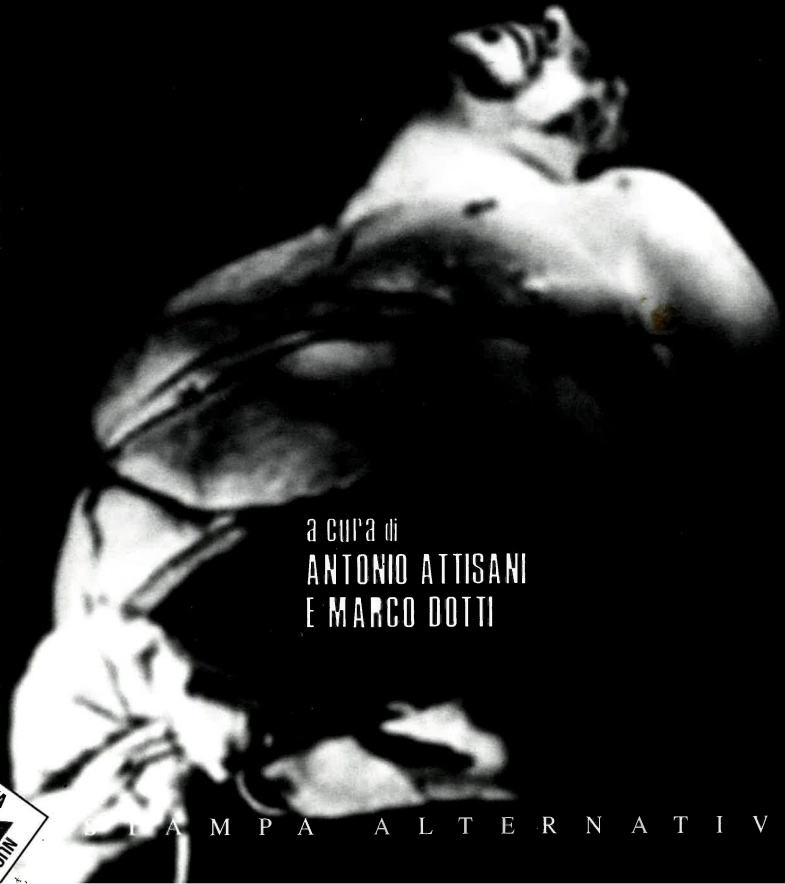


AVANTI

BENE CRUDELE

CATTIVARIO DI CARMELO BENE



a cura di
ANTONIO ATTISANI
E MARCO DOTTI

STAMPA ALTERNATIVA



A CURA DI
ANTONIO ATTISANI
MARCO DOTI

BENE
CRUDELE

Antonio Attisani (1948) insegna Storia del teatro nelle università di Venezia e di Torino. Si è formato professionalmente alla scuola del Piccolo teatro di Milano. Ha lavorato come attore, critico, saggista e direttore di festival teatrali.

Tra le sue pubblicazioni: *Teatro come differenza* (Feltrinelli, Milano, 1978; nuova edizione Essegi, Ravenna, 1988); *Breve storia del teatro* (BCM, Milano, 1989); *Il teatro del Tibet* (Stampa Alternativa, Roma, 1993); *Oltre la scena occidente* (Cafoscarina, Venezia, 1999); *A ce lha mo. Studio sulle forme della teatralità tibetana* (L. O. Olschki, Firenze, 2001); *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca* (Bulzoni, Roma, 2003).

Marco Dotti (1974), saggista, si occupa di letteratura comparata e di storia dell'editoria. Tra i suoi scritti: "L'essenziale che si fa regola". *Georges Sorel e la filosofia del diritto in Italia*, in *Georges Sorel nella crisi del liberalismo europeo. Atti del convegno internazionale di studi*, a cura di Paolo Pastori e Giovanna Cavallari (Ancona, Affinità elettive e Dipartimento di scienze giuridiche e politiche dell'Università di Camerino, 2001). Per Stampa Alternativa ha curato i volumi di Antonin Artaud *Per farla finita col giudizio di dio*, Roma, 2000, di Jean Genet *Palestinesi*, Roma, 2002 e *Quattro ore a Chatila*, ivi, 2002, di Giorgio Baffo *Baffo osceno. Le poesie erotiche di Giorgio Baffo*, Roma, 2001, di T. H. Lawrence (in collaborazione con Simonetta Franceschetti) *Guerriglia*, Roma, 2002, di Tudor Arghezi *Poesie*, versione di Salvatore Quasimodo, Roma, 2004. Per Mimesis edizioni ha curato *CsO. Il corpo senz'organi*, Milano, 2003.

Immenso Bene

Più passa il tempo e più appare l'immenso Bene. Persino la morte gli ha giovato, sottraendolo al residuo tratto egotico che rischiava di sfuocarlo e lo influenzava nella scelta dei suoi interlocutori. Un Bene morto non appartiene più a nessuno, non è nemmeno un bene (culturale), ma un archivio dissipato, anche se ancora, purtroppo, limitato da speculazioni, lotte tra eredi e altre troppo umane meschinità.

Oggi, comunque, chiunque lo avvicini e lo scopra non può che restarne contaminato, finalmente non deve subire gli esorcismi degli esegeti autorizzati e può dare il peso che vuole a ciò che Bene stesso ci rivela attraverso una creazione artistica straordinaria, che ha per oggetto anzitutto la inaccettabile inanità del senso. Di più: ognuno è finalmente libero di assimilarlo secondo la propria educazione e sensibilità, rafforzando per il tramite suo il grado d'incoscienza che vorrà. Passato il tempo dell'incontro con Bene filtrato dal partito beniano impegnato nel pur lodevole tentativo di proteggerlo dagli inevitabili riduzionismi mediatici (per intenderci, i commenti alla Costanzo o alla Veltroni sul personaggio che dice cose anche strampalate ma si ascolta sempre con interesse), ognuno di noi, gli apparentemente sopravvissuti, non potrà che mettere Bene in relazione con ciò che vive in prima persona, essendo appunto ognuno variamente compromesso con qualcuna delle istituzioni o dei principi che

lui aborrisce. È una riduzione, questa sua morte e questa nostra libertà, più vicina al vero, che ci rende tutti più pronti ad accogliere il virus di cui lui è portatore, quell'al di là del nichilismo dove tutti gli idoli sono già abbattuti e si comincia a fare i conti con una Vacuità che non è il segno del fallimento o il nihil dei materialisti depressi, ma al contrario l'unica 'casa' possibile e l'unico orientamento decente per l'agire quotidiano. Lì, in solitudine di spettatori e di lettori, dall'interno di ogni in-esistenza, può avvenire l'incontro con l'artista del XX secolo che più di ogni altro ha realizzato il progetto di Antonin Artaud sulla crudeltà e il corpo senza organi, al contempo lasciando intendere che una realizzazione non può surrogare le nostre mancanze, anzi le rende più acute, e soprattutto che ogni azione può essere solo etica ed estetica insieme: «Parlo dell'estetica e dell'etica a braccetto, della fine dell'identità nella volontà di potenza (ch'è un fatto energetico). Attore viene dal verbo àgere, non dal verbo agire...». Infatti, se l'"etica della crudeltà" potrebbe essere una postura filosofica condivisa, è altresì vero che non dovrebbe essere intesa come una corazza o un blasone ideologico e si dovrebbe accompagnare a una pratica creativa, a una poetica singolare, che si materializza attraverso il corpo e la persona con lo scopo però di liberarsene.

Per dare un piccolo contributo al rinascimento beniano, vale a dire a una diffusione la meno mediata possibile del suo opus, si è pensato a questo volume che raccoglie, organizzandole in forma di dizionario, dichiarazioni e frasi pronunciate da Carmelo Bene in interviste o scritti occasionali nel corso di vari anni. Attraverso questo modesto Minima moralia apocrifo il lettore può entrare in contatto con la parte più genuina e infor-

male del pensiero di uno dei maggiori autori (non solo italiani) del XX secolo. Ripescando da archivi personali di appassionati beniani e senza attendere che la politica dell'edizione snoccioli i suoi scritti con cadenze commerciali o parate di potere culturale, si propongono qui allo stato incandescente alcuni frammenti della sua visione del mondo. Senza partorire con dolore l'ennesimo saggio che ci spiega 'com'era veramente' Bene, si è voluto tenere fede all'impegno di promuovere la sua conoscenza attraverso ciò che lui stesso ha prodotto. Ma in proposito è opportuno fare alcune osservazioni.

Anzitutto ribadiamo l'ovvio, cioè che non si tratta della riproposta integrale dei testi, opportuna ma non ancora all'orizzonte (anche se nel corso del 2005 è previsto un numero della rivista "Panta", curato da Goffredo Fofi, con interviste e scritti dispersi di Bene, una buona occasione di approfondimento); poi bisogna sempre tenere presenti le date, le circostanze e i suoi interlocutori del momento. L'inevitabile arbitrio dei curatori nella scelta delle citazioni dovrebbe essere compensato da una ritrovata incisività di quelle idee, che dimostrano come Bene realizzasse in ognuna delle proprie espressioni un teatro della crudeltà da intendersi appunto come 'filosofia concreta' e non come fatua passerella di principi (come per i filosofi professionisti che smarchettano con i media). Né si troverà in queste pagine un Carmelo Bene autentico da contrapporre a uno falso, parziale o provvisorio. Qui si assiste alla dépense del suo pensiero lungo il filo dei giorni e si può verificare come, a partire dalle infime circostanze di cui l'esistenza di un artista è pure costellata, per esempio i talk-show televisivi, lui fosse capace di sfuggirne la miseria e, al contrario della stragrande maggioranza dei teatranti di ieri e di oggi, desse vita a una propria storia

contro la storia e a una propria visione del mondo contro i goffi abitini ideologici che a molti altri, anche tra i suoi amici, sembravano l'unica spiegazione possibile.

Comunque molti sono i limiti della presente raccolta.

Chi non conoscesse gli interlocutori occasionali di Bene e la situazione in cui ogni concetto è stato formulato perde fatalmente la possibilità di intuire quale fosse il relativo 'tono'. Solo leggendo per intero le interviste o guardando i video si può avvertire l'ira, il sarcasmo, la disperazione e spesso la noia con cui Bene si rivolge ai suoi interlocutori immediati, sempre però cercando di esprimersi con una precisione e una chiarezza senza compromessi, così che quanto diceva potesse andare oltre la circostanza e risuonare nella mente del singolo lettore o spettatore. Nei confronti verbali, la sua scansione non è quella della poesia, ma quella del delirio o dell'imprecazione; in ogni caso raramente si ritrova la commozione della sua scrittura più meditata e più spesso si ha a che fare con l'indignazione, l'indecenza e l'ironia proprie della guerra quotidiana. Bene usava queste occasioni mondane non per celebrarsi ma esattamente come l'amplificazione, ovvero perché potesse avvenire un contatto tra un interno (il suo) e un altro interno (quello dello spettatore irraggiungibile), e qualcosa di vero e indicibile potesse dirsi, cancellando l'occasione stessa. Bisogna aggiungere che nel processo di trascrizione e rimontaggio si perdono diversi dati contingenti, se non decisamente inutili, come i residui egotici di Bene, i suoi momenti di imbarazzo e le relative invenzioni verbali gratuite, o le aggressioni a scopo diversivo: dati sui quali ancora si attardano i suoi detrattori. E nella traduzione antologica può capitare di limitarsi al significato delle sue singole affermazioni, a scapito del senso generale del suo pensiero. È

questo un emendamento riservato al lettore, cui si forniscono alcuni indizi utili.

Un altro aspetto importante è la data di ogni citazione. Una cosa è il Carmelo Bene meno che trentenne e un'altra è il Bene agonizzante degli ultimi anni (il "corpo devastato" di cui parla Jean-Paul Manganaro). Uno sguardo alle note, comunque, consente una prima collocazione nel tempo e nello spazio delle citazioni. Si deve riconoscere, inoltre, che alcuni concetti sono qui espressi in modo più impreciso rispetto ai suoi interventi scritti, dove si ritrovano rafforzati dalla sua impareggiabile prosa poetica. È innegabile, però, che nella brutalità dell'intervista e della trascrizione, se molto si perde, qualcosa si guadagna: non solo perché si incontrano idee sepolte in scritti introvabili, ma perché a volte sono formulate in modo più nitido. I giudizi sulle persone, poi, sono tra le cose che quasi mai confluiscono negli scritti e che meno di altre patiscono l'extrapolazione. A questo proposito sarebbe stupido considerare le definizioni, spesso aspre, che Bene dà di altri attori e autori come un'amplificazione scandalistica delle sue prese di posizione poi non accolte nel volume delle Opere (Bompiani 1995). Se è vero che Bene può averle considerate secondarie al momento di selezionare i propri scritti per una summa che oggi appare invero un po' limitata e datata, è un fatto che la presente raccolta non propone solo battute o pettegolezzi, ma squarci della sua visione etica ed estetica offerti, allora, ai suoi trepidanti interlocutori e che questi squarci, al di là dell'inevitabile asprezza, restituiscono il sapore della sua polemica contemporaneità. Si consideri in proposito il ricordo di Vittorio Gassman: il lettore deciderà se è d'accordo o meno, ma è innegabile che Bene prendesse le misure al suo illustre collega in assoluta coerenza con il differente modo

d'essere attori che i due incarnavano. Così facendo, tra l'altro, Bene ci libera, e libera soprattutto chi apprende quelle vicende dai libri e senza averle vissute, da un'idea pacificatrice della storia, finalmente non più spacciata come un Olimpo di grandi personaggi che, pur diversi tra loro, sarebbero tutti degni di rispetto e in fondo tutti portatori di qualche valore positivo, ma più realisticamente come un bordello e una macelleria, un luogo nel quale la logica prevalente è quella di egoismi in lotta tra loro non per superarsi ma per dominare gli altri attraverso l'economia dello spettacolo.

Contro l'illusione autoritaria della storia Bene ha sempre speso parole di fuoco, da molto prima che a questa concezione fosse concesso un diritto di cittadinanza culturale. Dunque sono affermazioni da leggere all'insegna del (suo) rigore e della coerenza, della (sua) inesausta ricerca e lotta contro i luoghi comuni. Se si considera che ancora oggi l'idea mielosa e ufficiale di un mondo del teatro, o della cultura, nel quale si è in fondo tutti colleghi, ci si rispetta e ci si premia a vicenda è ancora saldamente dominante, il sarcasmo e l'incazzatura di Bene vanno riconosciuti come una peste salutare, i cui contagiati dovrebbero essere fieri e anzi farsene a loro volta portatori. Non è una questione di polemica culturale, della vecchia tecnica di demolire i nomi per farsi un nome, come fanno tutte le cabbale critiche operanti, ma di comprendere un esito capitale del XX secolo, vale a dire il superamento dell'arte di rappresentazione, e da ciò tirare tutte le conseguenze in ordine a concetti non astrusi, come, appunto, crudeltà (riconoscimento del reale come non-senso) e al corpo senza organi (corpo liberato dal soggetto).

Resta comunque l'invito al lettore di rilevare le contraddizioni emergenti dalle affermazioni di diversi momenti, per esempio

quelle su cultura e poesia, o sulla scuola, che dapprima appaiono in accezione positiva e poi invece il contrario. Contraddizioni non dovute a una progressione nichilista da invecchiamento e nemmeno contraddizioni vere e proprie, a ben vedere, piuttosto azioni che tendono a sottrarre lingue e parole a una entropia di senso.

Ma si spera che nessuno si accontenti di conoscere Bene attraverso questo piccolo album di aforismi e che senta nascere il desiderio di leggerlo, di ascoltarlo, di vederlo, così da godersi il suo vero 'testo' e soprattutto mettersi in condizione di andare oltre il significato immediato di ogni frase, verso l'intendimento del senso di un'esistenza da «essere integrale di poesia» (Artaud), dove effettivamente etica ed estetica camminano insieme, secondo un principio che riguarda chiunque e non solo gli artisti di professione, anzi è l'unico a rispettare la singolarità dell'individuo.

Bene, fino a tutti gli anni Settanta, manifesta una posizione ideologica apparentemente più condivisibile; poi subentra un estremismo verbale che vuole evidenziare al di là di ogni dubbio l'assenza di valori, la scomparsa del soggetto, l'inanità di ogni intenzione, la malafede di ogni rappresentazione e progetto ecc. La sua agitazione e il suo presenzialismo mediatico sembrano proporzionali all'abitudine di essere frainteso dagli interlocutori, ma ben più significativa è l'autentica disperazione – ossia la dimissione da qualunque possibilità di condividere la sua percezione del mondo – che dimostrava in privato, negli scritti e naturalmente nell'opera. Salvo che le opere di Bene realizzavano un mistero gaudioso, perché il suo sentimento (non più solo pensiero) del mondo era contagioso, immediato e com-

movente, dunque una festa, e non poteva che conquistare amici e spettatori. La sua era una seduzione generosa, esercitata secondo la logica del paradosso e dell'ossimoro che ha regolato tutta la sua vita, era la seduzione di un aedo che faceva ascoltare, con le parole dei poeti da lui mixate, l'insensata vita, con il suo disordine impossibile da definire in senso positivo o negativo.

Come in ogni autentica filosofia, le sue concezioni erano assolutamente personali. Ognuno dei suoi interlocutori era convocato non per aderire o per rifiutarle, ma per accompagnarsi a esse per un tratto, nell'applicazione a un tema trovato nel Macbeth o nel Lorenzaccio, nella lingua infuocata di Majakovskij e di Dante o in quella gaia e malinconica di Laforgue e di Colloidi. La sua biografia artistica sembra confermare che, come sempre, il programma è delineato fino dalle primissime mosse, laddove il senso di una vita è stabilito e non cambierà fino all'ultimo giorno, già tutti gli elementi sono presenti, persino lo stile è definito. Si possono leggere in proposito le brevi dichiarazioni fulminanti e dimenticate degli anni tra il 1964 e il 1968, che già annunciano tutta la portata della rivoluzione teatrale beniana. 'Rivoluzione' è un termine che lui avrebbe forse ripudiato, ma che aiuta a indicare l'intensità teorica del suo operare, ossia lo scatenamento della battaglia finale – e che mai avrà fine – contro il teatro di rappresentazione. Tutto il teatro del mondo non può pensarsi allo stesso modo prima e dopo Bene (e si dice teatro per non dare l'impressione di esagerare).

È doveroso segnalare anche altri aspetti controversi della presente antologia. Per esempio l'arbitrarietà delle titolazioni scelte dai curatori, visto che le affermazioni di Bene sono assai arti-

colate e possono essere ovviamente riferite a diversi argomenti, oppure il risalto dato ad alcune contraddizioni vere o apparenti dell'autore: si può essere d'accordo o meno con le scelte redazionali, ma ciascuno può dire l'ultima parola approfondendo le circostanze e dunque facendo ricorso alla documentazione di riferimento. Qui, inoltre, si è privilegiato un filo rosso che sinteticamente potremmo definire come distintivo di un Bene artaudiano, ma è una convinzione che potrebbe essere sostenuta, o contestata, o corretta, soltanto con il ricorso a un'altra classe di testi, a loro volta in parte qui richiamati.

Sia pure nella sintesi, non si è rinunciato a evidenziare alcune ripetizioni, riprese, variazioni e sviluppi concettuali del pensiero beniano. Ciò perché nella maggiore informalità del testo orale essi sembrano diventare particolarmente espressivi, cioè rendono conto della radicalità e della coerenza dell'atteggiamento di ricerca che connota Bene, della sua profonda e onesta laicità. Chi conosce Bene si accorgerà che diverse sue idee qui non trovano eco — anche se in verità più sul piano dei soggetti che su quello dei principi, qui praticamente tutti ribaditi —, ma dovrà convenire che altre se ne 'scoprono' proprio per merito dello spietato ingrandimento consentito dalla formula antologica, che preleva grani di senso dall'orale e dal contingente. Una setacciatura aforistica da testi così vasti e complessi comporta necessariamente una riduzione, ma si sperava con questo di provocare nuovi desideri di approfondimento, di smentita, o una voglia di strappare a Bene altri aforismi, più personali o universali.

Resta il fatto che i responsabili di questo volumetto sono coscienti che il vero autore è Lui e ne hanno tratto due conseguenze.

La prima riguarda i diritti d'autore, che sono destinati a Emergency, associazione che pratica 'crudelmente' la compassione e che, crediamo, sarebbe piaciuta al Nostro. La seconda riguarda il destino di questo libro che nelle prossime edizioni – se, come ci auguriamo, ve ne saranno – sarà arricchito con nuovi stralci, nuovi frammenti, nuovi contributi. Un lavoro concepito "a struttura aperta", a cui, si spera, i molti beniani sparsi per l'Italia, co-curatori di fatto, non mancheranno di portare il proprio contributo segnalandoci quanto, a loro avviso, dovrebbe trovare spazio tra queste pagine.

Siano qui ringraziati per i contributi e i suggerimenti a vario titolo dispensati: Stefano Tomassini, Edoardo Fadini e l'associazione ORSA, Sergio Colomba, Piergiorgio Giacché, Jean-Paul Manganaro, Gianluca Pulsoni, Jonny Costantino, Domenico Brancale e Castor Seibel.

Cattivario

1964

Gratuito è Ambiguità la più perfetta.¹

Spettacolo di poesia non è mai un avvenimento anti-teatrale, ma tragedia essenziale. La presente messinscena ha voluto sperimentare: 1) Un modo teatrale che finalmente tenda a chiarire la differenza tra CRUDELTÀ e GUIGNOL. 2) Il cannibalismo come dimensione estrema in un rapporto d'amore fino all'assorbimento del prossimo e finalmente redenta in solitudine noumenica, non mai come ferocia patologica, equivale teatralmente a chiarire il concetto di CRUDELTÀ. 3) La poesia non conclusa, non finita del testo, ma continuamente PROPOSTA DI POESIA corrisponde a un tappeto ideale per un teatro di PRETESTO come discorso continuo e non interpretazione di un fatto specifico. 4) Il trucco facciale dei due amanti, lungi dal rapportarli a un ambiente e identificarli, attraverso l'irricognoscibile, come orrore teatrale, li trascinerà alla maschera sulle cui labbra il discorso non finisce mai. 5) Una rappresentazione attraverso la quale ci si convinca che la poesia è irrap-

¹ Carmelo Bene, *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*, Lerici, Milano 1964, p. 111. È la prima pubblicazione di Bene.

presentabile in senso positivo, cioè teatrale e quindi sola grande possibilità drammatica: «non esiste teatro se non teatro irrepresentabile». 6) Una scena dove l'azione discute il testo, mai sottolineandolo, mai rappresentandolo. Un testo di monologhi, ma che rimbalza in un dannato alterco critico tra l'azione, la parola e la luce.²

1968

Belli, questi rivoluzionari che invocano regolamenti più saggi e più democratici.

[...]

Io non ho che disprezzo verso questi intellettuali di sinistra mediocri, maldestri, scemi, bugiardi e ladri...

[...]

La scuola è una cosa seria e importante, l'arte invece è superflua.

[...]

Se si vuol davvero cambiare qualcosa, bisogna cominciare a cambiare se stessi, andare contro se stessi fino in fondo. Il massimo impegno civile è l'autocontestazione.

[...]

Io sono un anarchico. Non rispetto nessun conformismo e tanto meno il conformismo del rispetto umano di sinistra. Se gli attori decidono di scioperare, io non sciopero...³

² Carmelo Bene, La prima rappresentazione, in Roberto Lerici, La storia di Sawney Bean, Lerici, Milano 1964, pp. 55-56 (d'ora in poi SB).

³ Lietta Tornabuoni, Un film contro i registi senza talento, "L'Europeo", 33, 1968 (d'ora in poi ET).

Riferisce Italo Moscati:

«Carmelo pensa a un altro classico, all’*Onieghin* di Puskin, da mettere in scena con Mario Ricci e Leo De Berardinis secondo quella forma di laboratorio collettivo di cui parlò al convegno di Ivrea del nuovo teatro. Uno spettacolo in cui “non si sente una mano”, ma che nasce da una serie di folgorazioni prodotte dalla contemporanea partecipazione. Uno spettacolo non orchestrato, ma che si fa attraverso un “dibattito” fra tre spettacoli diversi, senza esclusione di colpi». ⁴

1975

Ho appena finito di leggere, di guardare Deleuze e Guattari. ⁵
[...]

Vi invito a leggere bene *L'unico e la sua proprietà* di Stirner. Ma a leggerlo veramente bene. Leggerlo *tutto* molto bene. Leggerlo veramente *bene*. ⁶

ACCADEMIA

Bisogna dire che all’Accademia [*Nazionale d’Arte Drammatica di Roma*] nessuno si aspettava niente, né gli allievi dagli insegnanti né gli insegnanti dagli allievi. Un clima d’indif-

⁴ *Italo Moscati*, Carmelo Bene e “Arden of Feversham”, in *Giuseppe Bartolucci*, La scrittura scenica, *Lerici, Roma 1968*, pp. 206-208.

⁵ Incontro con Carmelo Bene, a cura di *Gigi Livio e Ruggero Bianchi*, “*Quartaparete*”, 2, 1976 (*d’ora in poi QP*), p. 121.

⁶ *QP*, p. 127.

ferenza totale. Per uno che ha voglia di fare l'attore, vale di più un anno di prigione che un anno di scuola lì: in prigione s'impara di più e ci si annoia molto meno.⁷

AMPLIFICAZIONE

Non è una protesi. Ci sono attori, come Vittorio Gassman o altri, i quali se devono parlare a molte persone ricorrono all'amplificazione. Io ho sempre, anche senza i microfoni... Fin da ragazzino mi dicevano: «Si recita addosso». Questo recitarmi addosso l'ho sempre avuto, al di là dei microfoni, si può dire che io ho recitato sempre amplificato. Perciò ho citato Bacon. Ma era una cosa da pensiero del di fuori al non pensiero del di dentro che tornava fuori... Se io amplifico, quel che io dico non monta, non solo non conta, e nemmeno come lo dico, non è un modo, è un uscir fuori dei modi.⁸

APPLAUSI

Ormai il pubblico a teatro applaude soltanto per pietà, nella giusta convinzione che, con un po' di prove, quelli in platea farebbero meglio di quelli in scena.⁹

⁷ *Cronologia (integrata con un'intervista a Carmelo Bene), a cura di Ginette Herry, in L'énergie sans cesse renouvelée de l'utopie – Carmelo Bene, "Travail Théâtral", printemps 1977 (d'ora in poi TT), p. 63.*

⁸ Maurizio Costanzo Show – Uno contro tutti: Carmelo Bene, *Canale 5, 27 giugno 1994 (d'ora in poi BCT).*

⁹ *Curzio Maltese, Il mio testamento dalla tomba del teatro, "la Repubblica", 22 novembre 2000 (d'ora in poi TTT), p. 39.*

APPLAUSI (PUBBLICO DEL COSTANZO SHOW)

Non capisco perché appena sentono dei rumori da latrina applaudono.¹⁰

ARTAUD

Quali sono, a tuo parere, i fatti teatrali di maggior rilievo del secondo dopoguerra?

Per me uno solo, che poi non s'è verificato. Artaud. In progetto.¹¹

Artaud, se fosse vissuto un po' di più, avrebbe ravvisato in Francis Bacon il pittore primultimo che finalmente – operando – frusta, eccome!, l'idiozia scorreggiona del dipingere. Bacon e non Van Gogh... Non riconosco in altri il suo disagio, che somiglia al disgusto di quell'essere di scena in *Lorenzaccio*. *Essere di scena* mi fa schifo. Da per sempre. Mi dispiace davvero.¹²

Però, il doppio... Grazie al cielo Artaud si è sottratto al pesissimo teatro smarginando in modo incredibile la lingua francese. Però mi fastidia il suo tormento, questa nostalgia di Eliogabalo fatto a pezzi, del ritorno all'uno. Ci sento anco-

¹⁰ BCT.

¹¹ *QE*, p. 140.

¹² *Carmelo Bene*, Il teatro di Bene e la pittura di Bacon – Un intervento di Carmelo Bene provocato e raccolto da Goffredo Fofi e Piergiorgio Giacché, in *Lorenzaccio e Il teatro di Bene e la pittura di Bacon*, *Linea d'ombra*, Milano 1993 (*d'ora in poi L*), pp. 9-12:12.

ra puzza di dio, peggio ancora di deità, peggio ancora di ontologia, di Heidegger, di metafisica.

[...]

Per vuoto non intendo il *nihil*, il nulla o il negativo filosofico, no, ma il di fuori che mi visita d'aria e quest'aria io risputo, il *néant* di San Juan de la Cruz che rende intollerabile il tutto, castiga la velleità di un pieno o di un mezzo pieno. Non c'è solo il doppio. Quanti doppi ci sono? Questo non lo sa nemmeno CB, che si è meritato questa disgrazia.¹³

Io ho completato la lezione che Artaud aveva appena cominciato. Lui si era limitato al doppio, all'identità. Io ho tolto l'*io* dal palcoscenico. Non il soggetto, che è un'altra cosa, ma l'*io*, il teatro dell'identikit, dell'identità, del medesimo, per parlare d'altro, per essere parlati più che parlare.¹⁴

ARTE

L'arte è quasi sempre consolatoria, decorativa. Di quest'arte non so che farmene. Solo l'arte che eccede se stessa di grandi come Bernini, Velázquez, Bacon, Rossini, allora è lì la differenza; l'arte caritatevole esiste perché esiste una committenza borghese che la paga miliardi, tra l'altro. Quindi

¹³ Carmelo Bene, *Cos'è il teatro, estratto da un ciclo di quattro lezioni, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 12-15 dicembre 1990, Medianova Produzioni, editor Federico Bomba, realizzazione Rino Maenza (d'ora in poi CT)*.

¹⁴ Carmelo Bene, *Una conferenza stampa, introduzione di Giuseppe Di Leva, La società dello spettacolo, Milano 1985 (d'ora in poi CS), p. 15.*

l'arte stessa è committenza. C'è un'arte della storia e una storia dell'arte. La vera arte è già storia dell'arte.¹⁵

Tutta l'arte è di Stato. È uno Stato che si assiste. Sennò alla mediocrità chi ci pensa?¹⁶

Ecco perché bisogna diventare dei capolavori. L'arte è sempre stata borghese, idiota, mentecatta, soprattutto cialtrona e putanesca e ruffiana. L'arte deve essere incomunicabile, deve solamente superare se stessa. Ecco perché tocca a noi, una volta fuori di noi, essere un capolavoro, uscire fuori dal modo, come diceva Juan de la Cruz, per pervenire là dove non c'è più modo. Non posso che cercare di spiegare il mio disagio, non altro, non posso dare appuntamenti con il reale, con l'ovvio, il logico, il razionale. Il buio, spegniamo le luci.¹⁷

ASCOLTO

Luigi Pestalozza gli chiede della dimensione dell'ascolto.

L'uso, l'abuso dell'amplificazione mi ha imposto di non comunicare più, sì da precipitarmi da un interno in un altro interno, quello dell'ascoltatore. In questo ciò che viene spacciato è proprio l'ascolto, perché l'amplificazione può apparire come un massimo di volume, ma questo massimo corrisponde a un minimo di emissione sonora (ecco perché gli

¹⁵ Coscienze di legno, va in scena Pinocchio, *intervista a cura di Emanuela Muzzi, "Avvenimenti", 12 settembre 1999 (d'ora in poi CL), p. 86.*

¹⁶ BCT.

¹⁷ BCT.

attori devono smetterla di dire: «io parlo con la mia voce». Nessuno può parlare con la propria voce. Ma lasciamo perdere il teatro di rappresentazione e di Stato.)... Se noi guardiamo un dipinto o una pagina sempre più da vicino arriviamo a non vedere più nulla: questo è il teatro, questa è grande musicalità. Non rimane quindi più il suono né la voce, del suono resta l'alone, la *resonnance*. CB è riuscito a creare una simbiosi tra l'*epos* e il lirico: non era mai stato fatto, e forse ancora per molte centinaia d'anni... Tumulate il sociale e il mondano... Ecco il Novecento, incapace d'immediato e produttore di saggistica, ecco la struttura...¹⁸

ATTO E AZIONE

Sandro Veronesi ne chiede una definizione.

Io sono impazzito prima di essere eterno per almeno dieci anni sulla sfinge medicea ingiuriata dai posteri, dal pattume storicista: *Lorenzaccio*. Con il soccorso del tempo *ajòn* contro il tempo *kronos* degli storici non sarei arrivato a dissociare i suoni. *Lorenzaccio* è prevenuto dal proprio agire è disilluso dal progettare qualcosa che poi troverà già fatto, compreso l'assassinio. Vediamo allora l'atto e l'azione. Il tempo è quello che s'ammazza o si crede di ammazzare, e invece il tempo ci ammazza, o meglio non esiste. Ma gli stoici avevano trovato un tempo, l'*ajòn*, l'immediato. Invece noi chiamiamo un punto della retta 'presente' e di quello facciamo

¹⁸ Maurizio Costanzo Show – Uno contro tutti: Carmelo Bene, *Canale 5, 23 ottobre 1995 (d'ora in poi BCT2)*.

la nostra vita, il presente... Ciò scontato, io cercai di dare spettacolo di un teatro irrepresentabile... Non volli mai provare, non presi mai parte, volli andare alla prima in occasione delle celebrazioni medicee a Firenze...

Non mi riusciva nemmeno di pensare, perché dovevo essere sempre in ritardo su un signore, il rumorista che stava lì, nel golfo mistico (il chiasso amplificatissimo del pentolame storico). Questo mi impediva di pensare... non c'era il tempo... facevo a caso, come nella vita, come l'autorità, come l'artefice nell'atto, non nell'azione... Nel momento di uccidere il tiranno bisogna sospendere l'azione, essere nell'abbandono, bisogna dimenticarsi del medesimo, sennò non potresti agire. Nel compiere questo gesto ecco l'atto. Nel compierlo, Lorenzino-Lorenzaccio non c'era, si era assentato, esentato da se stesso per contravvenire all'azione per realizzarla derealizzandola così appieno, cioè a vuoto... Lo storicismo ha restituito quest'atto alla storia, all'azione, che da quest'atto era stata sprogrammata. Nessuno può essere autore di un cazzo di niente!

Attenzione zombi che vi spacco il cervello stasera. Voi dovete fingere di pensare, a questo, un attimo. Facciamo quindici secondi di raccoglimento *pro vobis*: pensate un attimo l'impensabilità dell'atto e ditemi come ci possa essere dopo una storicità di quest'atto, atto che smentisce quell'azione che poi lo storicismo invece indicherà come suo vertice.¹⁹

¹⁹ BCT2.

ATTORE

L'attore non è colui che agisce, come credono gli addetti ai lavori dopolavoristici, il termine attore viene da *àgere*, colui che agisce; quello che 'si muove' invece è solo un imbecille, uno che crede d'essere quello in cappa e di essere lì, uno che si finge persino pazzo in un manicomio dove tutti si fingono pazzi. Fino agli elisabettiani non c'era azione sulla scena; ricordiamo ciò che si dice nell'*Enrico V* sulla O di legno.

Si pensi alla differenza tra *attore* e *attoriale*, tra *atto* e *azione*: l'atto è l'oblio dell'azione. Lorenzaccio è nell'atto, non vuole fare quello che fa, è nell'*ajòn*, il tempo degli stoici. Lorenzaccio è *preceduto* dall'azione: va a uccidere il duca Alessandro VI, suo compagno di orge e lo trova già morto. Per poter passare all'azione bisogna depensare, cestinare il pensiero, ma in quell'attimo noi siamo cestinati. E l'atto cos'è? Smarrimento della memoria, dell'azione, è il cortocircuito dell'azione, è la sprogettazione, è *disvolere* (non la *nolontà* di Schopenhauer).²⁰

Un attore incolto oggi non ha senso.²¹

Il mio disprezzo per l'attore contemporaneo è qui: nella sua tanto ricercata *incapacità di mentire*, nel suo elemosinare una sciagurata attendibilità: nella sua ormai troppo provata incapacità di rimettere in gioco ogni sera *il modo stesso di fare teatro*, nel suo terrore imbecille d'autoemarginazione: nel suo noioso cicalare di "crisi del teatro" e perciò mai tentato abba-

²⁰ CT.

²¹ Mixer Cultura, conduttore Arnaldo Bagnasco, Raidue, 1993 (d'ora in poi MC).

stanza dal valzer d'un teatro della crisi, nella sua tecnica (se mai così può definirsi un limite penoso) esclusivamente *maschia*. Un attore privato in sé del *femminile* non sarà mai un artefice, un artista. La certezza, anche sessuale, degli attori nei ruoli ben distinti, *maschio* o *femmina*, è un rimpianto iperrealista, nel migliore dei casi, e non più.²²

ATTORE INTELLETTUALE

I lettori stessi possono salire sul palcoscenico e, distribuitesi le parti, leggere in pubblico i dialoghi del letterato favorito. Questo si chiama 'collaborare in buona armonia alla buona rappresentazione di un'opera': ci si affretta a dare un nome al 'lettore' che si è trasformato in 'attore' e nasce così un termine nuovo: 'attore intellettuale'. Nella sala del teatro comincia a regnare lo stesso silenzio mortale proprio di una sala di lettura. È il pubblico che sonnecchia. Una tale immobilità e solennità sono adatte solo a una sala di lettura.²³

ATTORE E ATTRICE (CONCLUSIONE)

Conclusione: si tratta di vedere in che misura la revoca di quel divieto alla donna d'essere *attrice* abbia contribuito al definitivo smarrimento del *riso* sulle scene. A mio avviso,

²² Carmelo Bene, L'avvento della donna (*Discorso sull'attore/2*), "Paese Sera", 7 luglio 1978, p. 3 (*d'ora in poi AD*). Gli articoli apparsi su "Paese Sera" sono in gran parte rifiutati in La voce di Narciso, a c. di Sergio Colomba, Il Saggiatore, Milano 1982, ma le citazioni qui proposte si segnalano in quanto non riprese, o variate, nel volume:

²³ AD.

non vi ha soltanto contribuito: ha addirittura rovinato la festa, o almeno quel che ne sarebbe potuto avanzare.

Prima di liquidare l'argomento in poche righe, m'è doveroso richiamare l'attenzione del lettore sulla sciagurata condizione sociale della donna, soprattutto negli ultimi tre secoli, e però, guarda caso, datata, nella storia del teatro, proprio dalla revoca del divieto in questione. Dunque il danno rimane, come rimane un danno, l'oblio del *femminile* negli *attori*, sempre più tristi (plurale di tristo).

Vittima incontestata del padronato maschile borghese, rivoluzionario o reazionario che sia stato e sia, la donna, secondo una logica spietata, e quindi suo malgrado, non ha potuto fare a meno di trasferire in scena anche i bambini, così 'semplicemente' strangolati in Shakespeare: e, con l'infanzia da salvaguardare, ha instaurato, sempre inconsciamente e stupidamente manovrata, nella fantasia dell'arte drammatica, *Dio-Patria-Famiglia-Nonna-Casa*, prostituendosi anche in palcoscenico (non perché *nuda* o assai ben *vestita*, ma in quanto *donna*) offrendo il destro alle anime belle che, dopo averla così ridotta, malconcia e travisata, la espongono alla gogna della scena da loro ormai puntigliosamente minimizzata a un presepe borghese. Ispirati dalla propria generale grettezza, redattori grotteschi della stessa *storia* così da loro confezionata, drammaturghi svergognati e ridicoli, senza scrupolo alcuno, essi traspongono la cavia sociale femmina (e maschio, è tacito) in finzione teatrale, anche se attinta dalla sua *realtà*. Ma il teatro è – come ogni arte – un *errore voluto* e la *verità*, la lealtà della storia, solamente un *errore*.

L'avvento della donna sulle scene segna una volta per tutte la scissione tra *maschio* e *femmina*, condannati a caratteri sessuali, differenti nel senso di diversi uno dall'altra, cancellando da una parte l'*erotismo* (ripetizione e *differenza senza concetto*) e dall'altra l'*osceno* come "*eccesso del desiderio*", la perversione che è il teatro nel suo farsi: il *fantasma*.

Ci risiamo con la coppia. *Attore* e *attrice* hanno smarrito insomma la *femminilità*. Ma l'arte è androgina.

[...]

Estratta dalla sua *realtà sociale*, solo apparentemente libera in arte, la donna è doppiamente svergognata in palcoscenico dove è pur sempre riconfermata *serva*: vestita d'oro e d'argento in cielo e in terra, eroina crocifissa dalle assurde devozioni wagneriane, e tollerata come *redentrica* eternamente vittima dei *maschi volanti*. Poveri noi: *redimere è ubbidire*.²⁴

AUTODISTRUZIONE (E NASCITA DEL LINGUAGGIO)

Io cerco l'autodistruzione e il dinamismo. Voglio dire che se mi guardo sul video mentre recito è per distruggere ciò che vedo e cambiare.²⁵

Quando ti guardi in questo specchio [*il monitor*] e ti riconosci imbecille e ti accorgi e sai benissimo che tutto quello che stai facendo è irrepresentabile... Nasce lì l'irrepresentabilità, lì davanti a te, davanti a te riproposto nello spec-

²⁴ AD.

²⁵ Carmelo Bene intervistato da Italo Moscati, in *Id.*, Dopo il teatro e il cinema, la TV secondo Carmelo, "Cineforum", XVIII, 10, ottobre 1978.

chio del monitor nasce l'impossibilità di rappresentare. Qui il linguaggio, direi, non solo si rovescia, ma qui nasce, qui nasce il linguaggio, in questa esperienza rivoluzionaria.²⁶

AUTORE

Siamo sempre stati vittime di una poesia che innanzitutto si è sempre beotamente illusa d'essere nel discorso autoriale che tramava. Come se si potesse essere autori di qualcosa! Come se (siamo o no quel che ci manca?) fosse scontato che l'essere parlante sia nel discorso in fieri e non s-parlato dal discorso stesso. Qualunque fare dovrebbe essere un fare altro da ciò che facciamo (anche volendolo nessuno è autore di niente). L'esito non coincide con l'intento come l'effetto non è mai la causa.²⁷

BACON

Attraverso la pittura, non essere più pittori.²⁸

BECKETT

Beckett ha avuto la fortuna di essere segretario di Joyce e non essersi fermato lì. Non dico altro.²⁹

²⁶ L'estetica del dispiacere – Conversazione con Maurizio Grande, «Cinema e cinema», 1978.

²⁷ Carmelo Bene, *Autointervista per il sito www.alice.it, in occasione dell'uscita di 'I mal de' fiori*. Poema, Bompiani, Milano 2000 (d'ora in poi MDF).

²⁸ BCT.

²⁹ BCT.

BENE

Sono un capolavoro. [*risate del pubblico*] Attenzione, qui non c'è più vanità. Ho dovuto rileggere Nietzsche per trovare il concetto: non bisogna produrre capolavori, bisogna *essere* capolavori. Parlo dell'estetica e dell'etica a braccetto, della fine dell'identità nella volontà di potenza (ch'è un fatto energetico). Attore viene dal verbo *àgere* non dal verbo *agire*. Gli attori non l'hanno mai saputo. Io l'ho scoperto, nel senso che l'ho fatto sulla scena, non più stando laddove io mi stavo. Ci sono quelli che l'hanno visto, il miracolo. Questo è il fenomeno Carmelo Bene, non altro. Io non vendo fumo. Il fumo non può vendere fumo.³⁰

Sono un deserto che parla a un altro deserto e non al deserto dell'altro. Non ho più un *manque*...³¹

BRECHT

Se volete, è grande cabaret. Con Brecht siamo ancora a Dario Fo. Però, invece, nella volontà, Brecht voleva tentare un *déplacement* di tutto questo. Secondo me non c'è riuscito. Perché se lui ci fosse riuscito, i suoi testi non dovrebbe poterli rappresentare nessun altro che lui. Se un testo lo può rappresentare un altro [...] Shakespeare per ciò è grandissimo, perché i suoi testi li può rappresentare davvero chiunque

³⁰ BCT.

³¹ BCT.

que, nel senso che chiunque li può riscrivere scenicamente. Brecht non lo puoi riscrivere scenicamente, in quanto la sua operazione critica l'ha fatta, ma l'ha fatta sullo scritto, non l'ha fatta sulla scena.³²

CALENDARIO

Qualunque calendario è una mistificazione, questa storia del nuovo millennio lo è alla massima potenza. Ho letto, di recente, uno sterminato elenco sportivo dove mancano i nomi di Bubka, Van Basten, Edberg, che sono i veri grandi del secolo. Passano i millenni e si comportano come se Saussure, Lacan, Bacon, Artaud non fossero mai esistiti. In quanto a me, ho verificato nella prassi una serie di elucubrazioni impossibili, esaudito i sogni di Baudelaire che invocava l'amplificazione a teatro e di Artaud che teorizzava e delirava l'irrappresentabile. La voce d'opera si è fermata alla Callas, una perfezionista, nel senso che perfezionava i suoi difetti, come tutti i geni. Trovare e cestinare. Di questo si tratta.³³

CAPELLI TINTI

Se lei non esiste perché si tinge i capelli?

È la mia vanità. Nel senso di vanità, non di esibizioncella.³⁴

³² *QB*, p. 111.

³³ C. Bene, Fatemi il funerale da vivo, intervista a cura di Giancarlo Dotto, "L'Espresso", 13 gennaio 2000 (d'ora in poi FFV).

³⁴ BCT.

CAPIRE

Un teatro che si capisce è la prima garanzia non esser teatro, perché chi capisce non è nemmeno cretino, è una mezza manica che ama stare con i suoi simili, è sempre nella scorreggia drammatica di Stato.³⁵

CINEMA

Marco Giusti: Perché il cinema è stato una meteora nella sua carriera?

Il cinema è una controfigura di se stesso. Non c'è set che mi contenga, non c'è nemmeno un set che mi escluda. Essere al di qua e al di là della macchina da presa, questo è porsi seriamente il cinema, cioè giocosamente. Chi non è di qua e di là non vedo cos'abbia a che fare con il cinema, intendendo per cinema l'immagine in movimento. Ma l'immagine mi fastidia, in sé è volgare... Andiamoci piano con la cultura e con l'arte, che aldilà del suo decorativismo e della sua consolazione ha ben poco da offrirci.³⁶

Io penso alla musica come cinema. Non una colonna sonora, ma la musica delle immagini [...] Verdi ha creato un'arte drammatica per le orecchie, non per gli occhi. Io faccio il contrario. Lui faceva delle azioni per le orecchie, io faccio della musica per gli occhi. Credo che sia la stessa cosa. Io mi applico anche

³⁵ *CT*.

³⁶ *BCT2*.

a mostrare le azioni fisiche, ma non come in Grotowski o nel Living, dove tutto è calcolato. Inoltre, loro hanno una religione che si chiama cultura. Ecco cosa li rende così coglioni. Per parte mia non ho paura di impiegare la parola *sentimento*. È una parola pericolosa oggi. Brecht lo aveva capito: diceva che parlare di albero è questione delicata e difficile.³⁷

Lo considero finito, fallito, ma non perché sia mai nato. Il cinema si è retto sempre sugli equivoci, sui qui pro quo. Agli esordi ha avvicinato una certa letteratura, sopra tutto il cinema tedesco e il primo cinema americano, restandone contaminato. Poi, con Eisenstein, muore, precipita nell'estetismo.³⁸

COMUNISMO

E non c'era bisogno di aspettare la caduta dei muri per celebrare il fallimento del comunismo. Era tutto già scritto nel suicidio di Majakovskij nel '30. Quello che non si dice è che insieme al comunismo è morto lo storicismo, l'idea che la storia serva a qualcosa, e l'illusione stessa della politica.³⁹

COSCIENZA

Una cosa è la coscienza paraocchiata come può esserlo nella società dello spettacolo, non per eccellenza ma per defi-

³⁷ *TT*, p. 71.

³⁸ Giocare sul terreno dell'irrappresentabile, *conversazione a cura di Franco Cuomo*, "Spirali. Giornale internazionale di cultura", n. 11, 1979 (d'ora in poi *GTI*), p. 44.

³⁹ *TTL*, p. 39.

cienza, applicata ai media, alla politica, al mondano. La coscienza pura non è applicabile, riferibile a nulla. [...] La coscienza è la scoperta che noi non siamo, siamo un divenire ma non siamo un essere.⁴⁰

CRITICI

Sono dei morti che fingono ancora di essere morti, chissà perché.⁴¹

A fronte di un teatro che è *logos* e non pensiero, i critici fanno un mestiere umiliante. Come diceva Leon Bloy il critico è qualcuno che cerca ostinatamente un letto in un domicilio altrui. Io sento il loro disagio. Invitai De Monticelli e Chiarretti a non occuparsi del mio teatro, così difficile, dove da capire non c'è nulla... Io me ne infischio di tutta la storia del pensiero, io sono un filosofo. Per dipensare bisogna aver pensato. Cosa fa la critica? Riconduce tutto al senso, a una visione assai personale truccata da oggettività. Come è stato detto il critico è l'artista: io sono il critico dei miei spettacoli.⁴²

CRITICI E REGISTI

Ma in questi tempi che non corrono mai, nell'immobilismo linguacciuto del presepe nostrano (altrove e specialmente nelle Gallie si fa peggio), il cosiddetto critico teatrale, que-

⁴⁰ CL, p. 86.

⁴¹ BCT2.

⁴² MC.

sto signor malinteso o vice-equivoco può impunemente perseverare nella sua ostinata e inconcepibile sopravvivenza solo a condizione che un'altra analoga, squallida figura non scompaia: *il regista*.⁴³

CULTURA

Direi anche che la cultura nasce nel momento di una crisi e che non abbiamo nessuna cultura che non sia decadente [...] Il pensiero dell'immediato, passato, è già crisi: questa è cultura. Per cui si può arrivare a pensare che il contenuto non è la forma, ma è l'urgenza, soltanto [...] Ogni volta che siamo fuori dell'immediato, siamo in disgrazia, recuperiamo il tutto per dottrina.⁴⁴

DARIO FO

Perché ce l'hai tanto con Fo?

Abbiamo parlato di fare teatro politico e dal momento che tu me lo didascalizzi o me ne parli in scena non è più teatro politico. Non è politico.⁴⁵

DEMOCRAZIA

La democrazia è demagogia nella definizione di Hobbes. Come nelle competizioni elettorali di Lewis Carroll, arriva-

⁴³ Carmelo Bene, Tra cerimonia e verità (*Piccola teoria dell'attore e del teatro/3*), "Paese Sera", 20 luglio 1978, p. 3 (*d'ora in poi CV*).

⁴⁴ *QP*, pp. 106-107.

⁴⁵ *QP*, p. 136.

re primi o ultimi è la stessa cosa. Il tema è solo uno, la poltrona. Votare questo o quello è del tutto indifferente. La gente, beata, crede d'aver messo una croce su questo o quello, ma la croce si mette solo su se stessi, sulla garanzia che nulla accada e nulla si modifichi. Nelle aristocrazie il principe non si fa eleggere, è lui che elegge il suo popolo. In democrazia il popolo è bastonato su mandato del popolo. È la pratica certosina dell'autoinganno. Si dice che il trenta per cento sia astensionismo. Nego, tutto è astensionismo. Sono comunque voti sprecati. Vanno a scongiurare che qualcosa accada, consegnando il voto a inetti. È lo zelo negligente delle masse. Nel loro ignoto lo fanno apposta a eleggere governi impossibili dalle maggioranze molto risicate. Cesare Pavese diceva che quattro chiodi fanno una croce, ma quando i chiodi sono una serie infinita diventano zero. Si vota in tanti per non contare nulla. Così come si accede a Internet per saperne sempre di meno.⁴⁶

DIO

Dio è nelle nostre mani, in poche parole. Ancora non si riesce a rovesciare questo fatto. Non è Dio che crea noi, ma è sempre l'uomo che ha creato Dio.⁴⁷

Per lei chi è Dio e quanto di divino c'è in lei?

Chi ha smarrito l'anima, la lasci andare. Anche la santissi-

⁴⁶ FFV.

⁴⁷ Conversazione su Dio, colloquio con Goffredo Fofi (tenutosi nel 1998), "Lo Straniero", n. 23, 2002, pp. 5-8.

ma madre ecclesia vi ha promesso la resurrezione della carne, ma non dell'animuccia... «So una sega», direbbero a Firenze, non ne so niente.⁴⁸

Dio non c'è, eppure esiste.⁴⁹

Anche Dio lavora in nero.

[...]

Dio è di scena quando non è.⁵⁰

Quando parlo di Dio lo intendo nel senso che Nietzsche invidiava a Stendhal: Dio ha una sola scusa, non esiste.

[...]

Qui c'è troppa puzza di Dio! [*boati del pubblico*]. Oooh, che fedeli!⁵¹

DONNE

Le donne, ce ne sono poche che siano delle persone. Trovare una donna che sia una persona è raro. Ce n'è qualcuna, ma sono mosche bianche. Il resto sono talmente stupide che per poter fare vetrina si fanno vedere persino con dei calciatori.⁵²

⁴⁸ BCT2.

⁴⁹ BCT.

⁵⁰ Spazio Ippoliti – Bene supremo, *Rai Tre*, 1995.

⁵¹ BCT.

⁵² Incravattati per tirare pedate, *a colloquio con Dante Matelli*, "L'Espresso", 12 gennaio 2000 (*d'ora in poi ITP*), pp. 82-86.

EDUARDO

Prendiamo Eduardo, il grande Eduardo: credi che quando non ci sarà più la lettura delle sue opere potrà restituirci la sua presenza scenica? Lo stesso per Viviani e tutti gli altri. Forse una soluzione per conservare delle testimonianze reali è nel cinema, nelle videocassette...⁵³

EGOISMO

Chiunque sia fuori dell'egoismo è fuori strada. Non si può dare niente a un altro, assolutamente niente, né dare né togliere... Il discorso sarebbe interminabile, anche pericoloso, soprattutto pericoloso... Togliere i finti problemi, smantellare i finti problemi... Non è che io viva in funzione degli altri, non faccio il missionario, ma accade fatalmente.⁵⁴

ESSERE QUI

Perché è qui?

Se io sapessi perché sono qui, non sarei qui.⁵⁵

ESTATE E AUTUNNO

All'estate elisabettiana segue l'autunno della restaurazione inglese e l'inevitabile inverno della stagione teatrale europea.

⁵³ Bene cit. da Jean-Paul Manganaro, in *Dramaturgie* – Carmelo Bene, Parigi 1977 (*d'ora in poi D*), p. 101.

⁵⁴ *QR*, p. 117.

⁵⁵ *BCT2*.

Shakespeare, Marlowe ecc. si rappresentano ancora purtroppo fino ai nostri giorni, ma sviliti, traviati, addirittura riscritti, riscritti, si badi, in tutt'altro senso di *rivisitati*. Si rappresentano, insomma, *riletti* e male e per di più maltrattati. Si 'rappresentano' psicologizzati. La loro grande festa secentesca dorme in pace nei cimiteri della noia istituzionalizzata dalle frustrazioni filologiche o dalle elucubrazioni del 'Kraft-Ebing'.⁵⁶

EURIPIDE

Euripide si sentiva come poeta molto al di sopra della massa, ma non al di sopra di *due dei suoi spettatori*... Di questi due spettatori uno è Euripide stesso, *come pensatore, non come poeta*... l'altro spettatore, che non capiva la tragedia e perciò non l'apprezzava è Socrate. Anche Euripide era in un certo senso solo una maschera: la divinità che parlava per la sua bocca non era Dioniso e neanche Apollo, bensì un demone di recentissima nascita chiamato *Socrate*. È questo il nuovo contrasto: il *dionisiaco* e il *socratico*, e l'opera d'arte della tragedia greca però a causa di esso...⁵⁷

FA MIGLIA

Fondare una famiglia. Credo mi sarebbe stato più facile fondare un impero.⁵⁸

⁵⁶ AD.

⁵⁷ CV.

⁵⁸ *Testimonianza di Paolo Pelliccia, in A CB A Carmelo Bene, a cura di Gioia Costa, Editoria & Spettacolo, Roma 2003 (d'ora in poi ACB), p. 85.*

FARE LA SPESA

Alain Elkann: Lei non ha mai fatto la spesa o altre cose normali nella vita?

No, non posso deambulare. Certo, ho rubato. Sono stato in galera, ho dormito per terra e anche al grand'hotel.⁵⁹

FARE PROSELITI

Franco Citti: Io voglio seguirti perché per me sei un genio. Io voglio essere come te. Poi verranno tutti con noi.

Su questa terra ognuno di noi è un deserto senza limiti e perciò non cerchi fratellanze... L'importante non è esautorare l'altro, ma sapere... Ci può essere anche una terza persona... Gli altri sono tutti falsi, soprattutto sono tanti, si vergognano a dire che non sono. [Citti aggiunge qualcosa sull'assassinio di Pasolini e Bene incalza indicando il pubblico] Loro sono degli assassini dilettanti, degli assassini scorreggioni, questo sono i signori qui presenti, la maggior parte chiaramente...⁶⁰

FAUST

Il *Faust* di Marlowe, il *Faust* di Goethe, Faust, lui sì che può fare esperimenti, perché lui è costituzionalmente uno sperimentatore: non ha età, non ha partito, non ha niente, sal-

⁵⁹ "Che peso essere un genio", intervista a cura di Alain Elkann, "La Stampa", 22 novembre 1998, p. 15 (d'ora in poi S).

⁶⁰ BCT.

vo una grande nozione tecnica che deve dimenticare per poter ricominciare a sperimentare, eccetera eccetera eccetera.⁶¹

FAVELLA NOSTRA

Guardate come parlano male i nostri politici, alcuni sembrano delle bestie, degli animali, a volte anche persone più o meno intelligenti. Quindi col teatro di prosa non è che in Italia si sia risvegliata la favella nostra o di Dante. Nemmen per idea. Cos'ha fatto il teatro di prosa? Niente, perché si è limitato a riferire.⁶²

FEDELTA'

Perché quando vedete eseguire l'*Otello* di Rossini non esigete Shakespeare? Quando sentite l'*Otello* verdiano non esigete Shakespeare. Me lo dite perché quando vedete il mio *Otello* esigete Shakespeare?⁶³

Quando io traduco sto già stilando un fatto di scena. Quando ho finito e chiudo il copione che mi sono approntato, ho fatto *Otello*, ho fatto il mio *Otello*, ho fatto la musica a questo pretesto chiamato *Otello*. Invece, di solito, quando una compagnia di prosa vuol mettere in scena Shakespeare chiama un traduttore e se lo fa tradurre, da letteratura ad altra letteratu-

⁶¹ Il teatro è un plebiscito contro il buongusto, *conversazione a cura di Franco Cuomo, "Spirali. Giornale internazionale di cultura", n. 12, 1980 (d'ora in poi TPB), p. 46.*

⁶² CS, p. 16.

⁶³ CS, p. 26.

ra, certamente inferiore. Poi quelli lo imparano a memoria e vanno a dirlo esattamente, secondo loro, come è scritto.⁶⁴

FRANCESCO

San Francesco d'Assisi che balla davanti al papa... San Francesco che arriva davanti al papa, e fu un cardinale che lo salvò, perché se no lo mandavano in galera. Dalla gioia di vedere il papa lui cominciò a ballare. Ecco, perché un filosofo possa elaborare un sistema che equivalga a questo balletto di San Vito di gioia, a questa gioia di San Francesco... Io penso che nessuno ci possa arrivare.⁶⁵

FRANCIA

I teatri francesi sono tutti dei musei del quotidiano, tutti una ripetizione sconcertante e noiosa perché in nome della lingua parlata e scritta si va la sera a vedere e sentire, sentire soprattutto, ciò che di giorno si è sentito e visto, soprattutto sentito. Teatralmente, tra Marivaux e un capostazione di Parigi non c'è alcuna differenza, se non per il fatto che all'Odéon non si può prendere il treno.⁶⁶

GASSMAN

Vittorio Gassman: Tu non puoi continuamente pigliare per il bavero la gente dicendo che non ti interessa altro che questo tuo

⁶⁴ CS, p. 27.

⁶⁵ QB, p. 107.

⁶⁶ TT, 69 (cit. di un'intervista di Bene a "Teatro", 34, 1968).

funambolico contratto con Dio, quando stai attento soltanto agli incassi che purtroppo non vanno molto bene quest'anno per te. [Applausi]

[...]

Ma stai pisciando fuori dal vaso, Vittorio. Scusa, qui parliamo di *phonè*. C'è del rancore. In quel che dici c'è del rancore.

Gassman: Amore mio, sono venti mesi che prima ancora che io cominci a lavorare, tu cominci a fare delle cose. [D'improvviso, con sentimento] Mio figlio con degli allievi della Bottega ti viene a trovare in camerino e tu li tratti male...

[...]

Da parte mia non c'è nessun rancore, Vittorio, non capisco. Io ho mandato solamente a tuo figlio i saluti. Mi ha detto: «M'insegni a dire i versi?» e gli ho risposto: «Vittorio li dice benissimo, vai!». [*Risate, applausi*]

Gassman: E questo non lo dovevi fare. Ma lo fai spesso, perché tratti male i camerieri. Se ti do dei consigli è per la tua salute.

Voce dal pubblico: Vabbè, ma siamo a un livello...⁶⁷

Erano gli anni Cinquanta e Vittorio batteva la provincia da giovine attore già idolatrato dalle folle. Lo vidi la prima volta a Lecce che avevo quindici anni. Fu allora che decisi di darmi al teatro. Era l'unico a interessarmi con la sua presenza debordante. Aveva l'audacia di nitrire nella parte di

⁶⁷ Amore e *phonè* – Tragicommedia in due atti (*trascrizione di una lezione-conferenza di Carmelo Bene tenuta al Teatro Argentina, Roma, il 18 gennaio 1984*), in "Il Patalogo", 7, 1984 (*d'ora in poi P*), pp. 184-185:185.

Oreste. Un giorno recitava da Oreste, l'altro da Ornifle, personaggio di Anouilh dove giocava da attore brillante e fatuo ben prima dei suoi caratteri cinematografici. Vittorio nasce già con questo doppio registro, il tragico e il brillante, che certa miope critica gli affibbia invece anni dopo, farneticando di «talento proteiforme». E non capendo che in Vittorio il tragico e il brillante erano da sempre la stessa cosa, l'uno la parodia dell'altro. [...] Vittorio è sempre stato un *matato* più che un mattatore. Sbranato dalle masse che detestava e alle quali si consegnava in pubblico e in privato. La sua condanna. Trascinato a simulare quello che non era. A simulare persino un carisma che non aveva, pur di tenerle a bada queste masse adoranti. La sua sprezzatura nei confronti del prossimo lo ha salvato dalla volgarità, non sempre dalla banalità. Come quando si ostinava a lasciarsi ruzzolare da vecchio. Ora che è morto lo scempio è completo. Un cannibalismo che non meritava. Questo fare a pezzetti un cadavere che chiedeva solo di essere cremato. Ce la siamo detta più volte la nostra volontà di essere cremati, di fottere il verme e il verminaio. Hanno scritto che ora recita con gli dèi. Non è vero. Ma finalmente non recita più per i vermi. Li ha presi per il culo tutta una vita. E loro lo hanno sistemato, simulando in gramaglie il lutto di una nazione intera, ben più interessata alle parate in Nazionale di Bertoldo. Dandolo in pasto a coccodrilli malconfezionati da tempo immemore. Questa ignobile giornalaglia che non ti lascia sopravvivere e non ti lascia nemmeno morire. Era troppo intelligente per essere un attore. Un mestiere per il quale non era

vocato. Vittorio era di una timidezza inaudita. Viveva l'altezza come un handicap. Un giorno mi disse: «Dovevo trovare una qualunque nullità che mi sopravanzasse in altezza. Fu così che sottrassi all'agricoltura Giulio Bosetti, uno più alto di me». Lo volle attore la madre Maria Luisa che lui adorava. Una donna di ferro. Mai compresa la grandezza di Vittorio. Lui non ci ha mai creduto a quello che faceva. Si autosfotteva. Aveva mezzi straordinari che spreca per darci dentro nel vuoto. Per nitrire. Lui non era Cesare e non era Nessuno. Era un Jeckyll che non ha mai trovato il suo Hyde. Difficile sottrarre la sua storia d'attore alla prestanta fisica. Era avvenente, imponente, aveva due polmoni che erano due mantici. Più complicato farsi fuori in scena o sul set quando puoi contare su questi mezzi in natura. Non si sottrae all'equivoco sportivo nemmeno il giorno della sua morte. Muore, guarda caso, il giorno del trionfo illusorio dell'Italietta. Ci saremmo divertiti a commentarlo al telefono. La Lourdes con l'Olanda e il ritorno al destino pigmeo che gli spetta dopo la Francia. Ma non era solo l'aitanza. La sua tecnica discendeva dai modelli dell'attore ottocentesco. Era genero di Renzo Ricci, a sua volta nipote di Ermete Zacconi. Un'araldica a cui Vittorio teneva in modo quasi infantile. Lo spiavo a teatro e capivo che era lui che avrei dovuto smontare, pezzo a pezzo. Glielo spiegavo e lui capiva. Lo prendeva come un atto d'amore da parte mia. E forse lo era. Le gazzette hanno sempre cercato di estorcermi del dissenso contro Vittorio, si trattava di ricreare a teatro una giornalistica rivalità alla Coppi-Bartali. Non ci siamo mai attac-

cati in pubblico. C'era tra noi due un patto tacito di non beligeranza. Lui non amava gli attori. Come non li amava Eduardo. Un giorno andai a salutare Vittorio in camerino. Lo trovai indaffarato che appendeva a una stampella un suo comprimario, Carlo Hinterman, che aveva avuto un vuoto di memoria in scena. «Anche tu hai mancato una battuta ieri», gli contestava l'attore. «Io sono Gassman, tu Hinterman!», la sua replica mentre lo teneva sollevato in aria. Vittorio è sempre stato un dicitore. Io un esser detto. Tutta qui, la differenza. Due mondi senza confronto possibile. Vittorio scolpiva il verso, io lo debilito al suo interno. Parlavamo spesso di tecnica del verso. Lui ha intuito meglio di altri quello che stavo facendo con la voce. Mi diceva: «I tuoi mezzi, se li sognava Benassi». Scrisse nella sua autobiografia del mio «ventaglio timbrico spaventoso». Ci sono due modi interessanti di morire a teatro, crepando il teatro. Il mio caso. Quello di non esserci. Il teatro che non ne sa nulla del teatro, come Edberg era il tennis ma non sapeva giocare a tennis. O il caso di Vittorio. Non essere nato per fare teatro. Sarebbe stato un grande pivot o un grande ingegnere. Talmente geniale da ingegnere che riuscì a essere anche un discreto attore.

Giancarlo Dotto: Ha fatto sapere che la sua morte le ha fatto piacere.

Un messaggio molto intimo e che lui, sono certo, avrebbe apprezzato. Vittorio era già morto vent'anni prima, alla prima ruga. Considerava un'indecenza l'invecchiare. Un affronto insostenibile. Tutta qui la depressione. Quanto gli

rimandava lo specchio, lo squallore di dover insistere da ex, la malinconia del Van Basten che non è più, gli occhi sbarrati nel vuoto che non ti consente più di simulare. Mi parlava del suo terrore. Non della morte che sarebbe stata, ma di quella che era già stata. No, non sento la sua mancanza. Vittorio mi mancava già da tempo. Chi lo amava rimpiangeva l'attor giovine e aitante. Era soprattutto lui a rimpiangersi.⁶⁸

GAZZETTIERE [CHI SARÀ MAI?]

L'altro giorno parlavo con un gazzettiere. Ha scambiato l'*Amleto* – cioè l'*impasse*, perché l'*Amleto* non è altro che tutto un saggio sull'*impasse* – l'ha scambiato per un teatro negato e poi recuperato. Ha preso cioè in parola la negazione del teatro facendo teatro, queste solite balle, queste menate che ormai da anni si trovano sulle paginette delle riviste specializzate. E invece non ha capito proprio l'*impasse*, cioè l'impossibilità di fare teatro, che poi è *Amleto*. Ha detto che era troppo bello: un globo così perfetto che a un certo punto non l'ha più interessato. Ma *Amleto* è l'eroe dell'esitazione: allora vuol dire che era perfetto come *Amleto*.⁶⁹

GAZZETTIERE [E SHAKESPEARE]

Ma poi gli ho chiesto: ma a te l'*Amleto* piace? Tu lo metteresti in scena? No, dice, non lo ritengo questo capolavoro,

⁶⁸ In morte del fratello Vittorio, *conversazione con Giancarlo Dotto*, "L'Espresso", 13 luglio 2000.

⁶⁹ *QB*, p. 109.

questo fatto. Dico: allora nemmeno Shakespeare? Per me, se non fosse esistito Shakespeare magari non mi sarei mai sognato di fare teatro.⁷⁰

GENEROSITÀ

Nessuno è più generoso di chi distrugge se stesso.⁷¹

GENTE COMUNE

Alain Elkann: Lei disprezza la gente comune?

La compiangio, la commisero, ma non la rifiuto perché non la vedo. Mi dà fastidio la tirannia della plebe. Viviamo nella società dello spettacolo e delle masse. I nostri politici e il Vaticano fingono che Dio esista, ma non c'è Dio che ci ha creato. È l'uomo che ha creato Dio e può distruggerlo quando gli pare.⁷²

GESÙ

Luigi Lunari dice qualcosa su Bene che non scandalizza più. Basta con gli scandali, basta con Gesù! Non era generoso, Gesù, non spendeva, non ha dilapidato quello che io ho dilapidato. Aveva suo padre, questo è il punto. Io sono orfano.⁷³

In fondo Gesù ha fatto molto di meno. Era veramente populismo, il Feticismo della Croce... Ci son molte cose da per-

⁷⁰ *QR*, p. 109.

⁷¹ *S.*

⁷² *S.*

⁷³ *BCT.*

sonaggio in Gesù, molte cose da Fregoli, da *travesti*... C'è un travestitismo in Gesù che mi dà fastidio, compresa la sua mamma troppo cresciuta, troppo vecchia. Non parliamo del padre putativo... Ma non parliamone goliardicamente, seriamente.⁷⁴

GIOCO E SCHERZO

Con il teatro non si scherza. Lo scherzo è dell'adulto e il gioco è infantile. L'onnipotenza bambina gioca, non scherza.⁷⁵

GOETHE

Detesto Goethe, nel modo più assoluto, in quanto è padronale. Appartiene a quella famosa cultura dei padroni e quindi a me non interessa punto.⁷⁶

GROTOWSKI [E BARBA]

Io Grotowski non l'ho mai visto. Ma non ho bisogno di vedere le cose per sapere quello che sono. Ho visto qualche seminario. Ho visto Barba e mi ha fatto morire dal ridere. Tant'è vero che, non potendo scavalcare un banco, mi sono pisciato sotto davvero. Ma proprio davvero. C'era Arbasino davanti. Davvero. Non potendo passare, non mi lasciavano passare, mi sono pisciato sotto. Lui faceva un seminario... A questa gen-

⁷⁴ *Intervento di Bene apparso in La voce di Narciso, cit., e non ripreso nelle Opere, cit.*

⁷⁵ *MC.*

⁷⁶ *QP, p. 112.*

te manca soprattutto l'ironia, completamente, e l'umorismo. E quando sono assenti ironia e umorismo non c'è assolutamente parodia e dove non c'è parodia non c'è tragedia.⁷⁷

GUSTI

A chi piace *Otello* non può piacere nient'altro del teatro italiano, francese e inglese del dopoguerra. Niente! È incompatibile. Non si può dire: mi piace il nero, mi piace il bianco, tanto sono colori. No, siamo tra Tolomeo e Copernico.⁷⁸

HOBBS, THOMAS

Nella cosiddetta realtà, cioè nella rappresentazione del reale, i conti non tornano, non tornano a nessun governo. Se si legge bene Hobbes dal punto di vista del linguaggio, non come i politici che si fermano per mafia a recuperare di Hobbes solo il *Leviatano* o il *De cive*, la frase «homo homini lupus» non vuol dire che l'uomo divora l'altro uomo, ma che l'uomo divora se stesso. La falsificazione del linguaggio vuol dire anche questo presentare come termini antitetici, positivo e negativo, qualcosa che nell'atto, nell'immediato è un unicum.⁷⁹

INQUADRATURA

Si lavora troppo sui campi medi. Lavorare sul campo medio è lavorare sulla mediocrità. Quindi si filmano, si registrano,

⁷⁷ *QB*, p. 109.

⁷⁸ *BCT*.

⁷⁹ *CL*, p. 85.

si recitano cose morte. Si sta a una restaurazione imbecille del testo, alla cattiva scuola.⁸⁰

INTERNET

La grande poesia non è servizio sociale, non si può confondere con il pluralismo d'acatto di quella pattumiera planetaria a mare aperto che è Internet. L'equivalente di un museo affastellato che pretende di dare il massimo della visibilità e della dicibilità a qualcosa che resta invisibile e indicibile. *L'Ulisse* di Joyce, per me il capolavoro assoluto della non storia, rimane secretato anche se ha battuto qualunque record editoriale. Ci sono cose che devono restare inedite per le masse anche se editate. Pound o Kafka diffusi su Internet non diventano più accessibili, al contrario. Quando l'arte era ancora un fenomeno estetico, la sua destinazione era per i privati. Un Velázquez, solo un principe poteva ammirarlo. Da quando è per le plebi, l'arte è diventata decorativa, consolatoria. L'abuso d'informazione dilata l'ignoranza con l'illusione di azzerarla. Del resto anche il facile accesso alla carne ha degradato il sesso.⁸¹

INTRODUZIONE

Uno spettacolo di Bene [Hommelette for Hamlet] è preceduto, a sipario chiuso, da una voce sintetica che dice:

⁸⁰ Amleto nel regno dell'ampex - Carmelo Bene tenta un uso inedito del linguaggio televisivo, *intervista a cura di Maurizio Grande, "Paese Sera", 22 aprile 1978, p. 5 (d'ora in poi ARA).*

⁸¹ FFV.

«Sarete fra poco spettatori di un teatro che si presenta perentoriamente come scrittura di scena, un teatro della differenza che non tollera mediazioni in forma di recensione, né atteggiamenti critici. Vi consigliamo pertanto di prendere visione dello studio strutturale-linguistico di Maurizio Grande inserito nel programma di sala». ⁸²

10

Ci sono serate in cui l'io fa i capricci, ha un malessere, o altre cose molto molto molto fisiologiche e a questo punto risulterà una serata diciamo in maggiore, cioè di quelle dove l'io predomina per tenere in piedi la serata stessa. Le serate in minore, quelle che davvero m'interessano, sono quelle in cui riesco, per pagine e pagine, a smarrirmi, a perdermi. E questo è captato dal pubblico, o almeno da gran parte, e da quelli che addirittura piangono senza sapere perché. Perché non c'è una ragione alle lacrime, l'ho detto prima. Qui l'importante è perdersi, non trovarsi. ⁸³

Chi dice: «Io ci sono, io dico questo» è coglione due volte, primo perché si ritiene io, secondo perché è convinto di dire, ed è coglione una terza volta perché è convinto di dire quel che pensa, perché crede che quel che pensa non siano significanti ma siano significati, e che dipendano da lui. Ma Lacan ha insegnato che il significato è un sasso in bocca al

⁸² MC.

⁸³ P, p. 185.

significante. E se Almansi ha qualcosa da obiettare, la obietti a Lacan.

[...]

Io sono la mia s'ignora, esse apostrofo ignora. Sono *signorante*, sono un signore.⁸⁴

ISTANZA

A GIUSEPPE SARAGAT, PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA ITALIANA

Pienamente in possesso delle mie facoltà mentali, sollevo lo Stato italiano da qualsivoglia responsabilità artistica del mio 'comportamento', e il competente Ministero del Turismo almeno dal mio 'Spettacolo'.

Intelligentemente ossequioso dell'ancora attuale Statuto 'fascista' che regola la Biennale di Venezia (soprattutto la "Mostra d'arte cinematografica"), La scongiuro volere Ella intercedere perché nulla venga mutato in proposito, di modo che un qualsivoglia potere partitico o partitico-artistico non subentri arbitrariamente a occupare lo spazio ormai sfatato – e perciò disponibile ancora concretamente – di una REALTÀ FANTOMATICA, sostituendovi il FANTASMA REALE di qualsivoglia POTERE.

Ella mi insegna come innumerevoli COSE – oltre il gioco del calcio – e comunque più urgenti dell'arte', attendono di essere rivisitate. ANTICOSTITUZIONALE è (innanzitutto) NASCERE – e qui non basta davvero RICOMIN-

⁸⁴ BCT.

CIARE DA ZERO –. Ricominciare dovremo da prima di UNO, perché prima di UNO non c'è ZERO, ma DUE (padre e madre). Ora, se DUE = ZERO, allora e soltanto allora l'UNO è responsabile.

Io Le parlo da 'artista', beninteso: me ne assumo il dovere, anche a costo di rinunciare al diritto di questa mia 'cittadinanza italiana'. Questo DIRITTO DI CITTADINO non è mio, perché trasmessomi senza avermi interpellato: ho quanto mai il diritto di scegliere, ed è inutile dire che ho scelto il DOVERE. Anche a nome di tutti coloro che cercano se stessi, nella fede del mio profondo impegno personale, si abbia, Signor Presidente, i sensi della mia gratitudine.⁸⁵

ISTITUZIONALIZZAZIONE

L'intrattenimentaccio-*martyre* dell'infortunio critico è tumulato per sempre dentro i blocchi-cemento della sua stessa mafia, ecceduto dalle – soltanto queste straordinarie – necessità-testamento come nel *Pasolini-Salò-Sade*, o nelle *Bagatelle per un massacro*. Automassacro di Céline: quest'urgenza sincera di prostituirsi pur di non farsi istituzionalizzare. Sta accadendo anche a me...⁸⁶

JOYCE [E IL CINEMA]

L'*Ulisse* di Joyce, avevo ventidue anni, cambiò la mia vita completamente. Come Kafka. Chi non cambia, Kafka? Io

⁸⁵ Carmelo Bene, *L'Orecchio mancante*, Feltrinelli, Milano 1970, p. 13.

⁸⁶ L, p. 11.

detesto il teatro e l'*Ulisse* è grandissimo cinema. Tutto ciò che è il cinema, dai fratelli Lumière in poi non è mai riuscito a fare, l'ha fatto Joyce. Queste sono immagini, immagini di prima, si direbbe, mentre il cinema non fa altro che riferire l'immagine morta del set.⁸⁷

KEATON

Buster Keaton non è stato il primo a giostrare al di qua e al di là della macchina da presa, pensiamo al fenomeno Orson Welles e a Laurence Olivier. Ma, per intenderci, Olivier prepara l'inquadratura, si dà una ripassata al trucco e si mette di fronte alla macchina da presa, diventando un personaggio shakespeariano: quindi è una realtà che filma un'altra realtà, non è la stessa realtà del dietro la macchina che viene ad autocriticarsi al di qua, cioè è filmata, non più filmantesi. Keaton non è Olivier e non è Welles. Loro cambiano posizione come se fossero altri attori, eseguono ciò che hanno stabilito come registi. Cosa gli manca? Non essendo dei grandangoli come Keaton, mancano d'obiettivo, cioè mancano di oggettività.

[...]

L'intervistatore gli chiede della 'inettitudine' di Keaton.

È una formula antichapliniana, acritica, perché non di forma ma di formule si può parlare, lì. Se vuoi è un modo stirneriano: non c'è né eroe positivo né eroe negativo, né bene né male; la realtà non esiste, o almeno non esiste come noi, quindi noi non siamo questa realtà ma esistiamo solo noi.⁸⁸

⁸⁷ Frammenti di intervista televisiva (anni Settanta) ripresa da Fuori orario.

⁸⁸ Frammento di una intervista televisiva della fine anni Sessanta, ripresa da Fuori orario.

KLOSSOWSKI

È un genio, Klossowski, perché riesce a essere chiaro: «L'attore è un vivo che si rivolge a dei vivi, ma in particolare nel repertorio classico deve cercare di essere un morto tra i vivi». ⁸⁹

LAVORO

Non confondiamo l'affaticamento con il lavoro. Io posso ballare fino a mattina e poi è chiaro che stramazzo. Posso scopare per dieci giorni e poi muoio. E allora, anche quello lo chiamiamo lavoro? No, non è lavoro. Quello ha scopato dieci giorni di seguito, ecco, è diverso, oppure ha ballato dieci giorni e dieci notti di fila e poi è morto... È morto dal ridere, magari, oppure, è morto per fottere, oppure è morto per altre cose. Non si può morire dal lavorare. Così come non si può vivere nel lavoro. Ecco dove scatta il fatto erotico come accettazione del tragico. ⁹⁰

Bisogna distinguere il lavoro dal posto di lavoro e dal dopolavoro. Il posto di lavoro è un ostacolo al lavoro, è lo sputtanamento del lavoro.

[...]

Il teatro è un non luogo dove si sciopera sempre.

L'uomo è nato per lavorare su se stesso. ⁹¹

⁸⁹ CS, p. 24.

⁹⁰ QB, p. 130.

⁹¹ Spazio Ippoliti – Bene supremo, *Rai Tre*, 1995.

Ogni anno, faccio una cosa che mi porta via due-tre anni di vita – me lo sento, lo accuso; insomma, sono notti insonni, giorni insonni, sacrifici chiaramente immani, anche se affrontati tecnicamente da uno che sa benissimo dove arriverà, o forse non lo sa...⁹²

LIBERTÀ

Anche da morti continuate a fare i cittadini. Liberatevi della libertà, soprattutto, niente è così vincolante quanto la libertà. Sputate sulla libertà e sui tribuni della libertà, soprattutto.⁹³

Libertà dovrebbe essere affrancamento dal lavoro, non occupazione.⁹⁴

LI MORTACCI

Luigi Lunari lo definisce «tuttologo di cazzate».

Scusa, ma tu sei un artista? No, e che cazzo t'interessa a te dell'arte? Ma vaffanculo, vai! Ma li mortacci tua, ma via, basta. Diglielo, Franco [*Citti*]: li mortacci sua, alla romana, che gliene frega dell'arte a 'sto stronzo, oh, vaffanculo. Sono venuto qui per disgustarmi, voglio vomitare. Siete cessi! Cessi – diceva Totò – la banda!⁹⁵

⁹² *TPB*, p. 46

⁹³ *BCT2*.

⁹⁴ *BCT*.

⁹⁵ *BCT*.

LORENZACCIO

Deleuze visionò questa mia operina anni or sono, al Teatro Comunale della Firenze medicea, e vi riscontrò il nucleo del suo straordinario lavoro sul tempo (*aiòn*) degli stoici.⁹⁶

MACCHINA ATTORIALE (LE ORIGINI)

Ho finito di leggere, di guardare Deleuze e Guattari. Hanno fatto un ottimo lavoro su Kafka [...] Vi leggo queste righe: «In effetti la macchina è desiderio. Non che il desiderio sia desiderio della macchina, ch e anzi esso non cessa di far macchina della macchina e di costruire un nuovo desiderio accanto al precedente e indefinitamente, anche se questi ingranaggi hanno l'aria di opporsi e di funzionare in modo discordante. A far macchina, in senso proprio, sono le connessioni: tutte le connessioni che guidano lo smontaggio» (Per me questo   molto, molto, molto, molto, molto importante.) [...] Non c'  un soggetto che emetta l'enunciato, n  un soggetto il cui enunciato venga emesso... Da ci  derivano le due principali tesi di Kafka: la letteratura come orologio che anticipa e come cosa del popolo.⁹⁷

MA DELEUZE E GUATTARI...

Gigi Livio obietta che Deleuze e Guattari non sono antistoricisti...

⁹⁶ L, p. 9.

⁹⁷ QR, p. 122.

Infatti, io infatti rinfaccio loro il non assumersi l'antistoricismo in pieno, alla Stirner, mentre invece i discorsi che fanno lo sono.⁹⁸

MALATTIA

Malati gravi si è per definizione. Me ne sono andato, e per sempre, il giorno del mio debutto, a diciannove anni, nel *Caligola*. Me la sono svignata. Non so dove, in quale mondo o non luogo. La questione, nel mio caso, è planetaria. Riguarda la sordità di un pianeta intero che resta nella rappresentazione. Mi ripeto. Mi condanno a ripetermi. E peggio per chi si condanna ad ascoltarmi. Ho distrutto qualunque teatro di rappresentazione, ho minato qualunque forma e linguaggio possibili, fine delle identità e dei ruoli, della drammaturgia a monte, del cattivo gusto tolemaico. Non vogliono prenderne atto. Il mio teatro un altro pianeta? No, non lo è. Non è e basta.⁹⁹

MANCINELLI

Mi accusano anche di non scritturare attori professionisti. Ho provato a mettere in scena due attrici riconosciute ufficialmente: facevano pietà. Invece Lydia Mancinelli, una che è fuori dai ruoli e che tenevo come riserva, è stata una rivelazione. Ha avuto le lodi degli stessi critici che hanno fatto

⁹⁸ *QP*, p. 122.

⁹⁹ *FFV*.

a pezzi me. La verità è che qui in Italia si può fare del teatro ufficiale e basta. Impegnato, frivolo, anche pieno di buone intenzioni, se si vuole, ma vivo e contemporaneo certamente no. Andando a teatro in Italia io non ho imparato niente.¹⁰⁰

MARADONA

Diego Armando Maradona, completamente analfabeta – ma *deo gratia* lo è completamente: si fa beccare dalla Benemerita, per niente assorto, davanti a un tavolo di cocaina, la porta aperta dell'appartamentino – è stato anch'egli visitato d'autodegradazione più che annunciata: «Sono un essere umano. Devo scendere da questa prima pagina». Imbol-sisce, gioca male, «è finito», va in galera in Argentina. Per ritrovare un angolo segreto, quel *cantuccio dell'anima mia* che Otello piange d'aver perduto. Nel vilipendio della propria immagine.¹⁰¹

MARX (E HEGEL)

Marx parte rovesciando Hegel. Rimane sempre un romantico, è sempre un idealista, di sinistra. Non è che io lo confonda con Feuerbach, intendiamoci. So benissimo quello che è Marx, cosa che non fanno i comunisti... No, intendiamoci, sono comunista anch'io, ma aristocratico:

¹⁰⁰ E.

¹⁰¹ L, p. 11.

stalinista aristocratico... Voglio dire un comunista reazionario, aristocratico, fuori della dialettica storica. È il valore che va rifiutato, bisogna distruggerlo. Hegel non doveva essere rovesciato, bisognava proprio buttarlo via.¹⁰²

MEDIA [TOGLIERE DI SCENA]

Del linguaggio dei media non ne parliamo nemmeno, ma anche la cultura non scherza. È sempre un fatto padronale, ogni rappresentazione è sempre una rappresentazione di Stato. Per questo io non metto mai in scena, io tolgo. Tutto ciò che è istituzionalizzato mi ripugna, tutto ciò che è condominiale non lascia spazio, comprese l'asfissia domestica della famiglia, della nazione, della patria.¹⁰³

METAFISICA [NO E SÌ]

Ogni metafisica è stolidità. A meno che non si intenda per metafisica l'*essere appreso* (non si può dire 'avere appreso'). Non esiste l'esperienza, il corpo non mi appartiene, non esiste. Se questa è metafisica, allora sì, ma se cominciamo a parlare dell'ente e dell'essente, è una teologia positiva o negativa, forte o debole, vittimizzata o *vattimizzata*. Heidegger ci interessa assai poco.¹⁰⁴

¹⁰² *QB*, p. 121.

¹⁰³ *CL*, p. 85.

¹⁰⁴ *CT*.

METODO E FOLLIA

Roberto D'Agostino: C'è del metodo nella sua follia?

Non si dà né metodo né follia. In teologia esistono solo le domande.¹⁰⁵

MIGLIORARE

Quando si è perso il rispetto dell'utopia, si casca nell'ideologia, o peggio nella demagogia, nell'organizzazione di cose sbagliate, si casca a organizzare dei ricchi fuoricampo, cioè fuori vita, che non servono a niente. Si cerca di migliorare le condizioni di lavoro, cioè si sancisce la permanenza dello schiavo. Non muta nulla di sana pianta. La cosa più abietta è migliorare le condizioni di un servo. Se migliori le condizioni, hai al mondo una platea, una nazione di servi. Come drogati. Sì, avranno più tempo, ma che faranno in quel tempo? Guarderanno la televisione, faranno la schedina.¹⁰⁶

MIRACOLO E DIALETTICA

Se il *socratismo dialettico* caccia il *miracolo* dalla scena per instaurarvi il *testo razionale* disastrosamente affidato alla lettura di 'attori intellettuali', il teatro è morto.¹⁰⁷

MOMENTO

Il teatro non si fa per la sala vuota. Il teatro in fondo lo si fa

¹⁰⁵ BCT2.

¹⁰⁶ *QB*, p. 120.

¹⁰⁷ *CV*.

sempre, checché noi pensiamo, checché qualche cretino dell'estrema sinistra vada ancora vaneggiando di un teatro che se ne fotte del momento... Io non ci credo. Qualunque fenomeno, qualunque gesto compiuto in scena non può mai, non potrà mai, per astratto che sia, o per astrale che possa essere, dal momento che è umano, fottersene del momento.¹⁰⁸

MONITOR

È quell'apparecchio che ti fa vedere, attraverso cui, mediante un videoregistratore, puoi passare su uno schermo, sul piccolo schermo, elettronicamente, e vedere. Lo uso sempre il monitor in lavorazione, anche come attore. Cioè non faccio niente se non spiandomi dai monitor che mi faccio disporre intorno. E questo è un criterio talmente televisivo che dovrebbe essere alla base di... Ma non voglio rivelare segreti. Voglio lasciarli alla loro deficienza. Comunque, un attore che si spia regolarmente sta già facendo, all'ottanta per cento, della televisione.¹⁰⁹

MORTE

Alain Elkann: Il successo per lei ha significato?

Nessuno. Io ho poco da vivere perché ho quattro *by-pass* da diversi anni e purtroppo sono chiusi e così non so nemmeno come vado avanti.

¹⁰⁸ Qp. 104.

¹⁰⁹ GTI, p. 45.

Ha voglia di morire?

Non me ne importa nulla. Muore la morte, ma noi nasciamo morti.¹¹⁰

Un morto in putrefazione, almeno, ti fa sentire qualcosa che cambia. I morti rappresentano il perfetto divenire, almeno fino a tredici-quattordici anni dal decesso, divengono divengono divengono. I vivi no. Di vivi che divengano non ne conosco, non ne vedo, non ho l'onore, ecco... Mentre ho l'onore, invece, d'incontrare morti che m'intrattengono tutte le notti.¹¹¹

Luisa Viglietti: La morte? Ci pensava. Un giorno confessò sogghignando:

“Il novantanove per cento di me è contento di morire, ma c'è un uno per cento a cui invece rode. E io, quell'uno, proprio non lo capisco”.¹¹²

NAZIONALE

Il calcio è stupendamente rappresentato dalla nostra nazionale: si vedono undici ragionieri in mutande allo sbaraglio, senza nessuna remora, senza nessun decoro. È il nostro governo e il nostro sottogoverno in mutande... Non li trovo nemmeno osceni perché sarebbe fare un torto al porno,

¹¹⁰ S.

¹¹¹ *TPB*, p. 47.

¹¹² Luisa Viglietti – Com'era profondo il mio Bene, *intervista di Valeria Numerico, 'Io Donna'*, 24 ottobre 2002, p. 104.

proprio nell'etimo: osceno come *fuori scena*, il porno come eccesso, *au delà* del desiderio.¹¹³

NIETZSCHE

Il maledetto per eccellenza è nella macchina. È sempre quello. Però con l'eterno ritorno dell'uguale. E qui ci voleva Nietzsche per spiegarlo. *Nessuno* l'aveva detto prima di Nietzsche. Quando Nietzsche diceva «Non più prima e dopo Cristo, dovrete dire prima e dopo Nietzsche» aveva ragione. Lo meritava. Lo merita. È cambiato tutto dopo Nietzsche.¹¹⁴

NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI

Nostra Signora dei Turchi è una cosa mia. L'ho girato per far contento me stesso. Naturalmente non ci sono riuscito, come sempre non sono soddisfatto di me. Del giudizio degli altri non m'importa.¹¹⁵

NOVECENTO

È il Novecento che io ho messo sotto i piedi. Il Novecento è solo una nostalgia invidiosetta del classico, un imbellettamento di cadaveri. Il Novecento ha giocato solo a truccare, ecco questa finocchieria registica generale, questo infermie-

¹¹³ *BCT*

¹¹⁴ *QR*, p. 125.

¹¹⁵ *ET*.

rismo... Le avanguardie fanno schifo perché ignorano l'attimo, quindi sono fuori dell'immediato. È qui l'incoscienza somma alla quale io appartengo senza più essere io, il non lasciare traccia alcuna al momento del non agire, nell'immediato svanire dell'atto... Non lo possono capire degli attori di prosa, dei cineasti, sono solo dei *similattori*, cioè dei simulatori.¹¹⁶

Io il Novecento l'ho sfasciato. Di questo secolo non mi sta bene nulla a partire dalla letteratura, dalla saggistica fino al teatro basato sull'imbellettamento del cadavere recuperato dall'obitorio del grande Ottocento inglese, francese e anche americano. Non esiste più nulla che sia di prima mano come per esempio la musica di Bellini, Donizetti, Rossini.¹¹⁷

ONTOLOGIA

Non parlo a chi mi rompe i coglioni con l'essere e con l'esserci! Non voglio parlare dell'ontologia! Abbasso l'ontologia, me ne strafotto! Parli con il professor Heidegger, non con me, e vada a fare in culo!¹¹⁸

OPERE

In queste *Opere* di tal Carmelo Bene, base è la letteratura *sletterata*, cioè la disrittura, lo scritto del morto orale. Tra

¹¹⁶ BCT2.

¹¹⁷ CL, p. 86.

¹¹⁸ BCT.

letteratura, teatro... Essendo io il teatro, non ne so nulla: il teatro non può conoscere, così come la felicità non è felice, così come il cinema non sa di cinema, così come tutta la riproduzione più importante che ritengo di avere appor- tato nella concertistica, aldilà dello *Sprechgesang*, del post-Schönberg, fino alla macchina attoriale (o all'amplifica- zione, forse ne sarò parlato tra breve), questo della musi- calità, questo dell'aldilà della voce – non solo della parola prima delle parole, come avrebbe detto Artaud – questo scavalcar la parola, questo sgambettare il linguaggio... sennò si finisce davvero non soltanto nel quotidiano, ma – dicono “ben che vada” – nel patologico, si rischia il sim- bolico, cioè si rischia ancora l'arte, e invece – come verremo a sapere forse anche stasera – nessuno è autore d'al- cunché, come non si dà opera d'arte, come non si può pro- durre un capolavoro dal momento che ci si sproprogramma continuamente, non ci resta che *essere* un capolavoro. Viva gli zombi!¹¹⁹

ORDINE DEL TESTO

L'ordine del testo, del classico, garantisce un senso logico, tranquillizza, è storia dell'arte, è commissione, è miseria come dovunque ci sia storia. Però dà garanzie: testo diviso in ruoli, uno fa la parte di un altro, c'è il lato poliziesco, controllabile del testo, poi la figura del critico, dell'addetto ai lavori, figura sinistra, laida, sospettosa, sempre al buio, gli

¹¹⁹ BCT2.

luccicano gli occhiali, e così nasce anche lo spettatore del giudizio di valore, che lascia al guardaroba l'abbandono, che non si sveste ma si veste e diventa da spettatore estetico spettatore critico. Basta leggere Nietzsche [per capire].¹²⁰

OTELLO

Otello è uno spettacolo forsennatamente divertente. Io qui a Milano ho fatto *Macbeth*, due anni fa circa, al Teatro Lirico. E poi l'ho fatto per tutta Italia. Non c'era un cane che ridesse. L'ho portato a Lione, a Parigi, e, a parte le ovazioni finali (al loro buon cuore), la gente se la faceva sotto dal ridere a ogni parola, a ogni gesto.

[...]

Questa lezione è tutta marcata dall'influenza di Masoch, autore quanto mai sconosciuto se non per l'equivoco del sadomasochismo. Sade è il maestro dell'ironia e dell'imperurbabilità, mentre Masoch è il maestro dell'umorismo.¹²¹

Ho detto: è un *Otello* secondo Masoch. Ne ho dato la chiave. Il piacere di essere infelici fa parte della mia vita, della mia esperienza di uomo e di artista.¹²²

Ci vuole un po' di perversione e un po' di vita vissuta per vedere il mio *Otello*. Sennò è meglio non vederlo.¹²³

¹²⁰ CT.

¹²¹ CS, p. 13.

¹²² CS, p. 39.

¹²³ CS, p. 43.

OTTOCENTO

Il secondo Ottocento distrugge il cristianesimo [...] instaura l'era tecnologica, nasce il capitalismo [...] che non è del Novecento. Nascono tutti i fenomeni... [...] noi l'abbiamo solamente ereditato, lo stiamo portando avanti.¹²⁴

Il Novecento è un secolo parassita, perché siede appunto sull'Ottocento e crede di essere un secolo geniale, tutto a parte. Chissà perché, fino a oggi non s'è capito un cazzo e oggi si capisce qualcosa. Invece è un secolo deviato completamente, completamente fuori, che in fondo ha dato solo cervelli mediocri. Schiere di mediocri.

Kafka è del Novecento.

Sì, ma ci sono le scuole di Praga, anche se non c'entrano nulla con lui. Sono appoggiati tutti quanti nell'Ottocento. Si potrebbe fare un secolo 1830-1930, ecco.¹²⁵

PARADOSSO

Quando io dico è irrepresentabile, dico è, però, il teatro, quindi è, ma poi è *irrepresentabile*. È con l'accento. Io non ho detto che il teatro non è rappresentabile, che è un'altra cosa: il teatro è irrepresentabile.¹²⁶

PARGOLETTO

Un giorno, in camerino, Luisa Viglietti prende tra le braccia

¹²⁴ *QB*, p. 125.

¹²⁵ *QB*, p. 126.

¹²⁶ *QB*, p. 110.

*un pargoletto (figlio di uno dei tecnici al lavoro nel Pinocchio che stavamo allestendo). Temeraria e candida, lo sottopone allo sguardo sardonico del Nostro. Il quale sentenza: «Stai vezzeggiando un ragioniere».*¹²⁷

PAROLA [E CANTO]

Ora indubbiamente, forse in altre forme, anche nella musica, si riesce ancora a celebrare qualche rito. Nel teatro, guarda caso, no: c'è la parola. La parola è la nemica. La parola, poi, usata come è stata usata, intendiamoci, cioè la parola non mai decantata, non mai cantata, non mai negata, non mai perseguita e non mai abbastanza perseguitata. Cioè si è negato il canto. Traducendo Sofocle, Pier Paolo Pasolini diceva a proposito di Tiresia cieco: «Parlare non può più, ma può cantare parole incomprensibili». Questo è l'attore: può cantare parole incomprensibili. Allora sì. Ma ci sarebbe da fare un lavoro enorme.¹²⁸

PASOLINI

Pier Paolo aveva veramente tutte le sue sante ragioni quando faceva il dissenso. Quegli stronzi del PCI non hanno capito mai un cazzo... L'hanno fatto fuori, così, moralmente, demagogicamente, forse quando lui era in crisi, quando serviva... Perché appena c'è una crisi, il PCI chiude le porte, no?¹²⁹

¹²⁷ *Testimonianza di Sonia Bergamasco, in ACB, p. 70.*

¹²⁸ *QP, p. 111.*

¹²⁹ *QP, p. 131.*

Mi capita di pensare a Pasolini, a proposito del quale ho evitato con cura di leggere le celebrazioni di queste settimane sulle gazzette. Eravamo amici, nonostante la differenza di età. Penso alla sua grandezza di antipoeta, di bestemmiatore di fede e speranza, di corruttore. Al suo autolesionismo, che non è masochismo ma autodistruzione. Le nostre brave sinistre non hanno mai voluto accettarlo in questa dimensione eppure basta sbirciare nel *Salò*. Moravia lo diceva: il poeta è cattivo. I poeti devono essere cattivissimi.¹³⁰

PAZZIA

Nietzsche è impazzito, ma se l'è meritato. Qui invece ci sono troppi pazzi che non se lo sono sudato. Questo è il problema.¹³¹

PICCHIARE

Lei ha picchiato o no sua moglie incinta?

Non ho mai picchiato nessuno, ma mi sarebbe piaciuto. Bisogna esistere per picchiare qualcuno.¹³²

PICCOLO SCHERMO

Lo schermo diventa piccolo se tu ci metti degli 'omni', cioè se mi fai campi medi e campi lunghi e me lo tratti come uno

¹³⁰ *TTT*, p. 39.

¹³¹ *BCT*.

¹³² *BCT*.

schermo panoramico da cinema. [...] Non esistono grandi e piccoli schermi, esistono grandi e piccoli cervelli. Tutto qui. Gli schermi sono innocenti [...] Sarebbe come se nell'Opera si confondesse la musica con i costumi, con l'arredamento, e si giudicasse la grandezza dell'Opera dalla grandezza del boccascena. Quando si apre il boccascena, immenso, della Scala, io vedo i difetti del piccolo schermo.¹³³

PIEDE LIBERO

*Diceva talvolta Carmelo, a conclusione di certe nottate straordinarie, giocate a farsi male per poter stare bene: È un miracolo se siamo ancora vivi, e a piede libero.*¹³⁴

PINOCCHIO

Quando Pinocchio impara a leggere diventa un essere mediocre, perde il legno e con esso l'inorganico, l'infanzia e si avvia a diventare un bambino perbene, cioè un cittadino che può esprimersi solo attraverso l'ottusità dei proverbi. Alla fine Pinocchio insegnerà a leggere al padre analfabeta con l'arroganza che è propria della paternità; nessuno è padre a un altro, del resto. In questo ritroviamo la situazione della scuola, il paternalismo volgare della coscienza preconcetta del Grillo Parlante, della codificazione del linguaggio che viene fuori da qualunque regime, qualsiasi esso

¹³³ ARA.

¹³⁴ *Testimonianza di Franco Cuomo in ACB, p. 91.*

sia. Non c'è spazio per il cittadino, c'è spazio solamente per coloro che subiscono ancora il sentimento dell'infanzia come onnipotenza bambina, per coloro che si rifiutano di crescere, oppure per chi si lascia addomesticare o falsare dal linguaggio che in realtà è pieno di buchi neri. Io vado in cerca di questi buchi neri.

Qualsiasi forma di coscienza comporta un grande fallimento che non può che finire nel momento in cui si assumono delle responsabilità che appartengono al civile. Ecco perché, quando Pinocchio imparerà a leggere, si esprimerà per volgari proverbi. Il finale è feroce, ma è proprio questa la sua grandezza. Ma di questo non ha senso parlare. Il grande teatro non è raccontabile.¹³⁵

È un discorso sull'onnipotenza bambina. È lo spettacolo della provvidenza. In *Pinocchio* c'è la nostalgia di quanto non è mai stato.¹³⁶

PISCIARE SUL PUBBLICO

Circola una voce che tempo fa sei andato in proscenio e hai pisciato sul pubblico...

No, no. Un attore si ubriacò, un argentino che si chiamava Alberto Greco, era un pittore. Piscìò sull'ambasciatore di Argentina. Ma non fece solo quello, ne fece di peggio. Chiusero il teatro, dopo si celebrò un processo, mi condannaro-

¹³⁵ *CL*, pp. 85-86.

¹³⁶ *S*.

no a otto mesi come gestore del teatro e come autore della messinscena. Ma quello era ubriaco: Poi si è suicidato a Parigi tre anni fa. Il processo riprese e io sono stato assolto con formula piena per non avere commesso il fatto.¹³⁷

POESIA

L'artista dà la coscienza del dolore. Nello stesso tempo approfitta del dolore, come Maldoror, e ne fa dell'arte, però risarcisce, perché ci mette in condizione di rivedere il nostro dolore. Ecco ciò che fa il poeta.¹³⁸

Poesia è l'immediato nella ruminazione orale d'uno scritto già estraneo a noi dicenti. Scritto in Voce. Voce come ri-animazione (*rigor-mortis*) del morto orale che è lo scritto.¹³⁹

Il 'non-attore' è artefice per eccellenza: carisma a parte, la sua presenza in scena è poesia, tutto il resto è 'teatro'.

Perché poesia? Perché soltanto al poeta è dato vedere da un solo punto 'ciò che è visibile a due isolatamente'. 'Artefice' è colui che a ogni tappa nuova si sente sempre un apprendista: chi è continuamente dilaniato dalla scontentezza di sé. Soltanto i dilettanti sono sempre soddisfatti... Il vero artista è sempre severo con se stesso, ignora presunzione e vanagloria...¹⁴⁰

¹³⁷ QR, p. 120.

¹³⁸ D, p. 137.

¹³⁹ MDF

¹⁴⁰ AD.

POETA

Che cosa chiedo io in fondo? Di essere trascurato, di essere ignorato: per piacere, signor Stato, caro ente celeste, mi trascuri, voglio essere trascurato. Non è una questione di malumore. È che sono un poeta, e il poeta – diceva Baudelaire di Poe – è irritabile. Certo, il signor Poe è irritabile e ha il diritto di essere irritabile. È anche irritante. Moravia lo dice tanto nei salotti: «Il poeta è cattivo, il poeta è cattivo!». Ha ragione Moravia. Il poeta è cattivo, certo, non ha niente di buono e se ne devono accorgere.¹⁴¹

POETI DI MASSA

L'esercitazione poetica è diventata un allenamento di massa. Sono subissato da infinite mortificanti missive giovanilistiche e no, impregnate di uno sformato verso libero, sintomatiche emulazioni di un qualcosa che i sedicenti autori già da lettori ritengono valore poetico: orrida 'voce'. Le fonti consacrate dei vati ne sono più che responsabili, dal momento che hanno sempre proposto una 'poesia' comunicativa, edificante, a volte satura di decadentismo smidollato, spacciandola impunemente come opera d'arte.¹⁴²

POTERE

Non si parla con il potere, non si deve mai parlare con il

¹⁴¹ *TPB*, p. 47.

¹⁴² *MDF*

potere, il potere non merita attenzione, tanto meno l'attenzione giovanile. Non si parla con Andreotti, ma non si parla nemmeno con Berlinguer, non si parla davvero con nessuno...¹⁴³

POUND

Non perché Pound sia arrivato lì bisogna ignorare tutta l'operazione ricchissima che ha compiuto. E io me ne fotto... Ma ce ne fossero, di fascisti così! Perché uno li può far fuori come fascisti, e però... E poi, il fascismo di Pound... Va be'... È stato più utile un Pound che dieci Gramsci, no?¹⁴⁴

PREVISIONI

Nel '68 a Venezia io dicevo: il cinema è morto, gli do cinque anni. Ho sbagliato di dieci anni ma poi è morto davvero. Io vi dico: questo teatro è morto perché è fatto di morti sulla scena e in platea, non è musicale, non ha nulla di dionisiaco, nulla della festa. Rimarrà ancora in piedi il musical e un po' il teatro cosiddetto d'evasione, ma il teatro d'impegno, fatto su un testo morto, è una cosa già bella e andata.¹⁴⁵

PSICOANALISI

Io sconsiglio la psicoanalisi. Lacan l'ha messa a letto per sem-

¹⁴³ *CB nel ricordo di Dorian Fasoli, in ACB, p. 45.*

¹⁴⁴ *QB, p. 139.*

¹⁴⁵ *CS, p. 39.*

pre. Non bisogna fare anche noi i lacaniani, o peggio ancora i post-lacaniani. Abbiamo già l'amico Verdiglione che si interessa di queste cose, se ne interessa anche troppo. Noi ci disinteressiamo un po' di tutto.¹⁴⁶

QUARTA PARETE

La quarta parete è una cosa che si apre e si chiude senza che ci sia: cioè è l'attore, è il modo di stare in scena. La quarta parete sono io. Io quando sto in scena sono la quarta parete e me la gioco come voglio: la demolisco, la rifaccio.¹⁴⁷

RADIO

La radio, essendo un mezzo per ciechi, bandisce l'immagine, intendendo per immagine la volgarità che, comunque tu la volga, è sempre immagine. Una immagine è volgare in quanto viene data lì morta, determinata, attraverso un linguaggio mistificante che non le permette di rispecchiare mai la realtà e quindi nemmeno di astrarsi da una realtà. L'immagine dunque non informa e non disinforma, non è informata e non è disinformata, è reale e al tempo stesso surreale, in conclusione volgare. Altrimenti è pseudo-reale. Ecco, detto questo sulla volgarità dell'immagine, si capisce perché la radio, in quanto mezzo per ciechi, è un mezzo privilegiato.¹⁴⁸

¹⁴⁶ CS, p. 32.

¹⁴⁷ QB, p. 118.

¹⁴⁸ GTI, p. 44.

RAI

Accade di tanto in tanto che la seconda rete mi chieda di fare delle cose, così, come un fiore all'occhiello, per dimostrare forse la buona volontà o la buona fede o l'intelligenza, forse, di qualcuno. Intelligenza quanto mai sprecata, trovo, là dentro, perché l'intelligenza e viale Mazzini sono due cose che hanno poco da spartire. Dunque, sì, un fiore all'occhiello perché io sperimento a danno anche del tempo, a danno del denaro, a danno del... Sì, diciamolo francamente: a mio discapito.

La sperimentazione televisiva, per i mezzi di cui la televisione dispone sul piano tecnico e espressivo, potrebbe essere una cosa molto seria. Il fatto è che non vengono utilizzati. Per non parlare dell'aspetto economico. Lo sai che c'è un fondo RAI stanziato – un fondo di miliardi – per la cosiddetta sperimentazione? Ebbene, non viene utilizzato. Così non vengono assunti nuovi capi audiovideo (si chiamano così quei tecnici che controllano gamma, croma, e via dicendo) e a quelli che ci sono, anche se bravi, non viene richiesto nulla, cosa che finisce per impigrirli.¹⁴⁹

RAPPRESENTAZIONE

Ancora e sempre *rappresentazione*. Si 'polemizza', si è più o meno 'scontenti', si invocano o deplorano le ingerenze ('promozioni') politiche: tutto questo per modificare che cosa?

¹⁴⁹ *GTI*, pp. 44-45.

Il nemico efferato del teatro è lo spettacolo di rappresentazione.¹⁵⁰

Sarebbe più onesto scrivere fuori dei teatri: stasera la commedia sarà letta in costumi e parrucche. Perché è questo che avviene puntualmente.¹⁵¹

Non c'è altra via per lo spettacolo che giocare sul terreno dell'irrepresentabile, continuo, esprimendo la sua novità nel divenire. Non c'è altra via... Ma tutto il teatro, invece, continua ancora a muoversi nella rappresentazione, e non esiste rappresentazione che non sia rappresentazione di Stato.

[...] Non puoi mettere il rappresentabile contro l'irrepresentabile, non si tratta di due modi diversi di fare teatro ma di due mondi. O c'è l'uno o c'è l'altro. L'uno è l'appendice, la *fictioncina* serale, la fiction, il *play* notturno, così, *tout-court*, il lavoro dell'*entertainer*, l'intrattenimento dopolavoristico su – chiamala come vuoi – una irrealtà, una mistificazione, una idiozia completa. L'altro mondo no, non c'entra niente, appartiene ai poeti. L'irrepresentabile è retaggio della poesia, non ha niente a che fare con il mondo dello spettacolo. Anzi, l'irrepresentabile esclude lo spettacolo. Alla fine, insomma, il nemico numero uno è sempre lo spettacolo teatrale: lo spettacolo quindi va accuratamente evitato... Ma poi io sto scrivendo, figu-

¹⁵⁰ Carmelo Bene, Perseveranza del teatro tolemaico, in *Id.*, La voce di Narciso, a cura di Sergio Colomba, il Saggiatore, Milano 1982, p. 175.

¹⁵¹ *CS*, p. 41.

riamoci un po', un annuario sulla 'sospensione del tragico'. Mi sai dire cosa c'entro io con questi ragazzi avventati? E guarda che parlo anche dei ragazzi sessantenni che abbiamo oggi – molto, molto, molto avventati. E il ministro vuol fare il teatro di Stato...¹⁵²

REALTÀ

La realtà non esiste. La coscienza che si vive da cittadini è la coscienza dell'inumano, anzi del disumano; del disumano inteso anche come macchina.¹⁵³

RECITARE

Io non ho mai recitato. Queste offese non le accetto. Recitare vuol dire citare una cosa, essere servo dello Stato, come recensire la cosa, imparare una cosa sempre di Stato.¹⁵⁴

E allora, sull'asse Diderot-Wilde-Mejerchol'd-Artaud-Bene (se 'l'immaginazione imita e lo spirito critico crea') il 'non-attore' è la perfetta fusione del grande attore critico e l'istrione che *in continuum* si assume il compito di complicare la vita al grande attore, di ricordargli che è lì per 'recitare' e 'mentire', mescolando le carte del gioco preordinato: tutto il contrario dell'improvvisazione.¹⁵⁵

¹⁵² TPB, p. 46-47.

¹⁵³ CL, p. 85.

¹⁵⁴ BCT.

¹⁵⁵ AD.

REGISTA

Non diffamare la funzione del regista, insuperabile in quanto superata.

[...]

L'‘artefice’ è, tra l'altro, anche regista: e il regista – se veramente tale – proprio in quanto a sua volta ‘artefice’ non è mai esecutore: è sempre ‘autore’.¹⁵⁶

REGISTA E ATTORE

Non sono d'accordo né con Strehler né con Squarzina, né alla fine con il concetto stesso di regista. Io qui sono in mezzo, come tutti gli altri. Ma non è lo sbaraglio, è piuttosto la definizione che Pasternak dà del poeta: colui che vede al tempo stesso ciò che è visibile a due isolatamente. Il che è il paradosso dell'attore, anche, tutto sommato, e il paradosso del linguaggio. Credo che con Artaud mi sarei inteso. E credo che anche con Mejerchol'd mi sarei inteso.¹⁵⁷

RELIGIONE

Il sentimento religioso mi attira più che mai ora che non esiste più, soprattutto grazie alla Chiesa. Si prenda questo nauseante Giubileo. Hanno demolito ogni residuo di sentimento religioso di questo coma che è la vita, per cele-

¹⁵⁶ DA.

¹⁵⁷ ARA.

brare un'altra festa del turismo di massa. Con l'applauso dei cosiddetti laici, i laidi e laici che hanno magnificato lo spirito di queste greggi turistiche in pellegrinaggio. Mentre ci sono politici, come quel Casini, che parlano di Dio come se fossero in confidenza. Col Giubileo il cattolicesimo ha confermato la sua inferiorità rispetto al protestantesimo, che non nega l'individuo e non ha bisogno di questo delirio di massa.¹⁵⁸

RIVOLUZIONE

La rivoluzione è volgare perché non fa che demandare e rimandare sempre un problema. Affronta problemi esterni, che non sono mai quelli giusti.¹⁵⁹

ROSSINI

Rossini è sommo, come dice Schopenhauer. I tentativi ostinati di mettere in scena le sue opere dimostrano che Rossini è irrappresentabile. Di fronte alla sua musica bisognerebbe solamente spegnere le luci perché è volontà pura. Non c'è nessuna rappresentazione né volontà 'individua', nessun *principium individuationis*. Rossini è fuori da ogni problema. Ma i problemi stessi non esistono. Ogni problema è un falso problema.¹⁶⁰

¹⁵⁸ *TTT*, p. 39.

¹⁵⁹ *QR*, pp. 115-116.

¹⁶⁰ *CL*, p. 86.

RUMORE

Il rumore è una produzione di una macchina attoriale, è la voce registrata di un Pinocchio che è condannato a raccontarsi perché non sa leggere. Lo spettacolo [*Pinocchio*, ndc] è sulla non lettura, è incentrato sulla pagina bianca.¹⁶¹

SAPERE

Io direi che sapere tutto equivale, anche, almeno, a non sapere niente. E la cosa grave, invece, è che il pubblico sa qualcosa, qualcosa di ciò che gli hanno sempre propinato. Ecco, quello che guasta non è il sapere tutto che equivale al non sapere niente (così sarebbe perfetto), ma sapere quel tantino che crede di sapere perché glielo danno da portarselo a spasso. Il deleterio è qui. Il pubblico purtroppo sa qualcosa, ma qualcosa di sbagliato.¹⁶²

SCANDALO

Rimane solamente lo scandalo, cioè lo scandalo di questa comunicativa che è, che diventa corruzione, dal momento che tu non cambierai quella persona in platea, perché anche non la vuoi cambiare. La puoi scandalizzare, le puoi procurare una certa crisi di un momento, ma solo di un momento: corruzione in questo senso. L'impiegato tale è e tale

¹⁶¹ *CL*, p. 86.

¹⁶² *ARA*.

resterà, come dice Amleto in Laforgue: «Una volta a casa uomini e donne ammireranno i miei scrupoli sull'esistenza, ma non li imiteranno nemmeno per sogno». Questo è il discorso: «Non se ne vergogneranno affatto. A quattr'occhi, da uomo amato a donna amata, in famiglia. Più tardi mi si accuserà di avere fatto scuola. Come sono solo e quest'epoca non c'entra nemmeno un po'». Questa mi sembra un po' anche la mia storia: ecco perché io ho sposato l'*Amleto* di Laforgue.¹⁶³

SCHOPENHAUER

Ho sempre detto che *Il mondo come volontà e rappresentazione*, quell'immenso capolavoro, è un ballabile. È un liscio. Si può ballare benissimo. Mentre a teatro la gente pensa che il ballabile debba essere soltanto Bramieri o Dorelli. Invece no. Quelli sono indigesti.¹⁶⁴

SCRITTURA DI SCENA

Io credo di continuare un discorso da dove anche Antonin Artaud fallì. Di Mejerchol'd si sa molto meno, salvo certe straordinarie recensioni di Boris Pasternak. Artaud regalò alla Francia questo grandissimo martirio della lingua, ma in teatro non poteva che fallire. Io ho ripreso il discorso di Artaud, che è quello della scrittura di scena. Un teatro di

¹⁶³ *QR*, p. 106.

¹⁶⁴ *QR*, p. 128.

testo, diceva Artaud, è un teatro di invertiti, di droghieri, di imbecilli e di finocchi, in una parola di occidentali. Cos'è dunque la scrittura di scena, dopo essersi accennata con Shakespeare e gli elisabettiani? Dopo quattro secoli di predominio del testo, di testo riferito, di teatro del già detto e non del dire (che sconfessa il detto e si sconfessa anche in quanto dire). La scrittura di scena è tutto quanto non è il testo a monte, è il testo sulla scena. Quindi il testo ha la medesima importanza del parco lampade, della musica, di un pezzo di legno. La scrittura di scena è chiaramente affidata alla superbia dell'attore in quanto soggetto, non in quanto io e immedesimazione in un ruolo.¹⁶⁵

SCUOLA

Bisogna essere dei capolavori, tutti dovrebbero essere dei capolavori. L'opera non ha autore. Prima delle bagarre giovanilistiche di ognuno di noi bisognerebbe rivedere il dizionario degli etimi, cioè l'etimologia. Mi spiego, cominciamo dall'ossimoro o dall'ossimòro che dir si voglia. Cos'è un ossimòro? L'ossimòro è l'accostamento di due termini assolutamente inviccinabili. «La provvida sventura» in Manzoni è l'esempio di un ossimòro e ciò significa che la Provvidenza è veramente catastrofica. Esaminiamo gli etimi di 'studente', 'studière', di 'studio' e 'scuola'. La scuola è il corpo insegnante laddove si insegna non mai laddove s'apprende qualche cosa. *Skolé* dall'etimo greco è una confra-

¹⁶⁵ MC.

ternita, una congrega, una sinagoga: la sinagoga è una confraternita. Il termine di scuola – come sinagoga, congrega, confraternita – sta a significare il termine riposo, laddove non si studia, laddove vi è una palestra e ci si va a rilassare a dispetto del corpo insegnante: questa è la scuola. Lo studente, o lo studièr, sempre nei dizionari degli etimi, si configura, nientemeno, come colui che desidera; e, allora, vedete che scuola e studiare e lo studio sono due antitesi: cioè non puoi convivere, non c'è nulla da scioperare. Escludiamo le facoltà come medicina, ingegneria, la scuola materna, la scuola universitaria, dell'obbligo ecc. Vediamo che tutte le facoltà umanistiche – io sono un anti-umanista, ma non per questo – non c'entrano nulla. Non si può andare laddove si insegna per apprendere; per apprendere bisogna disapprendere; quando poi si apprende si fa doppia fatica: quindi sono ore buttate via. Non bisogna invocare lo Stato, lo Stato deve smettere di governare, lo Stato detta sempre dei codici; si finisce nella rappresentazione e ogni rappresentazione è sempre e comunque – ahinoi – rappresentazione di Stato. Non so se sia chiara l'antitesi tra studio e scuola. Si studia desiderando. Questo è lo studio. La scuola invece è la palestra dell'ozio, per gli scioperati, per chi ha tempo da perdere. Salvatevi finché siete in tempo.¹⁶⁶

SHAKESPEARE

Shakespeare era autore, attore e capocomico. Nella sua vita

¹⁶⁶ *Da Il Laureato Bis, Rai 3, aprile 1996.*

fu egli stesso uno spettacolo. Adesso è un testo. È da sporcaccioni negargli l'infedeltà che gli è dovuta.¹⁶⁷

Ce qui est intéressant dans Shakespeare c'est ce qui n'est pas écrit. Je retraduis et je prends ce que Shakespeare s'est caché à lui-même, les signifiants, et pas les signifiés. Je coupe à la hache et j'en fais un livret.¹⁶⁸

SHAKESPEARE! MARLOWE!

Shakespeare e Marlowe – perché fingiamo di dimenticarlo? – sono a tutt'oggi i più grandi poeti d'ogni tempo inglese. Se nel cielo dei Will per eccellenza, tempesta è quiete splendida in metafore, nell'infinito marlowiano è 'superata' la poesia stessa: *Tamerlano il Grande* è un *miracolo dei segni*, di là della metafora qui frantumata a mo' di lancia – proposizione-sintassi-gioco compreso, al di là del recinto del talento dall'eccesso in persona, disubbidiente anche al disordine (le battaglie sono frasi fatte a pezzi, sanguinanti fonemi, deliranti agonie a squarciagola), trasgressione che, inaudita, trasgredisce se stessa: la *forma* è così *urgente* che il risultato è un cosmo incandescente di *audacia*.

Shakespeare! Marlowe! Un mare sconfinato che, avendo tutto inghiottito, contiene tutto: *anche il teatro*. Perciò può *riscriverli*, ma unicamente nell'*irrappresentabile*, affidandoli allo *smarrimento* straordinario d'un *attore che non sa dir-*

¹⁶⁷ EM.

¹⁶⁸ René Solis, Il faut multiplier les handicaps, "Libération", 15 ottobre 1996.

si, a un atomo della loro stessa energia creativa, e mai mai mai al ‘professionista’ impiegato in pianta stabile negli uffici pettegoli e meschini dell’avvocato Goldoni.

Shakespeare e Marlowe sono ‘rivisitabili’, al contrario delle ‘ipotesi’ stoltissime della troppa saggistica *aggiornata*, proprio perché – prestidigitatori volontariamente maldestri – non hanno alcun ‘segreto’ e perché soprattutto – beati loro e noi! – *non ci sono per niente contemporanei*.¹⁶⁹

SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO

Sento tutto il mondo dello spettacolo teatrale repellente per eccellenza, il pubblico teatrale repellente, la critica teatrale repellente. Perché trovo, condividendo la fatidica frase di Nietzsche, che il teatro sia un plebiscito contro il buongusto. Non c’è molto da aggiungere. Ritengo che sia la subcultura della subcultura, la mancanza assoluta di sensibilità, il consumismo veramente più infimo, giù giù, la droga a basso costo, e nemmeno la droga ma il niente per il niente. Ecco, per questo al teatro non tornerò più.¹⁷⁰

Non esistono più tragedie, è tutta *fiction*. Anche le guerre sono diventate *fiction*. Si vive in un eterno quotidiano dove la spinta all’immortalità è cancellata. L’eternità è il banale, il quotidiano ripetuto all’infinito, la televisione.¹⁷¹

¹⁶⁹ CV.

¹⁷⁰ TPB, p. 46.

¹⁷¹ TTT, p. 39.

SOFOCLE

Nella comunità demenziale, la comunicazione è corruzione, in quanto il diverso non è il sacerdote che celebra con un concorso di popolo, cioè con una civiltà matura: la Grecia di una volta, dove si celebravano dei riti orrendi, tipo l'*Edipo re*. Quando io penso che in un'età aurea si è potuto concepire un'atrocità come Edipo re, addirittura concepire il concetto di peccato, per esempio, beh, allora forse ha ragione qualcun altro, cioè che la decadenza... Dove Nietzsche attacca Euripide come inizio della dialettica contro invece la tragedia pura, contro Apollo e Dioniso insieme, io penso che parta invece proprio da Sofocle, cioè dal concetto di peccato [...] Capirei un Edipo di oggi. Non so, Orazio Costa che scopre di essere andato a letto con la madre e poi si acceca. Ma che Sofocle mi scriva un Orazio Costa che s'acceca tremila anni fa, il fatto non mi quadra [...] Io non capisco Sofocle, nel modo più assoluto, cioè mi rifiuto di intenderlo. Nel mio completo, assoluto libertinaggio, non capisco.¹⁷²

SOGGETTO E RAPPRESENTAZIONE

Maurizio Grande: Anche se chi fa un certo tipo di cultura della negatività è abituato a decostruire il soggetto, nonostante tutto il soggetto rimane. Per questo non è vero che fino in fondo non c'è rappresentazione. Non c'è un teatro di rappresentazio-

¹⁷² *QP*, p. 104.

ne, ma una rappresentazione in qualche modo del soggetto c'è. Quindi tutta questa finzione che io porto in scena viene sgambettata via via da una profondissima sincerità, che è quella del bambino, dell'onnipotenza, del gioco onnipotente del bambino.

[...]

Se io allora in scena non ritrovassi puntualmente il disagio, il malessere che io sono – e so esattamente quel che mi manca – allora sarei un povero grande attore. Squallido. [*Applausi*] Trovarsi cretini, ridicoli a ogni istante, incapaci, non soltanto di essere Macbeth, ma incapaci, ridicoli a star lassù, ridicoli a soffrire, trovare anche la miseria dell'amore e del dolore che la finzione ha organizzato, e sputtanarli al tempo stesso... Bisogna non credere mentre stai credendo.¹⁷³

SPERIMENTAZIONE

La sperimentazione va affidata solo a chi ha veramente le carte in regola per avere tutto superato, tutto già consumato. La sperimentazione è un punto di arrivo, non un punto di partenza. Non so se mi spiego ma tutta questa acquiescenza odierna ai laboratori, alle cantine, ai parchi, agli spazi "aperti", alla buona volontà dell'assessore Nicolini, ai bazar dell'avanguardia rappresenta un grave pericolo per i giovani stessi che se ne lasciano coinvolgere. Dio ci guardi dagli uomini di buona volontà: sono messia che portano alla

¹⁷³ L, p. 184-185.

rovina gli apostoli, in buona o in mala fede... è lo stesso, perché sempre di cretini si tratta, in quanto apostoli. Tutto questo è delinquenziale. La sperimentazione può essere affidata solo a persone già nauseate dal mestiere, già oltre il mestiere, persone che hanno tutto consumato.¹⁷⁴

SPETTATORE

Come dovrebbe reagire lo spettatore quando va a casa?

Cambiare vita, subito.

Non ricadi nel misticismo?

Al contrario. Dovrebbe capire che tutta la fede che ha tributato a Dio, alla famiglia, alle cose, fino a quel momento, era tutto quanto fuori campo, cioè fuori della sua vita. [...] Questa è la famosa corruzione, a livello di scandalo. Scandalo evangelico.¹⁷⁵

Quando tu hai fatto perdere agli altri ogni concetto di valore, se ci sei riuscito, se quello poi è disposto a rinunciare, perché è difficile vivere senza valori: morto Dio, infatti, si sono complicate le cose, se ogni concetto di valore lo fai sparire, è chiaro che quel poveraccio lo inviti a una partita mortale, lo metti a dura prova. Dopo sono cazzi suoi. Ma quello è lui, dopo che gli hai strappato i gradi.¹⁷⁶

Metà del merito di uno spettacolo è dello spettatore, non dell'attore. L'attore parla attraverso un'amplificazione, da un

¹⁷⁴ TPB, p. 46.

¹⁷⁵ QP, p. 112.

¹⁷⁶ QP, p. 118.

dentro a un altro dentro. Lui si abbandona se trova quell'altro abbandonato. Allora non c'è più la comunicazione imbecille, perversa, della committenza e del valore d'uso, c'è la fine di ogni mediazione e c'è un rimbalzo da un interno a un altro interno. Abbandonati entrambi, sì. Allora il merito di un grande Otello sulla scena è da ripartire esattamente tra l'attore e il pubblico, il pubblico merita il cinquanta per cento in sostanza.¹⁷⁷

SPORT

Lo sport che eccede se stesso. Mi piacciono i grandi atti, e atto vuol dire l'immediato, i gesti immediati. Dove non basta essere dei fuoriclasse: c'è da essere qualcosa di più, come Michel Platini o Marco Van Basten.

Il gioco dovrebbe essere grazia. Invece per sembrare più intelligenti parlano di filosofia di Zeman o di qualcun altro. Non c'è nessuna filosofia in una squadra. Una squadra che non abbia un grande allenatore in campo, tipo Paulo Roberto Falcao o Platini, è inutile che abbia un allenatore fuori campo...¹⁷⁸

STAMPA

Carmelo mi disse: «Mauro come posso spiegare a dei critici, specialmente a quelli italiani, *Nostra Signora dei Turchi?*»

¹⁷⁷ CS, p. 31.

¹⁷⁸ ITP.

Quelli vogliono la storiellina. Sai che faccio? Gli chiedo di non partecipare alla mia conferenza». *E così avvenne. Quando tutti gli intervenuti furono entrati Carmelo prese la parola e disse: «Non desidero parlare con la stampa italiana, pertanto invito a uscire i giornalisti italiani, parlerò con i loro colleghi della stampa estera in quanto non li conosco ancora».*¹⁷⁹

STORIA

Io sono assolutamente d'accordo con Leopardi nella sua concezione della crestomazia della letteratura e della poesia italiana. Magari Kafka si poteva benissimo mettere due o tremila anni fa. Vedremo chi farà la prossima crestomazia. È proprio la storia che salta. Che cos'è la storia? La storia è tutta quanta la catena delle possibilità storiche che quella storia verificata ha estromesso. Non c'è santi. La storia che noi viviamo, la storia che ci hanno inflitto, non è altro che il risultato delle altre storie che questa stessa storia per affermarsi ha dovuto estromettere. Sì o no? Noi non c'entriamo assolutamente niente. Quindi la prima guerra bisogna farla alla storia.¹⁸⁰

Ho fatto molta filosofia da sempre, ma sono, anche qui, accessibile. Come i discorsi in cui parlo del porno, dell'eros, dell'osceno come o-sceno, inteso come fuori scena pur essendo in scena, sulle presenze assenze, il presente esiste

¹⁷⁹ *Testimonianza di Mauro Contini, in ACB, p. 42.*

¹⁸⁰ *QB, p. 123.*

nell'atto, non c'è origine perché non c'è tempo, il passato non esiste il futuro neanche, la fisica del resto ha già appurato questo. C'è una nostalgia delle cose che non sono, così come la storia è stupida. Io sono un antistoricista, un antiumanista, perché se la storia insegnasse qualcosa oggi non esisterebbero i lager.

La storia non mi contempla e io non contemplo la storia. Non c'è esperienza. Se la storia fosse maestra di qualcosa, dall'Impero Romano a oggi il mondo non sarebbe lo stesso. La storia non è maestra di niente, tutto ciò che è insegnamento è arroganza. La storia non si costituisce come esperienza. Anche nella vita è così: l'esperienza non esiste.¹⁸¹

STREHLER

Non mi si parli di straniamento, di tutte queste cose... No, mi annoia soltanto quando lo vedo mixato da Strehler. Col quale lui si felicitava, intendiamoci.¹⁸²

Come può essere dimenticato qualcosa che non fu? Lutto della cultura? Non c'era nessuno più distante dalla cultura di Strehler. La morte di Lady Diana fu l'occasione tripidante di tutte le anime morte di Gogol per celebrare un autoriconoscimento, un *ergo sum* di massa. Io sono già dimenticato, meglio ancora ignorato, in vita. Mi hanno

¹⁸¹ *CL*, p. 86.

¹⁸² *QR*, p. 111-112.

promesso a Otranto i funerali da vivo. Non c'è bisogno di consegnare un cadavere in pubblico per meritare la dimenticanza.¹⁸³

SUCCESSO

Federico Zeri domanda, citando Del Buono, se il successo popolare di Bene da Costanzo non sia il segno della sua avvenuta neutralizzazione.

*Bene risponde parlando d'altro.*¹⁸⁴

TEATRO

Cos'è il teatro. Parlano tutti di teatro. Pure, si sente dire, ovunque: il teatro è in crisi, se non passa la legge finanziaria il teatro italiano è perso eccetera. Dicono 'il teatro', ma intendono che senza finanziamenti, senza ministero è perduto *lo spettacolo*. Da qui la confusione che si protrae da secoli, da millenni, tra due termini antitetici, incompatibili, tra qualcosa che non esiste, da una parte, che non c'è mai stato, e l'intrattenimento. Noi non sappiamo che cos'è teatro [...] *Théatron*, luogo di raccoglimento di varie persone in attesa di qualcosa che si verifichi, che appaia. Luogo, edificio vuoto, teatro era il Colosseo, il Circo Massimo, mentre nei luoghi più piccoli, handicappati, c'era la poesia di Stato. [...] L'Ellade, ci si dimentica, è la decadenza, la fine

¹⁸³ FFV.

¹⁸⁴ BCT2.

del barbarico, non una fioritura. [...] Dunque *théatron* è un luogo di pietra per più persone, non si dice per cosa; oggi anche il palcoscenico è di pietra, occupato da gente che ha imparato a memoria qualcosa scritta da un altro, ormai è in cemento armato anche la *mise en scène*, sono di cemento anche quelli che entrano, le teste di cemento, gli abbonati e i paganti.

[...]

Il teatro è un non-luogo miracoloso che, mettiamo, appare e sparisce in un edificio chiamato teatro, mentre lo spettacolo è legato alle categorie aristoteliche.

[...]

Fine delle forme, fine dei modi, fine della volontà, fine della tecnica, fine della rappresentazione, fine del mondo. Questo è il teatro.¹⁸⁵

TELEVISIONE

Nonostante tutto, per me, la televisione è dopo la radio il mezzo più affascinante, più interessante, il più moderno di tutti – moderno, dico, nel senso non deteriore della parola. Sì, decisamente: il mezzo più importante dopo la radio.¹⁸⁶

Musica, montaggio, assolvenze e dissolvenze in diretta danno la misura estetica di questo virtuosismo tecnico che è un fatto di linguaggio, potenziamento del mezzo televisivo e di

¹⁸⁵ *CT*.

¹⁸⁶ *GTI*, p. 44.

quanto di già registrato appare sul piccolo schermo. Con queste macchine stupende si può fare. Nel cinema devi fare la *truca* dopo, devi stampare ecc., invece in televisione si stampa subito e si fanno subito i contrasti. È un mezzo veramente stupendo che usano malissimo.¹⁸⁷

TEATRO E TELEVISIONE

Visto che in teatro si fa della cattiva televisione e in cinema si fa del cattivo teatro e cattiva televisione insieme, in televisione si fa pessimo teatro e pessimo cinema, allora si scende a vedere che cosa è veramente la televisione. [...] Quello che si deve fare in televisione è sviluppare il mezzo televisivo. Quello che non si deve fare assolutamente è la riproposta del teatro morto e lo *scemeggiato*, quello con la emme...¹⁸⁸

TEMPO

Basta fare riferimento a Bergson, alle sue idee sulla virtualità del tempo, che non è il *Kronos* dei greci: non c'è dimensione di tempo trascorso, il presente è impossibile e il futuro è solo possibile. Ma di fatto il tempo, considerato in assoluto, è l'unica entità che esista. I discorsi sull'Essere, invece, sono balle.¹⁸⁹

¹⁸⁷ ARA.

¹⁸⁸ ARA.

¹⁸⁹ Rodolfo di Giammarco, Carmelo Bene alla ricerca del tempo futuro, «la Repubblica», 22 novembre 2000, p. 11.

TESTO

L'età moderna nasce ahimè con il testo! Dicono: Carmelo Bene stasera è Riccardo III, tradotto da chi, di Shakespeare. La gente si aspetta quello che sa, per essere tranquillizzata e alla fine applaude, per pietà, la rimozione dalla propria miseria di essere lì ad apprendere una novità che già conosce, senza abbandono, senza niente.¹⁹⁰

TRADURRE

Racine è musica. Provate a tradurlo, non resta niente se non una rappresentazione del poetico, un disgusto. Il poetico è ripugnante quanto l'arte, non è né disturbo né abbandono.¹⁹¹

TRIONFO

Aldo Trionfo mi è simpatico. Abbiamo una cultura molto affine, una perversione culturale molto affine [...] E quest'anno ho accettato questa cosa [*di essere diretto da Trionfo in Faust/Marlowe/Burlesque*].¹⁹²

Anche perché ovviamente stimi Trionfo.

Sì, non è Squarzina, ecco. Non scherziamo. E poi è uno che sbaglia. Ed è già molto importante. In un momento in cui non sbaglia più nessuno, lui sbaglia.¹⁹³

¹⁹⁰ CT.

¹⁹¹ CT.

¹⁹² P, p. 184.

¹⁹³ QP, p. 139.

UGUAGLIANZA

Insomma non è vero che siamo tutti uguali. È una balla. È una vecchia fola. In potenza si è tutti uguali, ma nella vita no, nel modo più assoluto. Quello che s'alza la mattina e va alla catena di montaggio è un signore aberrato. Chi va in catena di montaggio non ha scuse, non ha niente. Non parlo da moralista, a me non interessa. È una cosa, non è assolutamente un essere umano.¹⁹⁴

UTILITÀ DEL TEATRO

Voi volete a tutti i costi dimostrare un'utilità del teatro come somma di tutte le culture, se fosse frequentato come dovrebbe frequentarsi. E invece no, non c'è. È assolutamente gratuito. Per la ragione che vi ho detto prima: il sapiente dice le cose a se stesso in pieno mercato.¹⁹⁵

VERITÀ

Io non posso dire delle verità. La verità è una puttana, come diceva Nietzsche. Io non lo sono e non detengo la verità... So dire soltanto delle idiozie. Io sono Traviata, sono l'Italiana in Algeri.¹⁹⁶

¹⁹⁴ *QR*, p. 130.

¹⁹⁵ *QR*, p. 108.

¹⁹⁶ *BCT*.

VOCAZIONE

Sono da sempre stato privo d'ogni vocazione poetica intesa come mimesi elegiaca della vita come ricordo, rimpianto degli affetti-paesaggi, mai scaldato dalla 'povertà dell'amore', sempre nei versi del poema ridimensionato nella sua funzione di 'amor facchino', cortese o no.¹⁹⁷

VOCE

Lo Shakespeare più attendibile per un filologo, anche per uno spettatore estetico, e il Leopardi più attendibile, lo si riceverà proprio da chi ha scapolato il medesimo, lo sta delirando, trascendendo se stesso e il proprio io. Questo è il paradosso, questo è il miracolo. Questo è il miracolo della voce, questo è il miracolo del dire sul detto.¹⁹⁸

Solo amplificata la voce può trovare tutta la sua estensione, tutta la modulazione delle sue frequenze, dei tagli tonali e timbrici. La voce dal vivo è falsa, io ora vi sto parlando con una voce che non è la mia, per farmi sentire un pochino, sto un po' porgendo, come si dice in teatro. Il porgere fa sì che questa voce non sia più la mia.¹⁹⁹

WOJTYLA, KAROL [IN ARTE PAPA]

Il Papa e la Chiesa sono la rappresentazione al suo apice.

¹⁹⁷ *MDF*

¹⁹⁸ *B, p. 184.*

¹⁹⁹ *CS, p. 15.*

Non m'interessano. Questo Papa, in particolare, mi sembra smanioso di guadagnarsi una santità. Non si ferma un attimo. Non si dà pace e non dà pace alle masse. Ma le masse si riversano più volentieri in altre cose, il tennis, la boxe, il rugby, dove la possibilità dell'immediato e dello stupore è più forte.²⁰⁰

Negli ultimi trent'anni sulla scena della storia ci sono soltanto attorucoli. Questo Papa non era forse da giovane un mediocre attore polacco? Ha soltanto celebrato se stesso e i suoi predecessori, un fatto di narcisismo. D'altra parte tutti i Papi hanno sempre saputo che Dio non esiste, altrimenti si sarebbero comportati diversamente.²⁰¹

FINIS THEATRI

Mentre con *Lorenzaccio* e *La cena delle beffe* avevo soppresso la rappresentazione e l'io, qui, nell'*Achilleide*, sopprimendo il linguaggio e finalmente la dialettica, la relazione soggetto-oggetto, quindi l'oggetto stesso, restando solo volontà cieca, non è il teatro come rappresentazione a uscirne castigato, è il teatro che ha fatto fuori il teatro.²⁰²

²⁰⁰ *FFV*.

²⁰¹ *TTT*, p. 39.

²⁰² *CT*.

Niente scuole

Dei maestri? Dei maestri elementari, sì. Sono quelli che servono veramente.

La tradizione del grande attore? I grandi attori non hanno cambiato il mondo teatrale, facendone uno nuovo. E poi chi li ha veramente ascoltati? Prova a sentire quel poco che ci resta, di loro, registrato. Sono cose da far ridere. Ho sentito Benassi, ma è un consiglio che non darei a nessuno quello di ripetere l'esperienza. Verdi, quando provava *Otello*, pose ai cantanti come *conditio sine qua non*, quella di non andare a sentire Salvini, che recitava la tragedia di Shakespeare. Che cosa avrebbero infatti ricavato dai furori di Salvini, se non la perdita della musicalità 'vera'? Quando si parla del grande attore, si fa la solita confusione tra l'istrione e il gigione. L'istrione è il *cabotin* autocritico. In Francia quando si parla di *cabotin* si applica al concetto un'accezione negativa, gli si dà una sfumatura implicita che si riferisce al debordare. Ma il vero *cabotin*, l'istrione, è un'orchestra ambulante, non simula mai, non s'immedesima (non ne ha il tempo), non realizza personaggi, si mostra e mostra un mondo, un universo. Il gigione... Non voglio far nomi.

Il grande attore va considerato come l'immobilità assolu-

ta. E come principio, però, di movimento, energia scatenante. La Voce, con la maiuscola, diventa allora significante, e non importa più quello che dice. La musicalità autentica, bada bene, è estranea all'attore come lo si intende solitamente. Non si devono confondere la musicalità con il parlare neniando che facevano Ruggeri, Ricci, il primo Gassman. È un errore, quando si vede un attore ben dotato, misurarne l'intensità sulla base di queste note.

Io non voglio sempre parlare di me. Però, anche se non ho potuto vedere e sentire cosa hanno fatto Artaud e Mejerchol'd, in questo senso e sulla base di queste teorie, mi ritengo oggi l'unica persona che le abbia messe in pratica. Voce è tutto, anche il corpo è voce. Da non confondere con il discorso, con il contenuto. La fine della sapienza greca, dice giustamente Colli, comincia con il *lògos*. La musicalità cui faccio riferimento non è il vocalizzo alla Meredith Monk. È il contrario del belcanto. Direi che è più vicina alla tecnica dei *Lieder*, e in questo senso faccio un accostamento con la scuola austriaca. Il grande attore depensa il concetto, può anche tirare a sé l'emozione e la commozione del pubblico accelerando in senso musicale le parole, rendendole impronunciabili o ai limiti dell'incomprensibile. Ottiene trasporti nel pubblico tirandolo fuori dal concetto. Per questo il mio teatro lo capiscono anche i cinesi. La voce diventa significante. E perché questo si verifichi il discorso deve andare a monte: oltre il rappresentabile, la mimesi, il linguaggio inteso restrittivamente. L'attore che 'interpreta' è anchilosato, si limita a imitare.

Come strade, invece, non ne vedo altre: il *lògos* diventa musica e perdita del *lògos* insieme.

Quello dell'attore è anche un mestiere e in qualunque mestiere soltanto il cinque per cento è impegnato dall'esercizio stesso. Nel mio caso, il resto se ne va in polemica (capita quando si è pubblici, purtroppo) e in managerismo. Ormai è più il tempo che perdo in queste attività che non quello che occupo studiando. Un fatto curioso: questa mancanza di tempo, ha fatto sì negli ultimi anni che io non avessi neppure il modo d'imparare la parte.

Come sai, devo pensare per ogni spettacolo alla scena, ai costumi, a tutto. Così, nello stesso modo in cui mi mancava il tempo di dedicarmi allo studio, anche le più banali occupazioni come il mandare a memoria la parte diventavano un problema. Allora mi portavo dei fogli in scena, e li tenevo davanti, invisibili al pubblico. Ebbene, è interessante sapere che leggere diventa un fatto fondamentale. Solo pensando a ricordarti la parte, se ne va un buon cinquanta per cento. È l'alea del teatro di rappresentazione, che si riduce semplicemente a questo. L'importanza fisica della voce, l'ho scoperta anche così, venendo a conoscere l'importanza della lettura. Adesso, anche all'opera, anche in una rappresentazione in costume, io leggerei sempre.

Il mio primo teatro era avvelenato dalle polemiche. Certo, anche il rovesciamento della sintassi, tutto è servito. Io mi riconosco dal *S.A.D.E.* in poi, da uno spettacolo cioè che non è stato capito. Ammesso che ci fosse qualcosa da

capire. Il pubblico non influisce mai sulla recitazione, nel modo più assoluto. Se vogliamo riferirci ancora alla prima fase del mio teatro, allora io ero al servizio di me stesso, di un me stesso che non era preparato, ma che non aveva dimesso la polemica. Ora invece i miei spettacoli sono sospesi nel tragico. Possono anche avere una nota di tristezza, come tutte le cose nobili: e tuttavia si tratta di un affare mio. Il pubblico può commuoversi da sé, o farsi trasportare, come dicevo, fuori dai concetti. L'attore, la cultura dell'attore...

Si leggessero Platone. Sull'idea, sul mondo, sul mondo delle idee, sulla mimesi. Invece la cultura per loro era 'farlo' in scena, Platone. Te lo immagini Zacconi, e più tardi Ruggeri, come dovevano recitarlo col lenzuolo addosso? E cosa dovevano cogliere del *Simposio*, del *Fedone*, di quello che andavano dicendo. Andare avanti con la cultura teatrale: come? Con i copioni, guai. Con Molière, leggendoselo? A quel punto, meglio De Musset e il suo teatro in poltrona. Lavorando per tutti questi anni mi sono accorto di essere un attore greco in megafono. La statura dipende da quel che faccio (e come lo faccio) ogni sera: ecco i miei costumi. Solitamente, la voce umana viene parlata a un registro. C'è il basso, il baritono, eccetera. Ma le ottave, te le puoi scordare. E allora ecco cosa significa per me la situazione col microfono: devo stare attento alle minime sfumature, alle modulazioni infinitesimali. Questa tecnica l'ho introdotta in teatro, poi nel concerto con il *Manfred*, e presto con il *Tamerlano* la introdurrò anche nell'opera. Ma dove

lo vedi il recupero dell'attore greco? Nelle sciagurate Ostie Antiche, dove d'estate si danneggia l'archeologia e si fa la tragedia greca recitata come Tennessee Williams? Non spererai di sentire recitare greco, o di cogliere la musica di Sofocle.

Io uso il microfono. Ma a chi fa in teatro *Amleto* con la stessa identica recitazione dei gialli televisivi, se gli metti in mano un microfono non cambia gran che. Il microfono, invece per me non significa affatto uno strumento di amplificazione. È il contrario, io lo uso come un microscopio. L'attore è l'infinito nulla che sta dicendo, non ha tempo per pensare alla parte e al pubblico, o al personaggio. Se usi la voce per dire qualcosa che è altro dalla voce, sei un attore teatraltelevisivo. Anche il silenzio fa parte della voce. All'inizio della *Quinta*, prima del famoso "ta-ta-tà" che, come tutti sappiamo, è il destino che batte alla porta eccetera eccetera, c'è una pausa. C'è proprio scritto "pausa" in partitura. Se capisci questo, per esempio, allora sì che puoi fare teatro visivo. Non perché non riesci a tartagliare parola, a macellare sillaba. Teatro visivo che poi anch'io ho fatto con *Il rosa e il nero*, forse l'unico spettacolo del mio primo periodo da salvare. I silenzi, a teatro, devono essere come la *Quinta*. I silenzi di una voce.

Conversazione con Carmelo Bene a cura di Sergio Colomba, "Sipario degli attori", XXXV, 405, II trimestre 1980.

Nato a Campi salentina (Lecce) nel settembre del 1937, Carmelo Bene ha compiuto i suoi primi studi in un collegio di religiosi. Nel 1959, dopo aver abbandonato l'Accademia di arte drammatica («convinto», dichiarerà, «della sua totale inutilità»), Bene fa il proprio debutto in teatro, interpretando *Caligola* di Camus, diretto da Alberto Ruggiero. Con *Pinocchio*, *Salomè*, *Amleto* e *Il rosa e il nero*, portati, nel corso degli anni, dalle cantine romane ai teatri di tutta Italia, Bene inizierà una carriera travolgente e unica, condotta ormai in prima persona, come attore fuori ordinanza e come regista *sui generis*. Carriera arricchita da una fruttuosa e non meno «sconvolgente» incursione nell'universo del cinema – con la regia di *Capricci*, *Don Giovanni*, *Salomè* e *Un Amleto di meno* – e della letteratura, con l'antiromanzo *Nostra signora dei turchi*, edito nel 1965, presto riadattato per le scene e infine trasportato sullo schermo. Con *La cena delle beffe* e *S.A.D.E.*, Bene segna la sua definitiva consacrazione.

Nel 1981, un Bene «ferito a morte» terrà una memorabile *Lectura Dantis*, dalla Torre degli Asinelli a Bologna, dedicandola «non ai morti, ma ai feriti dell'orrenda strage». Se gli anni Ottanta saranno segnati da una controversa esperienza come direttore della Biennale teatro e dalla ripresa di *Pinocchio*, dall'*Adelchi*, da *Lorenzaccio* e, soprattutto, dall'*Achilleide*, i Novanta sembrano anni di apparente autoesilio e di stasi creativa. Tornato alla ribalta con l'*Hamlet suite* e la pubblicazione di un elegante volume di *Opere* nella collana dei Classici Bompiani, Bene coglierà tutti di sorpresa pubblicando, nel 2000, un poema dal titolo *l'mal de' fiori*, e realizzando, poco prima della sua morte, avvenuta il 16 marzo del 2002, una serie di interventi televisivi, *Quattro momenti su tutto il nulla*, lascito straordinario di un artista che non ha lasciato eredi, né testamento.

Indice

Premessa	3
Cattivario	13
1964	13
1968	14
1975	15
Accademia	15
Amplificazione	16
Applausi	16
Applausi (pubblico del Costanzo Show) ...	17
Artaud	17
Arte	18
Ascolto	19
Atto e azione	20
Attore	22
Attore intellettuale	23
Attore e attrice (Conclusion) ..	23
Autodistruzione (e nascita del linguaggio)	25
Autore	26
Bacon	26
Beckett	26
Bene	27
Brecht	27
Calendario	28
Capelli tinti	28
Capire	29
Cinema	29
Comunismo	30
Coscienza	30
Critici	31
Critici e registi	31
Cultura	32
Dario Fo	32
Democrazia	32
Dio	33
Donne	34
Eduardo	35
Egoismo	35
Essere qui	35
Estate e autunno	35
Euripide	36
Famiglia	36
Fare la spesa	37
Fare proseliti	37
Faust	37
Favella nostra	38
Fedeltà	38
Francesco	39
Francia	39
Gassman	39
Gazzettiere (chi sarà mai?)	44

Gazzettiere (e Shakespeare)	44	Momento	59
Generosità	45	Monitor	60
Gente comune	45	Morte	60
Gesù	45	Nazionale	61
Gioco e scherzo	46	Nietzsche	62
Goethe	46	Nostra Signora dei Turchi	62
Grotowski (e Barba)	46	Novecento	62
Gusti	47	Ontologia	63
Hobbes, Thomas	47	Opere	63
Inquadratura	47	Ordine del testo	64
Internet	48	Otello	65
Introduzione	48	Ottocento	66
Io	49	Paradosso	66
Istanza	50	Pargoletto	66
Istituzionalizzazione	51	Parola (e canto)	67
Joyce (e il cinema)	51	Pasolini	67
Keaton	52	Pazzia	68
Klossowski	53	Picchiare	68
Lavoro	53	Piccolo schermo	68
Libertà	54	Piede libero	69
Li mortacci	54	Pinocchio	69
Lorenzaccio	55	Pisciare sul pubblico	70
Macchina attoriale (le origini)	55	Poesia	71
Ma Deleuze e Guattari...	55	Poeta	72
Malattia	56	Poeti di massa	72
Mancinelli	56	Potere	72
Maradona	57	Pound	73
Marx (e Hegel)	57	Previsioni	73
Media (togliere di scena)	58	Psicoanalisi	73
Metafisica (no e sì)	58	Quarta parete	74
Metodo e follia	59	Radio	74
Migliorare	59	RAI	75
Miracolo e dialettica	59	Rappresentazione	75

Realtà	77	Sport	89
Recitare	77	Stampa	89
Regista	78	Storia	90
Regista e attore	78	Strehler	91
Religione	78	Successo	92
Rivoluzione	79	Teatro	92
Rossini	79	Televisione	93
Rumore	80	Teatro e televisione	94
Sapere	80	Tempo	94
Scandalo	80	Testo	95
Schopenhauer	81	Tradurre	95
Scrittura di scena	81	Trionfo	95
Scuola	82	Uguaglianza	96
Shakespeare	83	Utilità del teatro	96
Shakespeare! Marlowe!	84	Verità	96
Società dello spettacolo	85	Vocazione	97
Sofocle	86	Voce	97
Soggetto e rappresentazione	86	Wojtyła, Karol (in arte Papa)	97
Sperimentazione	87	Finis theatrii	98
Spettatore	88		

Niente scuole 99

eretica

direttore editoriale **Marcello Baraghini**

<http://www.stampalternativa.it/>

e-mail: redazione@stampalternativa.it

S
T
A
M
P
A
L
T
E
R
N
A
T
I
V
A

Contro il comune senso del pudore, contro la morale codificata, controcorrente. Questa collana vuole abbattere i muri editoriali che ancora separano e nascondono coloro che non hanno voce. Siano i muri di un carcere o quelli, ancora più inviolabili e resistenti, della vergogna e del conformismo.

a cura di
Antonio Attisani e Marco Dotti
Bene crudele

progetto grafico **Anyone!**

impaginazione **Roberta Rossi**

© 2004 **Nuovi Equilibri**

Casella postale 97 - 01100 Viterbo fax 0761.352751

e-mail: ordini@stampalternativa.it

Attenzione! I manoscritti inviati all'editore non si restituiscono.
Non vengono forniti pareri e schede di lettura.
Non si considerano testi inviati per e-mail.

finito di stampare nel mese di giugno 2004

presso la tipografia **Graffiti**

via Catania 8 - 00040 Pavona (Roma)

ERETICA

■ **REBIBBIA RHAPSODY**

di Echaurren e Fioravanti

■ **SNATCH COMICS**

a cura di JD Jachini

■ **UOMINI SU UOMINI**

di M.B. Bianchi

■ **STORIE DI SOGNI E MALATTIE**

di I. Majore

■ **SI VIVE SOLO DUE VOLTE**

di C. Castaneda

■ **TAXI BROUSSE**

di M. Aime

■ **CUORE DI PULP**

di Giovannini & Tentori

■ **PER RAGAZZE DI COLORE...**

di N. Shangé

■ **IL MANIFESTO DI UNABOMBER**

■ **CHI HA VERAMENTE COSTRUITO LE PIRAMIDI E LA SFINGE**

di Giacomo & Luna

■ **ERESIE PSICHEDELICHE**

di AA.VV.

■ **TUTTO VERO! MEMBRI DI PARTITO**

di A. Selvaggi

■ **PICCOLI ERGASTOLI**

di Echaurren & Fioravanti

■ **RUBA QUESTO LIBRO**

di A. Hoffman

■ **LUCI ROSSE**

di D. Soffiati

■ **NON PROVATE A DEFINIRCI**

a cura di AA.VV.

■ **L'OBEDIENZA NON È PIÙ UNA VIRTÙ**

di L. Milani

■ **L'ARTE DELLA GIOIA**

di G. Sapienza

■ **PAPALAGI**

di Tuiavii di Tiavea

■ **CASTANEDA E LE STREGHE DEL NAGUAL**

■ **SCIAMANI DELLE DUE AMERICHE**

■ **APOCALISSE GIOIOSA**

di T. McKenna

■ **MONDO HACKER 1.0**

di A. Forni

■ **HOTEL CALIFORNIA**

di A. Azzaroni

■ **KATANGA CHE SORPRESA!**

■ **LINGUE**

di AA.VV.

■ **BANCA BASSOTTI**

di G. Cloza

■ **COSÌ PARLÒ BALAUSTRÀ**

di Vercillo & Zecchino

■ **SOMMI PECCATORI**

di A. Cavoli

■ **CREDERE OBBEDIRE COMBATTERE**

di C. Galeotti

■ **CANNABIS, NON SOLO FUMO**

di B. Parrella

■ **LA NOTTE DI STALIN**

di P. Pieri

■ **NEOPAGANESIMO**

di AA.VV.

■ **CORSARI VERDI**

di S. Apuzzo

■ **UN LETTO DI RISO**

di AA.VV.

■ **COME UCCISI MIA MADRE**

di L. Puliti

■ **EXTRATERRESTRI**

di T.C. Lethbridge

■ **I SIGNORI
DELLA TRANSIZIONE**
di A. Segre

■ **SESSO ANNUNCIATO**
di B.J. Loz

■ **CONTROARREDATURA**
di S. Ricciardi

■ **GIORDANO BRUNO
IL PROCESSO
E LA CONDANNA**
di A. Castronovo

■ **PIOGGIAFANGOMERDA
SOLEBLUES**
di M. Rossi

■ **DEPUTATI A FAR RIDERE**
di C.A. Colombo

■ **SOGNI AMERICANI**
di Sapphire

■ **IL LIBRO È NUDO**
di F. Del Moro

■ **QUESTA È L'AFRICA**
di G.A. Rolla

■ **BAMBINI ASSASSINI**
a cura di Giovannini e Tentori

■ **PINO ZAC**
di V. Vecellio

■ **QUATTRO SBERLE
IN PADELLA**
di S. Carnazzi e S. Apuzzo

■ **LA VENDETTA
DEL RISPARMIATORE**
di G. Cloza

■ **DONNE COL PISELLO**
di K. Valli Bentivoglio

■ **L'ANTICRISTO**
di F. Nietzsche

■ **WACO - UNA STRAGE
DI STATO AMERICANA**
di C. Stagnaro

■ **PERCHÉ GLI INGLESI
NON USANO IL BIDE?**
di P. Guagliumi

■ **ERESIA PURA**
di A. Petta

■ **IN AMORE VINCE IL CANE**
di S. Cecchi

■ **SIGNORA EROINA**
di A. Bongusto

■ **IO, ULTRAS**
di A. Arena

■ **CORPI ESTRANEI**
di P. Echaurren

■ **LA NOTTE DEGLI
STRAMURTI VIDENTI**
di E. Verrengia

■ **EDITORI A PERDERE**
di M. Bendia e A. Barocci

■ **ASSASSINATI**
di S. Carnazzi

■ **BLOC BOOK**
a cura di F. Giovannini

■ **ROMA DIVINA**
di P. Ravasenga

■ **CAMERATA TOPOLINO**
di A. Barbera

■ **IL PAROLIFERO**
di I. Capizzi

■ **MANUALE PRATICO
DELLA DONNA PADANA**
di N. Bresciani

■ **FIDO NON SI FIDA**
di S. Apuzzo e E. Meyer

■ **PALESTINESI**
di J. Genet

■ **ROGHI FATUI**
di A. Petta

■ **VADO, L'AFFONDO E
TORNO**
di M. La Ferla

■ **SESSO DENARO POTERE**
di Osho

■ **OMOCIDI**
di A. Pini

■ **IL SENSO DELLA VITA È
NON ROMPERE I COGLIONI**
di G. Nardella

■ **PELLE DI TERRA**
di V. Bottaro

■ **MANUALE PER
DIFENDERSI DAI
GIORNALISTI**
di C. Draghi

■ **FUMA PURE
SCIENZA SENZA SENSO**
di S. Milloy

■ **CEFALONIA
DOPPIA STRAGE**
di L. Caroppo

■ **MACHI
DI CARTA**
di A. Torreguitart Ruiz

■ **ERBA MEDICA**
dell'Associazione Canapa Terapeutica

■ **ECCHIME**
di V. Cavallo

■ **VITE MINIME**
di D. Boccardi

■ **IO SONO GESÙ CRISTO**
di A. Artaud

■ **DA FIUME A ROMA**
di G. Ferrero

■ **PSICOFUNGHİ ITALIANI**
di G. Camilla

■ **L'UOMO DI ATLANTIDE**
di M. La Ferla

■ **SOFTWARE LIBERO
PENSIERO LIBERO**
di R. Stullman

■ **L'ARTE DELLA GIOIA**
di G. Sapienza

■ **PARTO DI TESTA**
di A. Barocci

■ **LE PAROLE DELLA TERRA**
di L. Veronelli - P. Euchaurren

■ **I FIGLI DI BABELLE**
di V. Ruotolo

■ **L'ULTIMO COLPO DI
HORST FANTAZZINI**
di P. Diamante

■ **SELVATICO E COLTIVATO**
Rete Bioregionale Italiana

■ **LA MARIJUANA FA BENE
FINI FA MALE**
di G. Blunir

■ **PORN'ITALIA**
di F. Giovannini

■ **ADDIO, MAREMMA BELLA**
di A. Cavolì

■ **RACCONTI CONTRO TUTTI**
di M. Twain

■ **SOFTWARE LIBERO
PENSIERO LIBERO - Vol. 2**
di R. Stullman

■ **IL LIBRO NEL DESERTO**
di G.A. Rolla

■ **PRIMITIVO ATTUALE**
di J. Zerzan

■ **WALKABOUT**
di P. Camuffo

■ **SETTA BUGIARDA**
di U. Maggesi

■ **LA BELLA BIONDA**

di V. Imbriani

■ **NOSCOPYRIGHT**

di Beccaria, Marchetti-Stasi, Parrella,
Somma (NMI Club)

■ **QUANTO MI DAI SE
MI SPARO?**

di S. Endrigo

■ **FELICITÀ CHIMICA**

di C. Cappuccino

■ **PÉPÉ LE MOKO**

di D. Ashelbé

■ **CALVARIA**

di A. Marrapese

■ **BENE CRUDELE**

di A. Attisani e M. Dotti

■ **MARA COME ME**

di M. Salvia

■ **TE LA DO IO BRASILIA**

di M. La Ferla

■ **LA REPUBBLICA DELLE
MARCHETTE**

di P. Bianchi e S. Giannini

■ **AMMAZZO TUTTI**

di F. Bruno e M. Minicangeli

■ **BUKOWSKI**

**SCRIVO DEI RACCONTI
POI CI METTO IL SESSO
PER VENDERE**

di P. Roversi

■ **UN BELLUNESE
DI PATAGONIA**

di A. Lentini

■ **PIOMBO FELICISSIMO**

di A. Pellegrino

■ **L'IMMAGINAZIONE
AL PODERE**

di A. Castronuovo e W. Catalano

■ **1527**

I LANZICHENECCHI A ROMA

di A. Moneti

■ **L'ARTE DELLA FUGA**

a cura di A. Prunetti

Quasi un dizionario.
Così si presenta questo libro composto
da dichiarazioni, invettive, frasi a metà che,
tra le pieghe, rivelano le tracce
di quel profondo lavoro di scavo condotto
da Carmelo Bene nel teatro,
contro il teatro, oltre il teatro.
Un pensiero informale, estremo, crudele.
Uno schiaffo alle scuole,
al partito preso dell'ordine,
alle estetiche rassicuranti,
al piagnisteo degli artisti di Stato.
La traccia indelebile di un Autore
che "sprecando" continuamente il proprio talento
ha preso a schiaffi la vita.

Per ogni libro venduto,



50 centesimi saranno devoluti a *EMERGENCY*

ISBN 88-7226-826-5



9 788872 268261

€ 9,00

STAMPA