, capace di progettare e realizzare un'esecuzione straordinaria. È la mortificazione del virtuosismo, il suo *memento mori*; è lo sberleffo dello sforzo del virtuoso di padroneggiare la tecnica, della sua vana illusione di progettare la meraviglia, di "esserci" in qualità di evento irripetibile. In un certo senso, è possibile figurarci la dicotomia tra virtuosismo e contro-tecnica come una dialettica tra *potere* e *potenzialità*: la contro-tecnica è la negazione del potere immanente della tecnica, della sua contingenza storica, del suo presente e del suo presentarsi come tale. Nella contro-tecnica, non è quindi la tecnica a venire cestinata, in virtù di una presunta spontaneità dilettantesca, ma piuttosto l'accezione di "mestiere" che alla tecnica è associato, il progetto cui essa partecipa attraverso l'intenzionalità dell'artista.

Al contrario, la contro-tecnica presuppone una tecnica sconfinata, una «tecnica miracolosa»,¹¹ come quella del *cabotin*, figura di commediante girovago spesso evocata da Bene come sintesi del *non-attore*, cioè di una *teatralità in divenire* che pone la scena in uno stato d'incantesimo, moltiplicandone i piani in un disegno impreveduto che la tecnica stessa non può predeterminare. La contro-tecnica è tecnica in potenza, incorporata e scorporata fino al punto della sua negazione, il punto oltre il quale può esser dimenticata, messa da parte, non più padroneggiata dall'artista, egli stesso non partecipa di un "agire": è l'artista, piuttosto, a essere *soggetto alla tecnica*, ad abbandonarsi ad essa come fosse una sorte, una malattia, a far sì che la tecnica (mortificata come tale) contribuisca alla semplice messa in

11 C. BENE, *Due Passi in casa Meyerhold*, in *Id.*, *La Voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 51.

campo di ciò che Bene definisce il «*disagio della disgrazia*»,¹² ovvero l'opera nel suo incontrare lo spettatore.

Bene ha dedicato all'ambito del teatro le teorizzazioni più note in merito ed è dunque imprescindibile partire dalla scena per osservare la contro-tecnica beniana in atto. Contro-tecnica è, in primo luogo, la costruzione di intralci, handicap, possibilità di inciampo, trappole all'interno delle quali poter continuamente cadere. Si pensi alla presenza costante dei copioni in scena, utilizzati come dispositivo della dimenticanza, piuttosto che come concreto supporto all'attore: sono accidenti alla capacità di ricordare, strumenti della *smemorazione*. Con ciò, è mortificata sia la tecnica della memoria – considerata una delle principali qualità del Grande Attore – sia l'utilità del copione come supporto di un testo: la lettura in scena diviene occasione di caduta, trabocchetto che non facilita il dire bensì lo distanzia dal corpo, come una figura che sfugge nel proprio sfumato in una tela di Francis Bacon, artista carissimo a Bene e suo costante riferimento iconografico.

Lo stesso meccanismo coinvolge la scelta dei costumi e degli oggetti di scena, sempre troppo ingombranti, scomodi e dispettosi rispetto a un movimento armonico del corpo, rispetto al suo comporsi come unità offerta alla rappresentazione; il trucco, l'utilizzo delle luci, spesso accecanti o troppo fioche; la scenografia, che non solo viene negata in quanto cornice, ma – come nello spettacolo *Nostra Signora dei Turchi* (1966) – diviene ostacolo per la visione del pubblico, costretto a sbirciare ciò che accade sul palcoscenico attraverso finestrelle aperte solo occasionalmente dall'attore in scena. Infine, l'utilizzo dei microfoni, che al suo apparire – per quanto assurdo possa sembrare dalla prospettiva odierna – fece scalpore nelle pagine di critica teatrale sui quotidiani italiani. Paradossalmente, lo scandalo suscitato dall'amplificazione sonora a teatro fu tanto maggiore proprio a causa del condiviso e incontestato riconoscimento del "virtuosismo" attoriale di Carmelo Bene, naturalmente dotato

12 C. BENE e U. ARTIOLI, *Un Dio assente...*, cit., p. 89.

di un'amplissima estensione vocale, come rilevò Vittorio Gassman, attore agli antipodi di Bene ma legato a lui da un rapporto di stima basato sul riconoscimento reciproco di una profonda differenza. In una concezione del teatro "tolemaica", come Bene amava definire il teatro di prosa a cui contrapponeva la propria prassi scenica rivoluzionaria ("copernicana"), il microfono era il simbolo di un'insufficienza del corpo d'attore, che doveva invece mettere alla prova la propria vocalità in relazione allo spazio del teatro, secondo una regola non scritta che destinava la prestazione attoriale al dominio di una presunta autenticità, organica e interpretativa.

L'amplificazione vocale è un esempio esaustivo del rapporto tra Bene e il mezzo tecnologico. Negata come tecnica d'estensione della voce e come suo supporto, l'amplificazione è per Bene lo strumento attraverso cui «l'attorialità è finalmente *estranea al suo prodursi*: vocalità vestita del riverbero».¹³ È un modo per ammantare non soltanto la pelle dell'attore, le sue movenze, il suo spazio, ma anche la materia intimamente organica in cui la voce consiste di un'artificialità manifesta: è la resa inorganica degli ultimi resti d'organicità della macchina attoriale, che nega in principio ogni elemento d'autenticità al corpo in scena. Non soltanto, spiega Bene, l'amplificazione inverte la direzionalità della voce,¹⁴ ma annulla la possibilità che il "dire" confluisca in una traccia di discorso. Inoltre, sperimentare sulla strumentazione fonica per Bene significa frustrare la funzionalità dei microfoni come produttori di volume, mortificandone dunque l'utilità tecnica nel recupero di una capacità *dinamica*.¹⁵ I decibel, infatti, costituiscono delle note in potenza, con cui la voce è costretta a confrontarsi in un duello continuo, in un'improvvisazione insi-

13 C. BENE, *Opere...*, cit., p. XXXVII.

14 Scrive Bene (in C. BENE e U. ARTIOLI, *Un Dio assente...*, cit., p. 54): «Se io mi amplifico, intanto, mi do in quanto ascolto. Ma cosa ascolto? Ascolto qualcosa che sto già liquidando [...]».

15 È lo stesso Bene a utilizzare il termine "dinamica" in relazione all'amplificazione a teatro, cfr. *ivi*, p. 100.

ta alla tecnica stessa: la vocalità è affetta dalla propria risonanza, è dunque “mossa” come in una danza impreveduta, che necessariamente finisce per eccedere ogni margine di progettazione di ciò che viene proferito. Non solo: la strumentazione fonica consente a Bene di praticare una scissione radicale della voce dal corpo – con il *play-back*, ad esempio – che conduce alle estreme conseguenze l’abbattimento di qualsiasi identità fittizia: i corpi degli attori divengono immagini trapassate dalle risonanze della voce, in una scena che si dà come oratorio, senza traccia di Dio.

Dinamica (dal greco *dynamis*: forza, potenza) è a ben guardare un termine direttamente riconducibile all’idea di potenzialità, su cui la contro-tecnica ruota nel negare il potere della tecnica stessa: dinamica è la potenza in essere in una forza motrice, la resistenza insita in ogni tecnica al suo essere accolta come organizzazione del sapere tecnico. Ed è esattamente in questo senso che la «strumentazione fonica amplificata»¹⁶ di Bene può considerarsi emblematica delle ricerche successive in altri media, in primo luogo nel cinema, dis-avventura che l’artista intraprende nel 1967 con il mediometraggio *Ventriloquio* e seguita l’anno successivo con *Hermitage* e *Nostra Signora dei Turchi*. Carmelo Bene sovverte il cinema proprio tramite la sua dinamica, la potenza insita nella sua stessa medialità: lo disprezza – come provano le numerose dichiarazioni rilasciate dall’artista¹⁷ – consumandone la forma, rivoltandone la meccanica come un giocattolo nelle mani di un bambino egoista e onnipotente (un bambino meccanico egli stesso, come *Pinocchio*, figura che l’artista non a caso tornerà costantemente a declinare attraverso gli anni e attraverso i media).

L’aggressione di Bene nei confronti del cinema si manifesta in primo luogo tramite la defunzionalizzazione della sua grammatica compositiva e comunicativa: ne è prova l’utilizzo frenetico dei foto-

16 Questa la dicitura prediletta dall’artista per riferirsi ai microfoni in scena, cfr. C. BENE, *Opere...*, cit., p. XVI.

17 Cfr., ad esempio, C. BENE, *Contro il cinema*, a cura di E. Morreale, Roma, Minimum fax, 2011.

grammi, che vengono moltiplicati a dismisura e a cui viene negata la funzione di unità di base del discorso cinematografico. *Salomè*, ad esempio, presenta in settanta minuti di film circa quattromilacinquecento inquadrature,¹⁸ un numero assolutamente spropositato sia rispetto alla possibilità che queste inquadrature siano effettivamente visualizzate dallo spettatore, sia rispetto a un'economia generale del lavoro di ripresa rispetto al montaggio. Si tratta di un *utilizzo barocco* del girato, che doppia l'estetica del barocco a lungo frequentata da Bene, originario, peraltro, del Salento, una terra che ha ospitato esempi tra i più alti di questo stile. Per utilizzo barocco mi riferisco a questa moltitudine di fotogrammi come a un eccesso di cinema – come contro-tecnica cinematografica – che mette in discussione l'utilità del montaggio in quanto strumento di attribuzione di senso in grado di costruire il girato in un testo filmico, come proponeva Pier Paolo Pasolini,¹⁹ uno dei pochi artisti italiani stimati da Bene tra i suoi contemporanei.²⁰ La contro-tecnica del suo cinema, inoltre, si esprime tramite una decisa sovversione del rapporto tra immagine e suono: l'immagine cinematografica è sottoposta a un trattamento sinestetico, si trasforma in «immagine acustica».²¹ Come già in teatro, cioè, nella destrutturazione operata dall'artista la sonorità acquisisce un primato assoluto, una radicale onnipotenza espressiva: annullato ogni brandello di rappresentazione, essa

18 Per le informazioni tecniche sui film di Bene cfr. C.G. SABA, *Carmelo Bene*, Milano, Il Castoro, 1999; P. BOIOLI, *Carmelo Bene. Il cinema della dépense*, Alessandria, Falsopiano, 2011.

19 Cfr. P.P. PASOLINI, *Empirismo Eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

20 La collaborazione con Pasolini segna il primo incontro di Bene con il cinema: l'artista infatti figura nel ruolo di Creonte nel film di Pasolini *Edipo Re* (1967). Nonostante riconoscesse il valore dell'opera di Pasolini, Bene non risparmia neppure quest'ultimo nel suo attacco al cinema italiano; il suo giudizio tranciante coinvolge persino *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, l'ultimo film di Pasolini e il più vicino agli interessi filosofici e allo studio del potere (e delle sue rappresentazioni) che negli stessi anni animano l'opera di Bene.

21 C. BENE, *Opere...*, cit., p. XIV.

persiste come sopravvivenza, come *spirito della musica*, quel primordiale disordine da cui la tragedia, secondo il giovane Nietzsche spesso citato da Bene, ebbe origine e di cui costituì la decadenza (ospitando l'avvento del *logos* sulla scena e mettendo fine, così, all'epoca del *barbarico*).²²

La prassi contro-tecnica torna a essere centrale nella sperimentazione di Bene con lo spettacolo televisivo: una sperimentazione che, paradossalmente, è tale proprio nella misura in cui risulta meno esplicita che negli altri media frequentati dall'artista fino a quel momento. Nel rapportarsi all'immagine elettronica – con la prima opera, *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi: Majakovskij-Blok-Esenin-Pasternak* (1974) e, a seguire, con gli spettacoli che riecheggiano più esplicitamente il dispositivo teatrale²³ – Bene si concentra direttamente sull'immagine video, accogliendo ed enfatizzando la sua radicale differenza ontologica rispetto all'immagine cinematografica. Come chiarisce Maurizio Lazzarato, infatti:

L'immagine video non è un fotogramma immobile messo in movimento da un dispositivo meccanico, ma un profilo in formazione continua tracciato da un pennello elettronico. [...] La tecnologia video, dunque, non presenta delle immagini, ma unicamente delle linee e dei punti, come in un tessuto. Ma, a differenza della tessitura, tesse e ritesse sempre nuovi motivi.²⁴

È così che, fin dal suo primissimo confronto con l'immagine elettronica, Bene ne coglie la distinta potenzialità come superficie, sulla

22 F.W. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, 1872, trad. it. *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1977. Ben oltre l'interesse di Bene per quest'opera, il "barbarico" costituirà uno dei nuclei centrali della ricerca artistica e teorica di Bene e non a caso fu questo il tema che l'artista scelse per la Biennale Teatro del 1989: cfr. Aa. Vv., *La ricerca impossibile, Biennale Teatro '89*, Venezia, Marsilio, 1990.

23 Tra questi, *Un Amleto di meno* (1974); *Riccardo III* (1977); *Manfred* (1979); *Otello* (1979); *Adelchi* (1984); *Pinocchio* (1999).

24 M. LAZZARATO, *Videofilosofia. La percezione del tempo nel post-fordismo*, Roma, Manifesto-libri, 1996, p. 98.

quale rivisitare – o, stando alla terminologia a lui cara, “farsi visitare da” – una tradizione pittorica che sembrerebbe estranea alla destinazione che la televisione assegna alle proprie immagini. È in questo senso che *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi: Majakovskij-Blok-Esenin-Pasternak*, pur presentandosi come una lettura teatrale, diviene la sperimentazione su una serie di ritratti del volto di Bene, che occupa interamente il piccolo schermo sovrapponendosi da un lato alla vocalità – ancora una volta sovrana su ogni principio di messa in scena – e dall’altro a una partitura sonora che nulla ha a che fare con un accompagnamento, ma è un gioco che eccede continuamente lo spazio concessogli dal monitor: è composta di rumori, suoni distorti e nel complesso mira a pervertire l’idea che la musica possa essere un supporto alla lettura poetica e non sua complice e amante. Ancora, negli spettacoli successivi, definiti da Alessandro Cappabianca vere e proprie «trasfigurazioni televisive»²⁵ del teatro di Bene, il video trasforma l’immagine teatrale in una tela, sulla quale i personaggi e gli oggetti appaiono oltre ogni continuità narrativa come puri motivi figurativi in movimento, in una concezione del quadro che potrebbe definirsi di ascendenza fiamminga: ovvero – come nei quadri di Vermeer o di Memling – una tela pensata come tessuto e mai come finestra di una storia (o, peggio ancora, di un’Historia).

Esempi di quest’utilizzo si riscontrano nell’*Otello* (1979), dove i personaggi si ammucchiano in una successione continuamente interrotta di primi piani e campi medi, emergendo come statue livide da uno sfondo che è natura morta in decomposizione, che si dà come immagine per contraddire un attimo dopo i suoi stessi contorni. È così che il colore della pelle di *Otello* – quel nero fittizio che nulla trattiene della nerezza del personaggio, se non la sua risonanza come artificio – s’impiastri tra i volti degli attori come una piaga, come un virus della colpa di Otello che non è più soggetto

25 A. CAPPABIANCA, *Io e l’immagine, un campo di battaglia*, «il manifesto», 24 marzo 2012, p. 2. L’articolo costituisce anche l’introduzione al saggio A. CAPPABIANCA, *Carmelo Bene. Il cinema oltre se stesso*, Cosenza, Pellegrini, 2012.

del dramma della gelosia, ma solo uno tra i corpi “affetti” dalla sua identità d’assassino in divenire. E ancora, vent’anni dopo, la televisione per Bene torna a essere una superficie per le illustrazioni infantili di un *Pinocchio* crudele, in cui ogni figura d’attore, appiattita nella sua apparenza elettronica, diviene burattino e si muove in asincrono rispetto al proprio dire, così come alle note di una musica da carillon di altri tempi, che smaschera il dipanarsi della fiaba ridotta all’osso della sua patina dorata, della sua allegorica ipocrisia. Il pennello – per così dire – con cui Bene attua la trasfigurazione della sua opera sullo schermo televisivo, è uno strumento che significativamente non agisce *sull’immagine elettronica*, ma opera invece *dal suo interno*: lo schermo, cioè, è concepito concettualmente come superficie ed è a partire da questo che all’interno del monitor l’artista può orchestrare una pittura a rovescio, tramite la messa a punto delle figure che appariranno sul televisore.

Nel cuore di quest’operazione, c’è – come rileva Valentina Valentini – una riflessione profonda sul teatro: la consapevolezza che la televisione «oggettivizza la condizione dello sdoppiamento che è propria dell’attore della seconda metà del Novecento, l’impossibilità di identificarsi nel personaggio, di credere e officiare il teatro dei ruoli». ²⁶ Nell’ibridare il teatro con l’immagine elettronica, cioè, Bene denuncia tecnicamente (in altre parole, linguisticamente) ²⁷ la radicale impossibilità di una messa in scena *tout court*. Come chiarisce lo stesso Bene: «Quando ti guardi in questo specchio e ti riconosci imbecille, ti accorgi e sai benissimo che tutto quello che stai facendo è *irrapresentabile*. Nasce da lì l’irrapresentabilità, lì davanti a te riproposto nello schermo del monitor nasce l’impossibilità di rappresentare». ²⁸

26 V. VALENTINI, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 112.

27 Nel dialogo con Artioli, Bene chiarisce che la sua ricerca tecnologica deve essere considerata innanzitutto «linguisticamente», C. BENE e U. ARTIOLI, *Un Dio assente...*, cit., p. 56.

28 C. BENE, *L’estetica del dispiacere*, intervista a cura di M. Grande, «Cinema e Cinema»,

Non è casuale, allora, che nello sperimentare l'inabitabilità della scena sul piccolo schermo la contro-tecnica di Bene vada a frustrare una delle proprietà specifiche del mezzo televisivo, quella che, per certi versi, accomuna televisione e teatro: la possibilità dell'evento in presa diretta, l'incontro in presenza tra evento e spettatore. Anche quando (come nel caso di *Pinocchio*) i suoi spettacoli televisivi sono adattamenti di una versione nata sulla scena, non consegnano mai il proprio presente alla diretta televisiva. Nel far questo, non solo contestano la possibilità che il video vada a costituire una forma di memoria dell'evento teatrale, ma ribadiscono con forza la quintessenziale *immemorialità* del teatro, delle sue figure, delle sue trasformazioni.

Indisciplina e deformazione

Nel 1995, in una delle sue folgoranti apparizioni televisive nel contesto del *Maurizio Costanzo Show*, Carmelo Bene fa propria una frase di Tommaso Landolfi, dal libro-zibaldone *Rien va*: «Non si fa musica con la musica, non si fa pittura con la pittura, non si fa letteratura con la letteratura».²⁹

Questa frase trova risonanze specifiche nell'opera di Bene, che incarna con precisione cristallina l'eccedenza estetica invocata da Landolfi; o, più precisamente, la necessità di un'eccedenza tecnica perché una qualsiasi articolazione estetica sussista. Nessuna delle forme artistiche praticate da Bene può considerarsi fedele a una disciplina, e proprio nello straripamento oltre i codici dati, l'artista sembra ottenere uno stato di grazia o, per usare le sue parole, di "dis-grazia". È Bene stesso che, in un passaggio del testo *Sono apparso alla Madonna*, chiarisce i termini in cui l'eccentricità della sua produzione letteraria giovanile – il suo sperimentare una «*musicalità*

16-17 (1978), p. 172, riportato in V. VALENTINI, *Mondi, corpi, materie...*, cit., p. 112.

29 T. LANDOLFI, *Rien va*, Milano, Adelphi, 1998, p. 108.

in forma di scrittura»³⁰ – differisce profondamente da un approccio interdisciplinare e si afferma piuttosto come un atto di disorganizzazione interna alla forma stessa: «Allora non si trattava tanto della ricerca di una metodologia interdisciplinare, ma, nella mia prassi letteraria, di una musicalità anche nella scrittura. Covava l'esigenza antiumanistica per eccellenza. Covava "domina", l'*indisciplina*».³¹

Tale *indisciplina* è la cifra essenziale dell'intermedialità di Bene e si accompagna, senza alcuna contraddizione, all'eccellenza tecnica raggiunta dall'artista nella pratica di ognuna delle forme da lui frequentate. Non è possibile tracciare confini tecnici e linguistici – ossia, *tecnologici* – della ricerca di Bene tra i vari media: molte delle innovazioni praticate nel suo cinema – ad esempio la mancata sovrainpressione tra immagine e suono – si rintracciano già nella sua pratica scenica degli anni Sessanta o precedono distintamente alcune modalità del suo uso del video.³² Ancora, nelle sue sperimentazioni radiofoniche – come la *Salomè* (1975) o il *Manfred* (1979) – Bene procede con un'esplorazione dinamica della campionatura dei suoni, che al contempo prolunga la precedente esperienza teatrale e cinematografica e prelude alle sovrapposizioni dei dialoghi che troveranno ampia applicazione nei suoi spettacoli televisivi.³³

D'altra parte, nell'articolare parentele con il proprio pensiero e con la propria prassi, Bene trova riferimenti che esulano nettamente dallo specifico delle forme artistiche sopra citate: ricorrono nei suoi scritti i nomi di Joyce o Kafka, nell'ambito della letteratura; quelli di Deleuze, Klossowski e Lacan, ma anche di Stirner, Nietzsche e

30 C. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, in *Id.*, *Opere...*, cit., p. 1069.

31 *Ivi*, p. 1070.

32 Bene ritiene di aver anticipato di vent'anni, con il suo utilizzo dello zoom, alcune intuizioni poi riprese nei videoclip, cfr. C. BENE e G. DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998.

33 Cfr. F. QUADRI, *Dal teatro alla radio (passando per il cinema)*, in *Id.*, *La Salomè di Oscar Wilde secondo Carmelo Bene*, XXIX Premio Italia, Venezia, RAI Radio Televisione Italiana, 1977, ora in C. BENE, *Opere...*, cit., pp. 1461-1465.

Schopenhauer, per riferirci solo ad alcuni esempi del vasto orizzonte filosofico da lui frequentato; quelli di Velázquez, Bacon, Bernini, Rossini, Stravinskij, nell'ambito artistico e musicale; fino a toccare l'ambiente sportivo, nelle vette raggiunte dalle performance di Maradona o Cassius Clay.³⁴ Tutte esperienze che, secondo Bene, nel dispiegare la propria eccezionalità, eccedono il mezzo prescelto, *de-formano* il modello e i moduli che in apparenza ospitano la loro prassi e in questo senso – e solo in questo senso – sono *trascendenti* rispetto al proprio manifestarsi come presente, al proprio essere nella storia. L'opera di Bene, in altre parole, esiste in un *continuum* che eccede non solo le singole opere, ma la sua stessa biografia. Eccede, cioè, ogni "storia dell'arte", intesa come organizzazione di percorsi, filiazioni o afferenze. E nel far questo si costituisce come *corpus mostruoso*, stupefacente nella sua possibilità di andare contro la propria forma così come nella propria capacità di *variazione*.³⁵

E, così, ognuna delle figure che negli anni ritornano ad apparire nell'opera di Bene – Amleto, Otello, Macbeth, Pinocchio, Manfred, Majakovskij, Lorenzaccio, il protagonista senza nome di *Nostra Signora dei Turchi* – nella sua sopravvivenza intermediale subisce una trasformazione che è anche una *deformazione* e ricorda l'immagine del *Riccardo III*: il sovrano che gioca con la propria deformità, che costruisce sempre nuove articolazioni dell'essere difforme rispetto a un'idea di sovranità; e nel far questo mette in atto la propria guerra e, dall'altro lato, il *divenire* in scena. Per far sì che le attrici – la moltitudine del femminile che accompagna Riccardo III nel corso dello spettacolo – non corrano fuori dal palco per occuparsi dei pianti di bimbo che continuamente irrompono sulla scena, Riccardo non può fare altro che continuare a elaborare la propria mostruosità «in

34 Cfr. C. BENE ed E. GHEZZI, *Discorso su due piedi*, Milano, Bompiani, 1998.

35 Rimando al ruolo centrale che Deleuze attribuisce alla variazione nell'opera di Bene, cfr. G. DELEUZE, *Un manifeste de moins*, in C. BENE e G. DELEUZE, *Superpositions*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, trad. it. *Un manifesto di meno*, in C. BENE e G. DELEUZE, *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet, 2002 (1a ediz. Milano, Feltrinelli, 1978).

uno stato di variazione continua»,³⁶ addobbando il corpo/costume di protesi e artifici «per così, da civetta, divertire quei piccini davvero inopportuni e non [...] restare da solo a recitare». ³⁷ Per trasformare cioè la furia distruttrice in un teatro di guerra che non è mai consolazione, ma – al contempo – festa e disgrazia; per dare voce a un *monstrum*, a una deformità straordinaria, che nello sventrare la forma-teatro non solo afferma l'impossibilità di ogni rappresentazione, ma comporta anche l'eventualità dello stupore.

È all'interno di questa *indisciplina*, alla luce di questa capacità di *deformazione*, che è possibile riflettere, infine, sulle numerose apparizioni di Bene all'interno di format televisivi di varia natura, una consuetudine che l'artista ha portato avanti continuativamente a partire dalla seconda metà degli anni Settanta e ha intensificato soprattutto nell'ultimo decennio della sua vita.³⁸ Apparizioni, queste, in cui Bene sembra abdicare a ogni artificio tecnologico, svolgendo la propria battaglia – il proprio feroce atto di guerra – a mani nude, mettendo in atto il disprezzo per le forme sovrane dell'apparato culturale della televisione italiana senza alcuna mediazione. Ma anche la nudità, come il teatro di Bene ha sapientemente sperimentato, non è altro che un purissimo artificio.

Anche in quel caso, negata qualsiasi autenticità così come qualsiasi identità fittizia, non si trattava di “mettere in scena” il proprio sé in televisione, né di costruire un personaggio pubblico, quanto dell'ennesima declinazione di una precisa contro-tecnica. La macchina da guerra incarnata da Bene in questi contesti, cioè, deformava dall'interno proprio la forma che l'ospitava, accogliendo la sua grammatica per slabbarla, metterla in ridicolo e, così facendo, trascenderne la tecnologia. Là dove Bene veniva invitato dai conduttori televisivi come motore di scandalo – in una logica che si fondava

36 *Ivi*, p. 99.

37 *Ivi*, p. 12.

38 Cfr. F. PONZETTA, *Carmelo Bene al Costanzo Show: «Occhio zombie che stasera vi spacco il cervello»*, Milano, Jubal, 2005.

sulla spettacolarizzazione del “mostro” – l’artista ne fece occasione per dispiegare, con raffinata indifferenza, la mostruosità della propria differenza, una straordinaria capienza di rabbia e stupore, che sconfinavano oltre la forma offerta a lui come modulo di partecipazione, irridendola. Nel corso delle sue invasioni barbariche, Bene offriva stralci di inconcepibile *o-scenità* al pubblico televisivo: inestricabili grovigli composti di parole inaudite da molti e di un sapere complesso e stratificato, offerto in sacrificio (o, riecheggiando Klossowski, *oltre il sacrificio*) al pubblico televisivo, in una logica che eccedeva ogni intenzione comunicativa. In queste apparizioni Bene incarnò, per così dire, il mostro come *prodigio*, come ridondanza di scena e smarginatura del linguaggio, come guerra svogliata eppure feroce contro lo spazio pubblico della televisione, andito reale e immaginario, dove si celebra il definitivo fallimento della tecnologia come potenzialità: non più *tèchne*, perché disinteressata a ogni abilità, e supina al dominio del *logos*, discorso ingabbiato nel suo stesso dire e ormai incapace di ogni divenire, di ogni dinamica di trasformazione, dentro e fuori lo spazio dell’arte.