

Alfonso Malaguti (a cura di)

LA SCENA DELLA CONTEMPORANEITÀ

Indagine sulle arti dello spettacolo
in Italia e in Europa

Il libro presenta un'indagine approfondita sulla mise en scène di spettacoli teatrali e lirici, allo scopo di acquisire la conoscenza delle nuove forme espressive e di comunicazione, che hanno costituito un'importante apertura verso la tutela della libertà culturale e artistica.

Gli autori che hanno contribuito al libro ritengono che *il teatro* (di prosa e lirico) *contemporaneo* sia caratterizzato dall'*attraversamento dei generi*. Pertanto si è preferito riservare una particolare attenzione alle concezioni sceniche e ai linguaggi che più di recente si sono dimostrati attenti a costruire soluzioni al passo con il presente, in quanto "crediamo in un teatro pieno d'interrogativi, di dimostrazioni giuste o sbagliate, di gesti contemporanei".

Il testo si rivolge in modo specifico a *studenti e professionisti* che guardano allo sviluppo dello spettacolo e dei beni culturali, a giovani teatranti, musicisti e danzatori che desiderano approfondire il nuovo mondo che stanno per affrontare; ma si rivolge anche a quanti intendano confrontarsi con le tematiche della sperimentazione e della messa in scena, nonché a coloro che vogliono arricchire il loro bagaglio culturale nel campo della teatralità.

Il raggio d'intervento è davvero ampio; si esaminano i settori del *teatro d'innovazione*, di ricerca, per l'infanzia e la gioventù; le *politiche culturali* e le *strutture organizzative* dei teatri nazionali e europei, con i riferimenti alla legislazione e ai decreti vigenti, le *poetiche* e le *prassi sceniche* di maestri (quali Eimuntas Nekrošius, Robert Wilson, Pina Bausch, Carmelo Bene, Mario Martone, Giorgio Barberio Corsetti), il *teatro di poesia* di Pasolini e l'estetica della scenografia contemporanea.

Alfonso Malaguti, presidente Agis Tre Venezie, docente a contratto (Storia dell'Industria dell'intrattenimento, Teoria e tecnica della produzione teatrale) all'Università Cà Foscari di Venezia, ha pubblicato un romanzo, *Cala il sipario*, il volume *Organizzare Musica*, numerosi saggi critici musicali e teatrali.

Alfonso Malaguti
(a cura di)

LA SCENA DELLA CONTEMPORANEITÀ

Indagine sulle arti dello spettacolo
in Italia e in Europa



FRANCO ANGELI

244.1.38 A. MALAGUTI (a cura di) LA SCENA DELLA CONTEMPORANEITÀ

ISBN 978-88-568-0529-1



Alfonso Malaguti
(a cura di)

LA SCENA DELLA CONTEMPORANEITÀ

Indagine sulle arti dello spettacolo
in Italia e in Europa

I lettori che desiderano essere informati sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "informazioni" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità o scrivere, inviando il loro indirizzo, a: "FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano".

FRANCOANGELI

Indice

Prefazione, di Renato Quaglia	pag. 9
Introduzione	» 13
Parte I	
Il teatro di innovazione	
1. L'evoluzione del teatro di innovazione, di Alfonso Malaguti	» 19
1. Il teatro di ricerca	» 22
2. Il teatro dell'infanzia e della gioventù	» 29
2. Le stabilità e la normativa vigente, di Alfonso Malaguti	» 40
3. Le strutture organizzative, di Alfonso Malaguti	» 50
4. Modelli organizzativi e politiche di sostegno per lo spettacolo dal vivo in Europa, di Lucia Candelpergher e Monica Fracassetti	» 52
1. Politiche culturali nazionali e competenze per lo spettacolo dal vivo	» 53
2. Sistemi di finanziamento per lo spettacolo dal vivo	» 61
3. Modelli europei per il teatro	» 75
4. Modelli europei per la lirica	» 87
Appendice – I Decreti Ministeriali	
1. L'attività teatrale (D.M. 12 novembre 2007)	» 97
2. Le attività di danza e musicale (Decreti Ministeriali 8 e 9 novembre 2007)	» 101

Immagine di copertina: *Cinema "Eden": l'acrobata* (2001), di Gabbris Ferrari

1ª edizione. Copyright © 2009 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

Ristampa	Anno
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9	2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore. Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota o in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO (www.aidro.org, e-mail: segreteria@aidro.org).

Stampa: Tipomonna, via Merano 18, Milano.

Indice

Prefazione, di Renato Quaglia	pag. 9
Introduzione	» 13
Parte I	
Il teatro di innovazione	
1. L'evoluzione del teatro di innovazione, di Alfonso Malaguti	» 19
1. Il teatro di ricerca	» 22
2. Il teatro dell'infanzia e della gioventù	» 29
2. Le stabilità e la normativa vigente, di Alfonso Malaguti	» 40
3. Le strutture organizzative, di Alfonso Malaguti	» 50
4. Modelli organizzativi e politiche di sostegno per lo spettacolo dal vivo in Europa, di Lucia Candelpergher e Monica Fracassetti	» 52
1. Politiche culturali nazionali e competenze per lo spettacolo dal vivo	» 53
2. Sistemi di finanziamento per lo spettacolo dal vivo	» 61
3. Modelli europei per il teatro	» 75
4. Modelli europei per la lirica	» 87
Appendice – I Decreti Ministeriali	
1. L'attività teatrale (D.M. 12 novembre 2007)	» 97
2. Le attività di danza e musicale (Decreti Ministeriali 8 e 9 novembre 2007)	» 101

Immagine di copertina: *Cinema "Eden": l'acrobata* (2001), di Gabbris Ferrari

1ª edizione. Copyright © 2009 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

Ristampa	Anno
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9	2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore. Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota o in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO (www.aidro.org, e-mail: segreteria@aidro.org).

Stampa: Tipomozza, via Merano 18, Milano.

Parte II

La sperimentazione nelle arti dello spettacolo

5. Il modello sperimentale come ricerca per nuove tecniche di spettacolo, di <i>Alfonso Malaguti</i>	» 107	4. Il teatro assoluto. Carmelo Bene, la macchina attoriale e il soffio della morte	pag. 219
6. I festival di musica contemporanea in Europa. Scenari e riflessioni, di <i>Cecilia Balestra e Marco Mazzolini</i>	» 122	13. Alcune riflessioni sull'estetica dello spazio e sulla poetica dell'oggetto scenico nel teatro moderno e contemporaneo, di <i>Gabbris Ferrari</i>	» 228
1. Locale-globale	» 125	14. Il teatro dello spettatore, di <i>Alfonso Malaguti</i>	» 252
2. Reti internazionali	» 127	Bibliografia	» 259
3. Un presente plurale	» 128	Siti internet	» 265
4. Direzioni artistiche	» 131	Gli autori	» 267
7. Verso un teatro interdisciplinare: l'attraversamento dei generi, di <i>Alfonso Malaguti</i>	» 135		
1. Dagli incroci alle rotatorie: la metafora della mutazione teatrale	» 137		
8. Percorsi di nuove concezioni registiche, di <i>Alfonso Malaguti</i>	» 143		
1. Eimuntas Nekrošius	» 143		
2. Bob Wilson	» 158		
3. Mario Martone	» 165		
4. Giorgio Barberio Corsetti	» 175		
9. Reality show e soap opera del Tanztheater di Pina Bausch, di <i>Elisa Guzzo Vaccarino</i>	» 184		
10. Tra cinema e teatro, di <i>Maurizio Scaparro</i>	» 194		

Parte III

Pratiche dello spettacolo e il ruolo dello spettatore

11. Il recupero pasoliniano del teatro di parola come teatro di poesia, di <i>Alfonso Malaguti</i>	» 203
12. Le stanze dell'effimero. Frammenti di un discorso intorno alle forme e alla prassi del teatro contemporaneo, di <i>Carmelo Alberti</i>	» 209
1. Comment dire	» 209
2. Dal pubblico allo spettatore	» 211
3. Interrogativi sulla prassi: il caso italiano	» 216

Balza in evidenza la centralità del *corpo* che ha un valore se non proprio assoluto, certamente fondamentale nella sperimentazione come in Pasolini, teorico e teatrale. Basta pensare alla prima scena di *Bestia da stile*, la cui ste-sura complessiva occupa un arco di tempo lunghissimo per il poeta: 1966-1974. Tale scena è una specie di manifesto "di quel che potrebbe essere un teatro dove l'idea e il corpo occupano lo stesso spazio"⁷ (cors. n). Dice ancora il regista Nordøy: "Il suo testo non mi avrebbe affascinato tanto se non ci avessi sentito un *engagement* del corpo; quel che mi attraeva era l'idea di un intellettuale il cui corpo è *engagé*. (...) abbiamo lavorato sul corpo dell'attore e sul *corpo del testo*, nel senso che il testo ha come un'ossatura, una colonna vertebrale...". Anche qui *mutatis mutandis* ritroviamo la parte teorico-pratica del teatro sperimentale che si afferma nel corso degli anni Sessanta. Naturalmente l'aspetto più importante è il *corpo del testo* in entrambi. Con una differenza sostanziale: la sperimentazione scrive con la lingua del teatro, Pasolini, invece, scrive in dialoghi di ascendenza platonica con una strategia, per così dire, pedagogica che – se non presumiamo troppo – in qualche misura ritroviamo anche nella sperimentazione. Ancora: c'è in entrambi una forte *materialità della scrittura* che nelle *pièces* pasoliniane è spesso messa fra *epochè* e che sta al regista che le mette in scena evidenziarla ed esaltarla, mentre nella sperimentazione la materialità appare subito e senza sotterfugi. Certo la *ludicità* tipica della scrittura pasoliniana, particolarmente nei testi dell'ultima fase, non è assolutamente tale nel teatro sperimentale. Il pensiero e il corpo nelle *pièces* pasoliniane si congiungono: il poeta aiuta a fare ciò che egli scrive il suo teatro con tutto il proprio corpo e la parola è il motore dell'azione dialogica che ci rimanda al testo, la vera musa del suo teatro: i dialoghi di Platone, anche se non vanno trascurate alcune somiglianze con Rainer Maria Rilke e con il teatro di Artaud, cui deve *tout-court* qualcosa.

⁷ Cfr. P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., "Il corpo del teatro", intervista a Stanislas Nordøy, p. XXI.
⁸ *Ivi*.

12. Le stanze dell'effimero. Frammenti di un discorso intorno alle forme e alla prassi del teatro contemporaneo

di Carmelo Alberici

1. Comment dire

entrevoir –
 croire entrevoir –
 vouloir croire entrevoir –
 loin là là-bas à peine quoi –
 folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi –
 quoi –
 comment dire –¹

Di fronte alla domanda «che cos'è il teatro?» le varie epoche hanno modellato un proprio «archetipo»², una propria concezione del rappresentare; lungo la traccia infinita della storia della civiltà, in cui coesistono le orme del passato e le utopie del futuro, ritorna una risposta che può sembrare ovvia: al pari del rito, il teatro è la cerimonia che accomuna *artifex* e spettatore, nelle forme e nei modi che di volta in volta si rendono possibili. Esaminando la fisionomia culturale dell'Europa nell'età moderna e contemporanea è facile rilevare alcuni nuclei di pensiero teatrale forte, in grado di determinare sia le

¹ «Glimpse – / seem to glimpse – / need to seem to glimpse – / faint afar away over there what – / folly for to need to seem to glimpse faint afar away over there what – / what – / what is the word». «Intravedere – / credere di intravedere – / voler credere di intravedere – / lontano là laggiù appena cosa – / follia di volervi credere di intravedere cosa – / cosa – / come dire –» (Samuel Beckett, *Come dire*, *What is the Word*, 1989, traduzione di Nadia Fusini, «Leggere», n. 22, giugno 1990), pp. 16-17; «pillantani – / pillantani tünni – / szükség pillantani tünni – / eltünő távol odább odaát mi – / hiábavaló nak hoz szükség – / pillantani tünni eltünő távol odább odaát mi – / mi – / mi is a szó –» (da: G. Kurtág, *Samuel Beckett: What is the Word*, op. 30b, 1991).

² Il concetto di «archetipo» indica l'insieme di segni che costituiscono l'immaginario degli uomini in un determinato periodo, segni depositati nell'inconscio collettivo che si manifestano in una serie di determinazioni simboliche e di scambi culturali formativi. Cfr. Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, a cura di Paolo Bosio, Zanichelli, Bologna, 1998, p. 36.

pratiche della produzione scenica, sia le modalità dell'assistere e del partecipare. Se uno dei due ambiti sfugge all'attenzione dell'altro, come accade in particolari situazioni di rottura linguistica, l'itinerario del teatro risolve automaticamente ogni incongruenza: si può anche rinnegare una parte di spettatori per rivolgersi ad un gruppo specifico, riunito in autonomia e in base a proprie regole specifiche; oppure, si può spegnere l'attenzione della platea verso ciò che avviene sul palcoscenico, perché nel comune sentire il linguaggio proposto non soddisfa le interrogazioni.

Ogni atto di scambio determina, comunque, uno stato permanente di conflitto e di differenza, una circostanza rigenerativa nel procedimento creativo. Poiché la «memoria teatrale» si nutre dell'instabile dialettica fra protagonista e osservatore, prima che un'azione scenica divenga un fenomeno da studiare e classificare, deve passare qualche tempo. In tal modo lo spazio deputato alla ritualità del teatro guadagna per sé una zona franca, costruisce una singolare 'stanza dell'effimero', sia quando prevale – come indica Léon Chancerel, un uomo di scena fattosi storico del teatro – lo «spirito di celebrazione», sia quando s'impone lo «spirito di derisione»³. Ma, al di là della relazione che si può stabilire fra intermediari e convenuti (indipendentemente, cioè, dalle ragioni soggettive, che pure hanno il loro peso), l'occasione riproduce in vario modo, e di volta in volta, uno spazio predeterminato per esprimere le questioni del mondo dentro il quale sia possibile lasciar sprigionare la «crisi sacrificale» e il «desiderio mimetico»⁴.

Per quanto ripetitivo e vacuo possa apparire il rito teatrale, alla base del quale vi è un *unicum* cerimoniale che si specifica in ciascuna occasione di spettacolo, il processo di trasmissione ingloba anche la soluzione che elabora, di continuo, tanti momenti di verità fra officianti e partecipanti: quante volte si sente dire come nel crogiolo della rappresentazione si riproduca l'essenza della vita! Il flusso tra le due insopprimibili entità s'affida alla traccia indispensabile della parola che, in ogni modulazione (anche nella negazione), scorre lungo l'intreccio di un ininterrotto racconto che andando a ritroso si ricongiunge alle sorgenti della civiltà.

La pretesa che le culture egemoni hanno di generare casi straordinari nasconde a malapena la verità di una naturale metamorfosi della conoscenza e della *techné*⁵ che elabora sempre le radici comuni. Basterà esaminare il cor-

³ Cfr. Léon Chancerel, *Storia del teatro. Panorama dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Giovanni Marchi, Bulzoni, Roma, 1967, p. 35.

⁴ Sulla teoria della «crisi sacrificale» e del «desiderio mimetico» cfr. René Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980, pp. 63 e segg. «La crisi sacrificale è da definirsi come crisi delle differenze, cioè dell'ordine culturale nel suo insieme» (p. 76); «il soggetto desidera l'oggetto perché lo desidera il rivale stesso» (p. 204). Il pensiero di Girard si precisa in altri studi, quali: *Il capro espiatorio* (Milano, Adelphi, 1987), *Shakespeare. Il teatro dell'invidia* (Milano, Adelphi, 1998), *Miti d'origine. Persecuzioni e ordine culturale* (Ancona-Massa, Transeuropa, 2005).

⁵ Cfr. Umberto Galimberti, *Psiche e techné. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2002.

pus di alcune parole-chiave, il nucleo segreto di alcuni tratti linguistici, oltre la linea di demarcazione della scrittura e fino alle radici contrassegnate dall'oralità, per scorgervi l'impronta di un sapere unitario, basato su formulari arcaici, un sapere che continua ad essere parodiato e, solo in apparenza, nuovamente inventato.

Grandi figure, quali Hamlet, Faust, Don Juan, e altre ancora, che esistono fuori dal tempo, hanno avuto in varie età la loro sublimazione sulle tavole del palcoscenico; eppure, non è possibile affermare che la loro essenza si esaurisca nella rappresentazione. Semmai il metterli in scena costituisce una continua verifica delle loro tensioni, che sono sedimentate nelle pulsioni collettive. Un esempio: il mito di Hamlet si ritrova in tutte le culture del mondo sotto varie forme, ma alla fine si scopre come il racconto tragga significato dalla «macchina del cielo»⁶.

Alla lingua del teatro, dunque, è affidato il compito di svelare lo spessore della parola, alla teatralità spetta la funzione di modulare il suono e il ritmo oltre la barriera del corporeo. La ricerca è proposta, giorno per giorno, nella sua forma instabile ed effimera, alla consapevolezza dello spettatore, qualunque sia il suo spirito di partecipazione. Così è stato fin dalle origini della civiltà umana ed è importante che continui ad esserlo nell'età delle nuove tecnologie e della comunicazione globale.

2. Dal pubblico allo spettatore

- Una commedia, padre!
- Sì, figlio mio. Non si tratta certo di montare un palcoscenico, ma di conservare il ricordo d'un avvenimento che ci commuove e riprodurlo come si svolge...
Lo faremo rivivere noi stessi, ogni anno, in questa casa, in questo salotto⁷.

Il teatro si realizza solo quando i suoi artefici si pongono obiettivi smisurati, solamente quando sono disposti a oltrepassare i limiti dell'umano. Sulla scena ogni gesto, ogni parola, ogni suono si confermano quando provocano nello spettatore uno sconvolgimento inaudito; perciò occorre superare la dissonanza fra il tempo della rappresentazione e il tempo dell'esistenza. Peter Brook afferma che il teatro non possiede categorie, ma si occupa della vita, per questo è necessario definire un punto di partenza, che – al pari di ciò che accade nella vita – risulterà un punto in movimento⁸. L'esistenza dell'uomo

⁶ Cfr. Giorgio de Santillana – Hertha von Deched, *Il mulino d'Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Milano, Adelphi, 1983, p. 281.

⁷ Denis Diderot, *Il figlio naturale (Le Fils naturel, 1757)*, in Id., *Teatro e scritti sul teatro*, cura e traduzione di Maria Luisa Grilli, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 36.

⁸ Cfr. Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998; Id., *La porta aperta*, Torino, Einaudi, 2005.

post-novecentesco condivide un'inquietante condizione di caos quotidiano, entro cui è difficile evidenziare le coordinate della necessità e della possibilità. Anche chi può dirsi privilegiato, resta confuso in mezzo ad atti impalpabili che sembrano non riguardarlo, ma che si presentano all'insegna del pericolo. Epidemie, guerre, sconvolgimenti sociali, bancarotte, crolli d'imperi, crimini a non finire, crisi politiche e instabilità economiche, scioperi, alluvioni, uragani, inquinamenti, alterazioni dell'ecosistema: in ogni istante una miriade di insidie inquieta il cittadino di un mondo che pulsa all'unisono, senza più protezioni e distanze di sicurezza.

Dentro le case l'occhio della televisione ha mutato in modo decisivo i parametri spazio-temporali della visione, generando paure e incertezze che il corpo inerte sembra non avvertire, ma che rimangono imprresse nella mente. Persino le invitanti proposte della pubblicità paiono funzionare come un invito all'inerzia, perché non lasciano più margini alla sublimazione del desiderio. A che servono, allora, le piccole schegge d'illusione che la scena teatrale riacende per un istante soltanto nelle stanze dell'effimero? Spesso, c'è un abisso fra quanto accade in quel luogo e ciò che si rappresenta sulla ribalta del mondo.

La storiografia dello spettacolo ha ormai archiviato la concezione della cartasi collettiva e l'esaltazione auto-rappresentativa delle grandi masse in lotta, secondo i cerimoniali dei regimi. Sarebbe utile rispolverare la polemica contrapposizione settecentesca tra d'Alembert e Rousseau sulla maggiore o minore valenza pedagogica della «festa civile», rispetto al teatro, in una città ben ordinata, ben regolata dalle leggi, ben nutrita dalla produttività, come poteva dirsi Ginevra, nella voce corrispondente dell'*Encyclopédie*. Rousseau, invece, nella *Lettre sur les spectacles* si oppone all'ipotesi di dare al teatro una valenza di «progresso», dicendosi a favore della celebrazione festiva collettiva, che si fonda su un cerimoniale riconosciuto ed unificante.

Entrambe le concezioni prefigurano il tentativo di rimodellare una comunità ideale attraverso momenti di comune elaborazione civile. Ma s'impone una terza soluzione, proposta da Diderot, che invita a attuare inediti modelli di comunicazione e nuove sintesi delle forme tradizionali: il dramma serio borghese è l'esempio immediato, che acquisisce anche la forma della cronaca civile, della quale la rappresentazione è la prosecuzione più efficace, come si può verificare negli *Entretiens* che accompagnano il testo teatrale *Le fils naturel*. La frattura fra le due opposte tesi rimarrà un fatto insanabile, sebbene il compendio sia stato compiuto proprio dalla Rivoluzione francese: la cultura borghese, nei suoi atti fondativi, ha lasciato aperta un'ambiguità irrisolvibile⁹.

Persino la concezione wagneriana approfondisce la frattura fra le entità della sfera rappresentativa, imponendo una tensione che è spesso assunta dai

⁹ Cfr. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur les spectacles*, Amsterdam 1758; Jean Le Rond d'Alembert, voce *Ginevra*, in *Encyclopédie*, Roma, Editori Riuniti, 1968; Denis Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, cit., pp. 33-149.

linguaggi artistici e negando la partecipazione alla creazione collettiva. La scena novecentesca, poi, si troverà dinanzi uno spettatore sempre più isolato e, qualche volta, sperduto. Osservando la condizione teatrale degli ultimi anni, è facile avvertire una forte divaricazione fra una zona creativa istituzionale, nella quale collocare i maestri, le attività dei grandi teatri, un livello di tranquilla normalità, e le aree di elaborazione della ricerca e della trasgressione. La confusa omologazione tra ambiti ha aggiunto noia a noia: il teatro appare l'incontrastato regno dei classici, con tutto l'armamentario di ripetizioni e di variazioni sul tema.

Come sostenevano i fondatori del Piccolo Teatro di Milano, il ventre del teatro dev'essere un'officina di uomini nel tempo della ricostruzione. Lo spettatore disorientato cerca una casa-rifugio, nella quale può stare accanto ad altri uomini. Quando la condizione civile ed economica migliora, quando s'eleva il tenore di vita, allora è il tempo dei video e della riproducibilità. Non è facile ammettere che la funzione del teatro sia legata soltanto al tempo del disagio, ma, nonostante tutto, è naturale estendere le sue possibilità nell'ambito di una tensione permanente verso l'utopia.

Nello scenario dell'Europa d'inizio millennio, dunque, si torna a ragionare di moltiplicazione dei teatri, non di un teatro soltanto: ad essi corrispondano nuclei di spettatori in movimento, piuttosto che pubblici organizzati, ma statuci. Quando la Biennale-Teatro di Venezia riusciva a far scattare il confronto tra le lingue del teatro, era possibile immaginare una evoluzione comune, un sistema di scambi più o meno alla pari, persino nella fortunata stagione del «terzo teatro». In tal modo il Living Theatre e Jerzy Grotowski dilatavano la zona della ricerca oltre le tracce della convenzione; ora i loro principi sembrano archiviati, ma non è del tutto vero. Forse occorre guardare oltre la soglia distintiva del genere-teatro, una soglia naturalmente artificiale. Molte trasformazioni sono già avvenute, altre sono in corso: di solito le metamorfosi avvengono oltre le barriere fittizie di ogni linguaggio. I casi più eclatanti sono ancora bene in evidenza sulla scena contemporanea, sotto forma di un'indagine senza fine sulla forma-prassi; si ricordano, tra gli altri, le carriere artistiche di Robert Wilson e Pina Bausch, ma gli esempi sono tanti.

L'età moderna è contrassegnata dal viaggio culturale, dal tragitto-itinerario alla scoperta, anzitutto, delle altre nazioni europee, ma anche del «buon selvaggio», sotto l'aspetto dell'esotismo e del confronto di costumi. Nel Settecento, soprattutto, il pensiero illuminato accentuava la verifica dell'identità dell'uomo civile anche nella capacità di studiare e descrivere l'altro da sé, il dissimile, il distinto. Basta una breve verifica per mostrare quanto grande sia stato, ad ogni livello, il peso del teatro e della spettacolarità, nei suoi aspetti più raffinati e celebrativi, oppure più infimi e didascalici, per definire le classificazioni e le tipologie del fenomeno. Insieme alla pattuglia dei viaggiatori, avventurieri, *philosophes*, viaggiava la maschera, sostenuta da schiere di comici abili nell'imparare una lingua inesistente ma accessibile all'insieme degli spettatori.

Lungo i sentieri della comunicazione, nelle stazioni di posta, nelle locande, come nelle piazze, nei teatri e nelle corti delle grandi capitali europee, quei comici raccontano e ascoltano, rigenerando la propria lingua creativa e nutrendo la mente dei loro ascoltatori. Di tutto ciò rimane ben poco sulla carta, più nell'iconografia, molto nella memoria dei gesti e dei suoni, che spesso a distanza di secoli riaffiorano come prove originali e stupefacenti. Comedianti e spettatori condividevano attraverso la verifica del racconto-rappresentazione, l'ordine del mondo in relazione ai cambiamenti e alle distruzioni. La scena moderna ha avuto alcune figure di mediazione, in grado di mettere a frutto la peculiarità del nesso mutevole, eppure necessario, fra la sfera della creazione e quella della visione.

Si pensi a Carlo Goldoni, che sperimenta a Venezia, la città-teatro e la città del teatro, un meccanismo di collegamento fra la quotidianità e la finzione teatrale. Sulla scena il commediografo veneziano assume la lingua del quotidiano, insieme alla cornice civile (la festa e la norma), come materia su cui basare un'invenzione rappresentativa, talmente raffinata da risultare verosimile. Gli spunti provenienti dalla vita reale sono rielaborati e restituiti all'attenzione degli spettatori più consapevoli; le *Massere* – le sguatterie venute dalla terraferma – che sul palcoscenico del Teatro di San Luca nel 1755 tramavano beffe e inganni alle spalle dei loro padroni, per godersi fino in fondo la loro giornata di libertà nel tempo della trasgressione, erano presenti in sala nelle ultime sere di carnevale e potevano scorgere qual è il risvolto nefasto del loro cattivo agire. In tal modo, Goldoni propone una «drammaturgia di Venezia»¹⁰, efficacemente contemporanea, in grado di trasformare il palcoscenico in una delle tante polarità dell'esistenza. Sul medesimo terreno fondativo, si muoverà Lessing, pochi anni dopo, con la sua *Hamburgische Dramaturgie*¹¹.

Il sistema di relazione è basato sempre sul dare valore ai fattori costitutivi – all'educazione, al ruolo, allo sviluppo della personalità, e così via – che si auto-determinano, di volta in volta, in base a regole fissate dai protagonisti politico-sociali. Il merito è, dunque, un fattore provvisorio e funzionale. Invece, quello che è decisamente cambiato nel 'valore' del teatro è la sua sintonia – si dovrebbe dire la sua 'dissonanza' – con il tempo e lo spazio dell'immaginazione collettiva. Il carattere 'pubblico', dunque, non corrisponde alla diffusione del pensiero condiviso: perché si attui nuovamente tale funzione serve un incredibile lavoro preparatorio, volto a riattivare la circolarità degli scambi fra partecipanti che siano responsabili del medesimo progetto, che riconoscano gli stessi linguaggi, che diano 'valore' alle forme teatrali. È opportuno spo-

¹⁰ L'espressione è di Mario Baratto in *La letteratura teatrale del Settecento in Italia. (Studi e letture su Carlo Goldoni)*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1985 (in part.: *L'itinerario della commedia goldoniana*, p. 41). Cfr. Carlo Goldoni, *Le massere*, in *Tutto il teatro*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1973, vol. V, pp. 930-1014.

¹¹ Cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di Paolo Chiarini, Bari, Laterza, 1956.

stare lo sguardo verso la natura dello spettatore globale, che è divenuto via via (non da poco tempo, ma da oltre un secolo) un individuo solo, uno spettatore singolo.

Assicurando una 'buona pratica della rappresentazione' (ed è un nodo da affrontare a parte, una questione che investe i mediatori della messinscena sul versante della coscienza teatrale), forse rimarrà intatta l'incidenza emozionale del teatro: insomma, ciò che avviene sul palcoscenico finirà per riguardarci sempre. In ogni esibizione gli artisti debbono essere in grado di garantire (non solamente per istinto) una gamma di livelli interpretativi sempre più ampia (a iniziare dalla fase progettuale). Al minimo, si tratta di comunicare almeno la traccia drammatica, come è confermato dalla costante attenzione rivolta ai prodotti cinematografici e televisivi, in cui la trama è spesso organizzata sopra schemi comportamentali chiari e elementari (buono, cattivo, eroe, malfattore, e così via verso intrecci che prevedono la duplicazione degli stessi schemi).

Ma la capacità di parlare a tanti, rivolgendosi al singolo, è una scommessa impegnativa, collegata alla condizione recitativa che contraddistingue la vita quotidiana. Ciascun individuo, giorno per giorno, rappresenta le proprie «partiti» relazionali (impiegato, padre, figlio, amante, utente, ecc.) in modo traumatico («la vita quotidiana come rappresentazione»), tanto che alla fine (in fase di verifica) il «ruolo» (si legga: la personalità) tende ad assopirsi, oppure a sfumare verso le zone incerte del disagio e della malattia¹². Il teatro svolgerà una funzione attiva nella ricerca dell'equilibrio soggettivo quando potrà inglobare interamente i valori elementari che caratterizzano i rapporti quotidiani. Andar verso il pubblico, significa suonare meglio i propri strumenti, per offrire a chi assiste una metodologia interpretativa neutra, allo stato puro, che solleciti la mente e l'immaginazione.

Si è visto, ad esempio, come fin dalla fase d'avvio nel teatro-narrazione un attore seduto al centro della scena sia in grado di tessere la trama di un racconto evocativo, che accende in un numero esteso e distinto di spettatori, attraverso meccanismi di consumo immaginativo, fisionomie di personaggi ben visibili. Ma funziona altrettanto bene il recupero di una messinscena clownesca, costruita sull'alternanza di poesia e ingenuità. Oppure, il dar qualità (in scena) alla sofferenza e alle situazioni d'emarginazione, fino a liberare nell'animo di chi assiste un'energia incontrollabile. Oppure, la vicinanza e la contiguità con il referente (guardandolo negli occhi, lasciando accese le luci della sala), costretto a stare all'erta e a seguire le fasi del gioco scenico. Oppure, l'accentuazione dello scontro fra contesto drammatico e vittima sacrificale. E altro ancora.

La via della teatralità contemporanea si affida meglio alla frammentazione, all'azione circoscritta, meno alla stagionalità. Ciò significa, che le ricorrenti

¹² Cfr. Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1969; in particolare «Rappresentazioni», pp. 29-93.

emergenze economiche renderanno sempre più clandestine le proposte del teatro non istituzionale. Rimane la necessità di continuare (o ricominciare, dopo lo strappo provocato dai profeti dell'antiteatralità) a teorizzare, in prossimità delle risultanze della ricerca scenica: il 'valore' assoluto rimane ancorato all'esercizio del pensiero. La dissonanza del teatro rispetto alla qualità civile risiede nell'esaltazione degli apporti degli uomini di scena e, insieme, di quelli d'organizzazione. Lo dimostra la recente storia teatrale di alcune aree che hanno alle spalle un serbatoio storico-culturale enorme, ma boccheggiano di fronte alla caduta della funzione di servizio pubblico entro la trappola di micro-organismi gestionali, frammentati e occupati a difendere la propria sopravvivenza.

È utile, probabilmente, la riscoperta del significato di 'valore' territoriale del teatro, attraverso un'apertura a forme integrate di conoscenze: andare oltre le scritture sceniche comporta una complessa indagine di natura antropologica.

3. Interrogativi sulla prassi: il caso italiano

Socrate - Ma che è, Fedro, il contrario di un sogno, se non un qualche altro sogno?
(Paul Valéry, *L'anima e la danza*.)

Orazio nell'*Epistola 2ª* descrive efficacemente l'abitudine di uno spettatore solitario, abitante ad Argo: sedendo nel teatro vuoto della città l'uomo crede di assistere a meravigliose e immense rappresentazioni; ogni volta, contento, applaude, ma poi, costretto dai parenti e dagli amici premurosi a guardare in faccia la realtà, il suo sogno si spegnerà per sempre¹³. L'interrogativo che deriva dall'immagine creata del poeta latino supera le età e i mutamenti storici per riaffiorare di continuo come metafora della complessità della visione. Dalla scena, anche se spenta, ha inizio una «via delle maschere»¹⁴, che determina passo dopo passo vicende impensabili, che mescola spunti di conoscenza, rimodulazioni di saperi, invenzioni cicliche. Ogni volta che s'accende un evento scenico, vuol dire che qualcuno si sta interrogando sul suo significato. Inserire le modalità del teatro in un ambito più vasto, esalta il laboratorio dell'esistenza.

C'è un lavoro ancora tutto da fare, soprattutto in Italia, che riguarda la geografia del teatro, un'indagine connessa strettamente alla fisionomia dei territori. La natura instabile del sistema scenico nel nostro paese rende difficile l'identificazione delle divergenze e delle connessioni: conoscerne l'essenza

¹³ *Pol, me occidistis, amici / non servastis - ait - cui sic extorta voluptas, / Et demptus per vim mentis gratissimus error.* [Mi avete ucciso, amici miei, / non salvato; mi avete tolta una gioia / e brutalmente spento nel cuore una felicissima illusione] (Quinto Orazio Flacco, *Le lettere*, traduzione di Enzo Mandruzzato, Milano 1983, pp. 242-243).

¹⁴ L'espressione è mutuata da Claude Lévi-Strauss, *La via delle maschere*, Torino, Einaudi, 1985.

significherebbe scoprire la trama della creatività. In fondo, si tratta di spezzare la normalità, le convenzioni, le tradizionali abitudini, l'ordinaria amministrazione a favore del caos.

L'idea di un teatro della complessità e della contraddizione nell'Italia del secondo Novecento procede dal desiderio dei suoi artefici di mettersi al passo con l'assetto istituzionale dei paesi europei e occidentali. Non a caso si continua a considerare un punto di partenza decisivo l'atto di fondazione del Piccolo Teatro di Milano, nel 1947, come «teatro d'arte per tutti»¹⁵, con un procedimento di valorizzazione dei repertori drammatici, di rilettura della tradizione scenica e di contiguità con la matrice socioculturale di una generazione uscita dalla devastazione della guerra e dalla lotta di liberazione nazionale contro i fascismi. Sono stati numerosi i luoghi di coagulo della teatralità, dai teatri alle cantine e alle università, che hanno fornito identità e pratiche a un'ampia schiera di registi promotori della via italiana alla scena¹⁶. Lo stesso di una mappa in grado di testimoniare l'evoluzione del gusto teatrale novecentesco nel suo complesso fornirebbe molte testimonianze sulla matrice sperimentale esplicita dello spettacolo italiano nel suo complesso. Soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta, prima che l'influsso delle grandi scuole internazionali influenzino la prassi espressiva delle nuove generazioni d'artisti si assiste ad un frenetico intreccio di linguaggi che investe ogni ambito della comunicazione performativa, dal teatro musicale a quello di prosa, dalla radio alla nascente televisione, sollecitando l'interferenza tra i generi, anzi inventandone di inediti, recuperando spunti dalla letteratura colta con la complicità di romanzieri e poeti, dalle arti figurative, collegandosi con il teatro di regia¹⁷.

Sempre sul terreno di una codificazione della funzione ideale che il mondo del teatro rincorre tra le contraddizioni derivate dalla lentezza nell'assunzione di un modello di sviluppo condiviso, al di là delle singole esigenze, soprattutto a partire dalla fine degli anni Sessanta si assiste alla moltiplicazione delle soluzioni d'avanguardia, fatto che favorisce un confronto sul terreno dell'accelerazione della svolta espressiva, nonostante il quadro istituzionale sia bloccato ancora nella scelta dei principi guida. Intanto, a partire dal Convegno d'Ivrea

¹⁵ È la prima annotazione che i promotori del teatro milanese sottoscrivono in un "volantino" dato agli spettatori, conservato nell'Archivio del Piccolo; cfr. *Il Piccolo Teatro di Milano*, a cura di Livia Cavaglieri, Roma, Bulzoni, 2002, p. 206.

¹⁶ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, un saggio che indaga le motivazioni politico-culturali del teatro italiano del secondo dopoguerra.

¹⁷ Tali esperienze sono accolte dal Festival Internazionale di Musica Contemporanea organizzato dalla Biennale di Venezia, dal Maggio Musicale Fiorentino, dalla programmazione della Piccola Scala di Milano e del Teatro delle Novità di Bergamo. In particolare il Festival di Bergamo progetta su sollecitazione del suo ideatore, il compositore Bindo Missiroli, la contaminazione di genere nel teatro musicale. Dal 1957 al 1960 la rassegna accoglie artisti come Sergio Liberovici, Giacomo Manzoni, Ildebrando Pizzetti, Luciano Berio, Gino Negri, Luigi Nono, Valentino Bucchi, Roman Vlad, Bruno Maderna.

(1967) dove il «Nuovo Teatro italiano si riunì per la prima volta per guardarsi in faccia»¹⁸, e dalla codificazione delle tesi sulla scrittura scenica all'animazione teatrale, deriva uno zibaldone di linguaggi della ricerca, che si qualificano per la personalità dei singoli sperimentatori. A Ivrea si svela pubblicamente quella dinamica della contestazione totale che archivia senza rimpianti ogni prospettiva estetica, a vantaggio del dubbio e dell'interrogativo permanente.

Lo scrivono i promotori dell'incontro, che sono tra gli altri Corrado Augias, Giuseppe Bartolucci, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Cathy Berberian, Sylvano Bussotti, Antonio Calenda, Ettore Capriolo, Liliana Cavani, Leo De Berardinis, Edoardo Fadini, Roberto Guicciardini, Roberto Lerici, Sergio Liberovici, Emanuele Luzzati, Franco Quadri, Carlo Quartucci, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, Aldo Trionfo¹⁹. Uno sguardo ravvicinato su questi uomini di scena restituisce meglio la varietà e l'incisività della discussione che precede i lavori; si tratta di artisti e intellettuali che coprono un arco di elaborazione davvero ampio, che travalicano i singoli settori e che, spesso, hanno al loro attivo una fase d'impegno teatrale e culturale.

È bene ripercorrere i punti salienti del programma operativo dei teatranti accorsi a Ivrea, a partire dall'idea di «teatro laboratorio» come fattore di coesione linguistica tra l'interpretazione del mondo e la declinazione delle forme che concorrono alla creazione scenica, fissata nell'accezione di «scrittura scenica». Nello stesso tempo, si chiama in causa il concetto di «collettività», centrale nel rapporto tra pubblico e teatro al punto da determinare uno sconfignamento dei rispettivi ambiti, la platea e il palcoscenico, anche oltre il luogo deputato, in cerca di uno spazio scenico aperto e funzionale al gioco di scambio. Nel disegno confluiscono le esperienze del teatro politico europeo, del teatro di protesta americano e del teatro rivoluzionario del Terzo mondo, come emergenza delle contraddizioni sociali mondiali.

Un punto nodale rimane il superamento delle drammaturgie a vantaggio di «nuovi materiali scenici», individuati nelle codificazioni della gestualità, secondo l'ampia tipologia già espressa in esperienze fondamentali, quali il teatro di protesta del Living Theatre, il teatro povero, «santo e sacrilego» di Jerzy Grotowski, il teatro nello «spazio vuoto» di Peter Brook²⁰. Non solo:

¹⁸ Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 5.

¹⁹ Ivi, p. 136. Il testo programmatico, intitolato *Per un convegno sul nuovo teatro*, appare su «Sipario», n° 427, novembre 1966, pp. 2-3.

²⁰ Alcuni testi dei maestri novecenteschi sono pubblicati proprio in questi anni. Cfr. su Grotowski: Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Padova, Marsilio, 1965; Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970 (ed. orig.: *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968). Cfr., inoltre, Peter Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968 (ed. orig.: *The Empty Space*, London, Mc Gibbon & Kee, 1968; ristampa: *Lo spazio vuoto*, op. cit.); cfr. anche Peter Brook, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Milano, Feltrinelli, 2001. Cfr. Giuseppe Bartolucci, *The Living Theatre*, Roma, Samonà e Savelli, 1970.

anche la via italiana ha i suoi punti di riferimento nelle intuizioni di Carmelo Bene e Carlo Quartucci. Il tramite metodologico è costituito dall'«oggetto scenico» che diventa una sintesi spazio-temporale dell'azione. Con il termine «scrittura drammaturgica» si rilancia una sorta di partitura guida per la strutturazione della messinscena, liberata dal peso dell'azione naturalistica, dalla gabbia del personaggio e dalla poeticità del testo; emerge, piuttosto, la visio-ne di un materiale verbale da manipolare verso la contemporaneità. Identico rilievo acquista il suono, che dilata i limiti un elemento di corredo per trasformarsi in fonetica e sonorità denotative. Anche il «luogo teatrale» equivale ad una forma-spazio dagli sviluppi infiniti. Non mancano poi i commi sulla natura pubblica dell'intervento teatrale, rivolti al coinvolgimento di uno spettatore non consueto²¹.

Un incremento della ricerca scenica e un passaggio alla fase della sperimentazione esasperata si ha negli anni Settanta, un'età influenzata dalla presenza dei maestri della regia europea, quali Peter Stein, Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine, Klaus Grüber, Tadeusz Kantor, e della nuova generazione statunitense, come Richard Foreman, Robert Wilson, Meredith Monk e altri ancora²². Mentre le contraddizioni della politica e le tensioni del sistema sociale segnano un punto di tragica esasperazione, come il fuoco che cova sotto le ceneri, così si sprigiona il fallimento e l'«ideologizzazione del procedimento dell'immaginario»²³. È il segnale dell'esaurirsi della sorgente creativa, della tendenza delle avanguardie a chiudersi. Nasce la post-avanguardia.

E dunque post-avanguardia: a) si presenta non come un rendiconto quanto come una proiezione, b) si affida alla quotidianità (esistenza) ed agli elementi (tecnico-formali), c) non si fa tramite di esposizioni (per rinvio) né di attesa (ideologiche), d) è rivolta a definire se stessa (materialisticamente) e quindi a comprimersi (per rigore esecutivo) rispetto alla credibilità della sua funzione (non più ornativa né retorica)²⁴.

4. Il teatro assoluto. Carmelo Bene, la macchina attoriale e il soffio della morte

Il pensiero teatrale di Carmelo Bene si definisce in modo progressivo ben oltre l'orizzonte espressivo. Il ventaglio di codificazioni, spesso di natura an-

²¹ Il documento-sintesi, definito da Bartolucci, Capriolo, Fadini e Quadri, si legge in Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 135-148.

²² Cfr. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987; Id., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.

²³ Giuseppe Bartolucci, *Testi critici. 1964-1987*, a cura di Valentina Valentini e Giancarlo Mancini, Roma, Bulzoni, 2007, p. 255. Questo libro è utile anche per una testimonianza a caldo del dibattito relativo agli anni precedenti.

²⁴ *Ibid.* Il testo di Bartolucci è del 1975; i gruppi della post-avanguardia sono Gaia Scienza (Giorgio Barberio Corsetti), il Carrozone, Beat 72.

tetica, che Bene mette in campo procedono dalla provocazione verso gli spettatori, ma ben presto approdano ad un'indagine sull'«essenza» della teatralità, a partire dallo studio sulla *phoné*, inscindibile dalla riflessione sulla soggettività attoriale²⁵. La vicenda della breve e agitata direzione della Biennale del Teatro a Venezia da parte di Carmelo Bene è rimasta nell'ambito delle polemiche e dello scandalo²⁶, se si eccettuano i contributi teorici commissionati ad un nucleo di studiosi dallo stesso Bene, non vi sono stati tentativi di riflessione sull'episodio, che presenta, invece, alcuni elementi proficui se non altro sul piano della ricerca dell'unità impossibile tra creatività e organizzazione, tra l'attività di laboratorio e funzione del far vedere, del mostrare, del comunicare. La sfida lanciata dall'attore, scomparso il 16 marzo 2002, è quella di mettere in cantiere un progetto anomalo e inconsueto, intitolato *La ricerca impossibile ovvero il teatro senza spettacolo*, in grado di imprimere una svolta non solo nell'azione teatrale, ma ancor più di dimostrare le aberrazioni della logica produttiva²⁷.

È questa la fase più accesa della negazione teatrale di Bene, che è maturata sulle sedimentazioni di più tentativi di sfondamento compiuti dall'artista,

²⁵ Il debutto di Carmelo avviene al Teatro delle Arti di Roma con *Caligola*, diretto da un regista esordiente, nell'ottobre 1959, all'insegna dapprima della «confusione», poi della «dissacrazione». Cfr. Franco Quadri, *Il teatro di Carmelo Bene*, in Id., *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 309-327. Cfr. anche Carmelo Bene, *Opere con l'Autobiografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995.

²⁶ Bene è nominato alla direzione del Settore Teatro della Biennale di Venezia nel febbraio 1998. Il suo programma quadriennale è approvato all'unanimità dal consiglio d'amministrazione dell'ente il 3 maggio 1988; prevede una prima fase, *Il linguaggio come sottrazione*, da svolgersi dal giugno a ottobre del 1989 intorno a un'opera-traccia, *Tamerlano il grande* di Marlowe, con la presenza di vari gruppi o di solisti, ciascuno dei quali ha il compito di sviluppare gli aspetti performativi e improvvisazioni in relazione al dramma: si stabilisce che ogni fase dello studio-ricerca, seguito da un nucleo di studiosi del teatro e del linguaggio, debba essere ripreso. Non è prevista alcuna rappresentazione aperta al pubblico, ma solo un assemblaggio di materiali allo scopo di restituire il senso di una ricerca totale. Bene avrebbe dovuto soprintendere al lavoro di sperimentazione e curare l'incastro delle sezioni, prima di mostrarli in giro per il mondo. L'artista è fermo nella sua intenzione di non permettere a critici e pubblico di entrare nei luoghi dell'«elaborazione»: si tratta di «consegnare la Biennale agli artisti, anziché gli artisti alla Biennale», dichiara nella conferenza stampa. La seconda fase, fissata per il 1991, è volta alla realizzazione in un'«isola dell'opera *Bafometto* di Pierre Klossowski, istoriandola sopra superfici di vetro, con il contributo dei maestri vetrai, allo scopo di creare un museo stregato, entro il quale diffondere la parola dell'autore. Mentre la prima fase subisce diverse modificazioni, la seconda non vedrà mai la luce perché Carmelo Bene, sull'onda d'interrotti scontri con la direzione della Biennale, darà le sue dimissioni nel febbraio del 1990.

²⁷ «Allo specchio deformante della società industriale, la produzione sta alla ricerca come la catena di montaggio alla cassa-integrazione. L'imbarazzo istituzionale si commenta da sé. E dal momento che l'onore è la considerazione che gli altri hanno di noi e delle nostre azioni, lo spettacolo è destinato da e per sempre alla sua irreversibile riproduzione senza teatro»: Carmelo Bene, *La ricerca teatrale nella rappresentazione di Stato (o dello spettacolo del fantasma prima e dopo C.B.)*, in *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, a cura di Dario Ventimiglia, Venezia, La Biennale di Venezia, 1990, p. 16 (ora in: Bene, *Opere*, cit., p. 1316).

dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, su più fronti, da quello della vocalità a quello della *phoné*, dalla traversata del melodrammatico alla scoperta della centralità dell'attore unico, dalla rivisitazione del fiabesco nazional-popolare all'«ossessione amletica oltre l'*Hamlet* shakespeariano»²⁸. Le chiose «teoriche», in linea con il personale delirio antitetico, servono al neodirettore come cornice per un progetto di negazione e di sfida, lanciato dall'interno di una istituzione internazionale e ben visibile, ben al di là delle secche della degenerazione del sistema teatrale ministeriale²⁹. Insomma, l'affondo di Carmelo Bene è stato ben visibile, non altrettanto l'esito.

Chi è mai l'Attore, se non il «Principe delle Modificazioni dell'Essere», colui che si esalta nella sua inesauribile mutazione? È quel diabolico Bafometto dell'opera omonima di Pierre Klossowski, è l'idolo che tra memoria e oblio profana la rigorosa disciplina dei Templari; è una sospensione immateriale che s'insinua nella materia e la rimodella, sfuggendo ad ogni regola spaziale e temporale³⁰. Le metamorfosi di Bafometto sono procedimenti che negano, anche quando nel corpo di un paggio adolescente si sommano e si annullano i segni opposti della sessualità: il vortice delle trasformazioni svela, a quel punto, la «perfetta nudità di una vergine». Rimbomba, allora, la *vox tonante* dell'apoteosi che soggioga gli austeri cavalieri Templari, li assoggetta al grido: «Gloria in excelsis Baphomet!». Ebbene il mostro inquietante rivendica con insistenza la «qualità di commediante» che agisce sul palcoscenico dell'inesistente, dove ogni memoria è negata, perché non vi è traccia di false scansioni temporali.

²⁸ «Il teatro (non il suo doppio equivoco) è indisciplinato senza storia, e perciò precluso non solo alle lusinghe estetiche interdisciplinari, ma, per di più, amputato del soggetto, è rifiuto automatico dell'interventismo formale del tragico, della poesia, dell'Arte in genere [...]». Un «teatro» informale, in che sovranità è il disagio dell'azione, e il dire è quel di fuori-dall'interno mastocato e rispunto (a quel di fuori restituito) è l'esclusione dello spettatore che non sia l'abbandonato e che, così, non sia: «un» teatro esonerato dalla riproduzione in serie degli affetti dialettici, dalla mania del mondo che reclama l'esistenza del soggetto, per sentirsi vivente in quanto rappresentata; un teatro che – al rovescio dell'Arte – disumanato nella macchina attoriale, sconfessa naturaliter l'implicazione metafisica dell'Altro (perché «Altro» è il «mantenimento» dell'Essere nell'«ascolto della poesia», è «un gaudium amaro che all'umor somiglia»... che, nella sua «plateale» godibilità insopportabile, dà spettacolo o-sceno della propria «strumentazione» senza oggetto, è l'impossibilità della ricerca che gli è propria (perché al senso-linguaggio negata)» (Bene, *Opere*, cit., pp. 1316-1317).

²⁹ «Non più «pensiero del pensiero», non più «parola della parola», è necessità inalienabile che il misfatto adamantino della ricerca dis-oggettivata si sottragga, anzitutto, alla comprensione Biennale, istituita come archivio industriale del «classico»» (Bene, *Opere*, cit., p. 1318).

³⁰ ««Bafometto, Bafometto, chi sei tu dunque nel mio oblio? – domandò turbinando attorno alla giovane persona, il cui viso era stretto dal soggolo. Allora con una delle belle anni scottando leggermente il velo di carnalitana: – Il Principe delle Modificazioni! – disse ella con un battito delle lunghe ciglia mentre le dita giocavano con un rosario legato alla vita avvolta in una veste nera ricadente a larghe pieghe fino ai piedi»» (Pierre Klossowski, *Il Bafometto*, traduzione di Luciano De Maria, Milano, Bompiani, 1989, pp. 111-112).

Nella concezione di un teatro senza spettacolo, di un teatro «impossibile» in quanto esula dalle coordinate di spazio e di tempo inventate dell'uomo, vibra il «soffio» della catastrofe e della morte. Una morte che profana la materia e, ancor più, le sue misere ragioni storiche. Siamo, dunque, nel territorio del non-conosciuto, che si colloca oltre il limite della ragione. A che serve denunciare come un esempio d'insania trasgressiva, quando le nostre menti corrutibili e prigioniere del limite mai potranno neppure immaginarlo? Baffo-metto è un mistificatore dichiarato, come l'Attore che tra le pieghe della storia ha scelto di rinserare dentro il suo stesso corpo il tormento e l'estasi della metamorfosi assoluta, dell'atto della creazione. La carne dell'Attore unico è scossa dall'impulso a spersonificarsi; ma l'insidia sta altrove. Bisogna sbarrare ogni via d'accesso, perché non s'inquinì il distillato della materia alchemica; occorre chiudere ermeticamente gli orifici del corpo, perché possa essere crogiuolo della foggia androgina.

Così pensa Antonin Artaud, teatrante senza teatro che nella Francia degli anni Quaranta immola se stesso, da solitario, all'idea di un «teatro, corpo glorioso». Artaud, alla cui inquietante ricerca debbono parecchio non solo i nuovi profeti della scena novecentesca, ma anche schiere di analisti della psiche, ha tracciato in *Eliogabalo o l'anarchico incoronato* (1934) un «flutto pesante di pensiero», utile per quanti vogliano «disimparare un poco la Storia»³¹. Eliogabalo è un caso limite: adolescente, venerato come imperatore-divinità della decadenza romana, attraverso le contrade dell'impero sull'onda di un'orgia perpetua i cui eccessi oltrepassano ogni immaginazione, per essere poi trucidato e scaraventato nella grande cloaca di Roma. Artaud addita in Eliogabalo la mostruosità degli dei: più essi sono vicini all'atto della creazione e più acquistano forme orribili, perché sono «figure corrispondenti ai principi che sono in loro». L'itinerario verso lo spossamento dalla materia, dunque, non è lineare, non è rivolto verso l'alto, ma spesso sprofonda nei meandri del misterico. Si comprende, quindi, come le sole tracce della modificazione assoluta trapelino dai riti delle sette iniziatiche, ristiedano nel sottosuolo del magico.

Anche *Tamerlano il Grande* di Christopher Marlowe ambisce ad essere il libro delle crudeltà mai viste, una sorta di poema della distruzione. Il vecchio Tamerlano s'affida alla legge del suo terrificante «acciaio fatale», assistito dalla «serva» Morte³². Marlowe pensa al teatro come ambito sacrificale del sovrumano e del naturale, come laboratorio degli elementi. Quanti altri esempi provengono dal serbatoio della conoscenza, da quelle *Genesi* bibliche pre-

³¹ Cfr. Antonin Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Milano, Adelphi, 1969; sul versante critico, cfr. Umberto Arioli - Antonio Bartoli, *Teatro corpo glorioso*, Milano, Feltrinelli, 1978; Carlo Pasi, *Artaud attore*, Firenze, La casa Usher, 1989; Monique Borie, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Milano, Nuova Alfa Editoriale, 1994.

³² «Perché lì siede l'imperiosa Morte / sul tribunale del suo filo tagliente» (Christopher Marlowe, *Tamerlano il Grande*, a cura di Rodolfo Wilcock, Milano, Adelphi, 1966, parte I, v, n. 80).

senti nelle grandi religioni, che testimoniano, oltre la stasi delle parole, l'immensa tensione che si è sprigionata da un solo atto creatore. Prima di essere un gesto, quell'atto è una voce che vibra impalpabile e possente, pronuncia il *nomen* che dà e che è la vita. Il suono originario è confuso ormai da mille altri rumori impuri, seppure il viaggio della *phoné* non si sia arrestato. All'Attore solitario, che gioca con l'anima staccandola dall'insania dei corpi, il privilegio d'immolarsi sull'altare della volontà che avverte l'attrazione fatale di quel sussurro ancestrale.

La lunga ricerca teatrale di Carmelo Bene subisce continuamente il fascino della negazione. Nelle sue incursioni sceniche non ha mai smesso di seminare disagio e incutere timori a chi non desidera l'«orecchio mancante»³³, l'unico in grado di captare il suono eccellente. Le sue creazioni, frutto sempre di ossessive ricerche oltre il confine del senso, non riconoscono l'unità dell'io. Basta pensare al lavoro insistente sul tema di *Amleto-Hamlet*, disseminato in tante edizioni, nato dal dissolvimento della tradizione scenica e approdato al disprezzo del tragico³⁴. Oppure, si guardi alla svolta stilistica dietro la traccia della *phoné* che si concretizza nella suggestiva esecuzione del *Manfred* di Byron-Schumann, affidata alla voce-concerto³⁵. Per non parlare, poi, delle parodie sul melodramma e delle rimodulazioni sulla categoria dell'infantile. Da tempo Bene matura un epilogo che ponga fine al protrarsi nel tempo di un teatro dell'impasse, di uno spettacolo che si esaurisce nell'inutilità della rappresentazione. Come negare il valore senza annullare se stesso? L'occasione gli è stata offerta dalla Biennale-Teatro, che invano si dibatte nelle polemiche, quando le ragioni delle incertezze istituzionali stanno a monte del progetto enunciato.

Aver affidato a Bene un settore agitato più di altri, secondo quanto ha detto il suo difensore Edoardo Fadini nel corso del nefasto confronto tra l'attore e il pubblico nella sede dell'ex-Cotonificio di Santa Marta a Venezia, significa sapere con chi s'interloquisce. Bastava leggere i testi di Bene e prestare attenzione ai segnali provenienti dalle sue ultime creazioni per non trovarsi sconcertati di fronte all'apparente incongruenza di una «sottrazione di senso», spinta fino al rifiuto della forma. Né si tratta di sottoscrivere un contratto tra parti, in cui chi paga chiede al suo interlocutore di materializzare un tratto, sia

³³ Cfr. Carmelo Bene, *L'orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli, 1970.

³⁴ Le principali tappe della ricerca su *Amleto*, secondo Bene, sono: 1961 - *Amleto*, da William Shakespeare; 1967 - *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, da Jules Laforgue; 1974 - *Amleto*, da Shakespeare e Laforgue; 1978 - *Un Amleto di meno* (film tv, rielaborazione dello spettacolo del 1974); 1987 - *Hommelette for Hamlet operetta inqualificabile*, da Laforgue; 1994 - *Hamlet Suite*, spettacolo concerto da Laforgue; 1998 - *Hamlet Suite* (film TV dallo spettacolo del 1994).

³⁵ *Manfred*, ricavato dal poema di Byron e accompagnato dalle musiche di Schumann, va in scena il 6 maggio 1979 all'Auditorium di Via della Conciliazione in Roma e, poi, al Teatro alla Scala di Milano, prima di raggiungere i principali teatri lirici della penisola, con Carmelo Bene regista e voce solista, orchestra e coro dell'Accademia di Santa Cecilia, diretti da Piero Bellugi.

pure breve, di una spettacolarità che veniva rifiutata a chiare lettere. Tanto più che di solito il contratto si fa con chi possiede almeno un'anima da vendere, e l'Attore-Bene è senza anima: «io mi ritengo un dogma senza io», dichiara il «Presente-Assente» a quanti lo interrogano su ciò che non è³⁶.

Il paesaggio che Carmelo Bene offre agli occhi degli spettatori smarriti, ancora offuscato dalla falsa luce della ribalta, è disseminato di rovine. Tutte le arti sono travolte dal decadentismo illusionistico, falsamente consolatorio, compresa la grande pittura, la musica, il cinema; il segno del deterioramento nella produzione del senso è offerta dall'universo televisivo, composto da una miriade d'immagini in libertà che il potere del telecomando ricomponne nella miseria ludica in cui si dibatte la società dello spettacolo. Il teatro sembra restare l'ultima frontiera, ma soltanto quando sopprime il tragico consolatorio e la drammaturgia delle tre unità, solamente quando decreta la fine delle volontà, secondo il dettato di Schopenhauer, quando accetta la fine del mondo come volontà e rappresentazione.

La furia *destruens* non risparmia neppure Antonin Artaud, colui che con l'idea del «doppio» ha regalato il pensiero teatrale più «sofferente e malato» del nostro tempo, che «ha messo in croce la lingua francese», ma «teatralmente non ha fatto niente». Bene ha fretta di rovesciare Artaud, sospingendone, di fatto, la logica filosofica fondata sulle costellazioni del «doppio» fino all'annullamento del conflitto cosmico. Dice Bene: «il teatro è quanto non è, il teatro è quanto non ha forma, il teatro è un vero attentato all'arte, il superamento del simbolico», un vero e proprio parlare alla rovescia che pone esclusivamente domande, senza attendere risposte. Non potrebbe essere altrimenti, poiché il Teatro sta al di là del mondo.

La zona dell'assenza, dunque, si attesta nell'universo della logica, rinnega l'estetico e si appiglia alla invenzione di una teoria della prassi, che sperimenta le conseguenze dell'avvento di un'era teatrale mai pensata nelle spire di una Macchina Attoriale eccellente. Lo stesso Bene fa da cavia a questo arnese sovrumano, sintesi progettuale fra una macchina celibe e una cassa di risonanza del nulla. Non sono da sottovalutare, in tal senso, le ampie conoscenze tecniche che l'Attore-Narciso ha accumulato nel corso di tanti anni sulla manipolazione della voce e dei suoni: la posta in gioco è il lancio in orbita di una *phoné* dell'attorialità. Il proposito è davvero ambizioso, poiché mette in campo una sfida, che coinvolge il visivo e l'acustico, ma viene combattuta contro i sensi dell'uomo. Nei territori dell'infinito vibra quella voce ormai flebile che rimane il grande «enigma» dello stare al mondo.

Si dovrebbe, forse, smettere di collocare la ricerca di Bene dentro il genere teatro, per evitare d'incorrere nel nonsenso di pretendere prestazioni spetta-

³⁶ Insieme a Bene lavorano in modo intensivo durante i mesi del laboratorio Edoardo Faddini, Jean-Paul Manganaro, Umberto Artioli, Camille Dumoulié, André Scala, Maurizio Grande, Giacomo Dotto, Agostino Lombardo. I contributi critici di alcuni studiosi si leggono in *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, cit.

colari dal 'genio'. È pur vero che rimane sempre Attore. Pertanto il suo comportamento deve essere frainteso, deve destare scandalo e deve produrre indignazione. L'era del dopo CB inizia, paradossalmente, con l'imposizione di una morale immorale, all'ombra di uno sproloquio nefasto e di un delirio narcisistico, spinto al limite dell'insania. Fatti questi, difficili da accettare: lo stesso Bene ne è cosciente, ma anche in tal caso la coerenza del genio ha il suo prezzo. «Il genio non è un talento, non fa quel che vuole, fa quello che può», dichiara.

All'orizzonte c'è la promessa del libro dei libri annunciato come ossessivo, dichiarato inaccessibile alle masse, scritto da eletti e rivolto ad eletti. Tra le righe e le parole dovranno leggersi ancora e soltanto domande, interrogazioni, negazioni. Alla maniera di Bafometto, l'Attore si dimostra sfuggente come il Principe di un doppio innaturale di Modificazione/Mistificazione. Eppure, fuori dai tracciati consueti, la «ricerca impossibile» ha prodotto un intenso lavoro di laboratorio, in cui si è ragionato anzitutto come può darsi un teatro senza spettacolo. Un nucleo composito di attori, cantanti, musicisti, tecnici e operatori per un mese ha animato un altro «bestiario», allo scopo di auto-produrre esclusivamente degli stimoli sulla vocalità e sulle percussioni. Al chiuso dei padiglioni proibiti, nei giardini della Biennale, il Gruppo Beaux Quartiers, insieme con la cantante Anne Laure Poulain, si è dedicato ad un'indagine di stilizzazione musicale sulla *Presa di Damasco*, un brano in cui Tamerlano dispiega la sua possente e impietosa crudeltà. Altrove Anna Ancona ha cantato le due versioni, una neoclassica e una alla maniera di Mahler, preparate dal maestro Lorenzo Ferrero, dell'aria di Irene dal *Tamerlano* di Hendel.

Insoluta è risultata, soprattutto, la *performance*-studio di Antonio Striano, percussionista notissimo nell'ambito della musica contemporanea, e di Han Bennink, un musicista eletto da Bene suo equivalente di macchina attoriale. Mentre Striano sembra passeggiare con le bacchette lungo tracciati sonori consistenti, all'interno di una cattedrale di strumenti dai riflessi di rame, Bennink fa sibilarne un pezzo di legno legato ad un filo, prima di iniziare la manipolazione degli oggetti più disparati. Tutto ciò che gli capita sottomano perde la sua inerzia e trasmette suono; il suo corpo finisce per fondersi con inestinti strumenti, si amalgama beffardamente con la materia e si trasforma in un'ironica cassa di risonanza. L'intensità della *performance*-suono cresce, poggiando su due polarità apparentemente distinte, estranee l'una all'altra: fra la cattedrale dei timpani e la bottega delle minuzie esiste un solco, metafora della distanza che corre fra il mondo degli adulti e quello infantile.

Non a caso lo spazio sonoro istituzionale, con i suoi rimandi al reale, quotidiano o esotico che sia, tende a sovrastare la spazio ludico in cui un pagliaccio disarticolato taglia fogli di carta con delle enormi forbici, pianta chiodi in un'asse, picchia le sue bacchette sul cartone ondulato, batte sulle sue gambe, sul pavimento, s'inalbera preso da un raptus distruttivo, intreccia le

note di un clarinetto al vibrare del tamburo. Mentre Striano lavora su un tracciato fatto di andirivieni, Binnink spezzetta e ricompone all'infinito il distillato del ritmo. È davvero una *jam session* che da sola vale un evento, ma che qui s'inabissa nel freddo supporto di un nastro magnetico da utilizzare chissà quando. E si può citare ancora una volta il parlare per epigrammi di Carmelo Bene, un parlare che racchiude un intero percorso concettuale, che rimodella Artaud e venera Klossowski: «Vorrei farla finita con le parole, perché noi non siamo mai il discorso che facciamo. Il linguaggio non è nell'essere parlante».

A Silvia – sine qua non;
un nome – una donna;
(esistente) – un ragazzo;
una donna ragazzo!;

Contadina, un'attrice vivente;

“Un gaudio amaro che all'amor somiglia”.

In questi versi ermetici, stilati all'atto della nomina a Direttore della Biennale-Teatro, versi nelle cui pieghe s'avverte il soffio del «nonsense» e del parradosso, Carmelo Bene racchiude già il pensiero della sua rinuncia. C'è anche una beffarda presentazione del piano quadriennale, consegnata ai giornalisti dall'attore medesimo, scritta in una forma poetica sintetica e criptica. Mentre vantava l'adesione unanime di un consiglio direttivo incompleto, che gridava il suo entusiasmo per bocca del suo Presidente, Bene traccia sulla carta quel misterioso «sine qua non», messo in posizione strategica, pressoché all'esordio di un'esperienza non voluta, di una proposta direttiva che cade nel tempo del suo volontario disarmo scenico.

Due anni prima, mentre prendeva corpo l'ipotesi di una sua designazione, Carmelo Bene offriva al pubblico un'altra tappa della lunga ricerca su Amleto, mettendo in scena con *Hommelette for Hamlet* la totale dissacrazione del mito, della tragicità e della moralità; tra le immagini statuarie di un cimitero, s'affermava in quello spettacolo il trionfo di un'Arte fine a se stessa, alta e possente, al cui confronto non può reggere nessuna vita umana. Dopo la nomina, Bene accentua il distacco dalle tribolazioni della scena, realizzando una nuova edizione de *La cena delle beffe*: una scelta emblematica, che sigla l'azzeramento del testo-pretesto e l'auto-seppellimento dell'interprete. Agli spettatori inorriditi si presentano, in tale occasione, attori inibiti nei movimenti, oppure denudati all'infinito della loro stessa pelle, commedianti ridotti alla frustrante lettura di copioni allineati su un tavolo: qualsiasi briciola di rappresentazione è dichiarata per sempre impossibile.

Oramai l'attore Bene disprezza l'esibizione; pensando come Artaud e contro Artaud, sul corpo dell'interprete si scontrano in maniera totale demoni portatori di morte. L'idea di un laboratorio per la Biennale, dunque, si collega inevitabilmente all'enfasi del rifiuto. Paradossalmente, la vanità dell'assunto con cui Bene sigla la prima fase del progetto veneziano, definito «la ricerca

impossibile», si collega a posizioni teoriche diffuse, che denunciano l'abisso esistente fra la tradizione del teatro-rito e dell'attore-martire e l'affermarsi di una scena inerte e di una spettacolarità digestiva: proprio in questi anni Grotowski ha chiuso la sua attività di creazione e di messinscena per dedicarsi interamente alla formazione di un «homo sapiens» teatrale, più prossimo al sacerdotale e al saggio, che all'esibizionista.

Carmelo Bene segue, invece, una sua personale ispirazione distruttiva, che deriva da un ribellismo *maudit* e da un narcisismo trionfante. Fin dalla prima apparizione come responsabile del settore teatro della Biennale, il 2 settembre 1989, in un salone dell'Hotel des Bains, Bene si accanisce nel negare ogni possibilità di evento, ogni investimento artistico, ogni compiacimento voyeuristico al suo progetto di ricerca. Anzi, come in un crescendo concertato, l'attore-principe non perde occasione per esternare un disprezzo disumano e totale per l'arte e per i suoi cultori. Anche le sue promesse suonano vane, appaiono inerti, sono senza seguito: nel laboratorio segreto dei Giardini si distilla – di nascosto dagli sguardi profani – l'essenza di un teatro fuori dal mondo, si assommano sul nastro video-magnetico i materiali di una scrittura scenica impossibile, si definiscono con il contributo di studiosi esemplari i tratti di una sconosciuta macchina attoriale. S'innalza sopra ogni atto l'attesa del *Libro profetico*, destinato a non-lettori, un testo di rivolta e, nello stesso tempo, dentro la rivolta.

La notizia delle dimissioni lascerà senza esito ciò che, comunque, non avrebbe avuto destino. Come quel museo di cristallo su un'isola abbandonata della laguna, un edificio extra-terrestre fra le cui pareti la voce immateriale di Klossowski avrebbe evocato le tracce del suo poema *Bafometto*. L'esasperata sottrazione di senso al teatro rivela, dunque, un valore profetico entro i versi programmatici distribuiti alla stampa: forse l'utopia di Carmelo Bene ha scelto come palcoscenico le assisi dei consigli direttivi e amministrativi e le aule fredde dei tribunali; come attori si sono offerti consiglieri e avvocati distratti: sono scene e attori in cui, forse, spira «un gaudio amaro che all'amor somiglia»³⁷.

³⁷ Cfr. anche Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997.