

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

Dipartimento di Studi per la Conservazione
e la Valorizzazione dei Beni Storici e Artistici

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA

*Memoria e materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione,
storizzazione, conservazione e musealizzazione*
XIX Ciclo

CARMELO BENE

UN LOTTATORE CONTRO IL SUO TEMPO

L-ART/03

Coordinatore:
Prof. Elisabetta Cristallini

Tutor:
Prof. Piergiorgio Giacchè

Dottoranda:
Francesca Rachele Oppedisano

INTRODUZIONE.....	6
-------------------	---

I. NASCITA DI UN GENIO - LA MACCHINA EROICA

I.1. Carmelo Bene fuori dalla Storia	11
I.1.1. <i>Fattori storici e culturali. Le ragioni di una mancata contestualizzazione storiografica</i>	11
I.2. Campi di dicibilità storico critica della macchina attoriale.....	30
I.2.1. <i>Il visibile e l'enunciabile come condizioni a priori dell'attività artistica di Carmelo Bene</i>	30
I.2.2. <i>Le origini epistemologiche della macchina attoriale: James Joyce</i>	40
I.3. <i>L'eroe strutturalista</i>	43
I.3.1. <i>Ascendenze del pensiero strutturalista nella formazione teorica di Carmelo Bene</i>	43
I.4. <i>L'impotenza della critica</i>	48
I.4.1. <i>Incontenibile eterogeneità d'artista</i>	48

II. METTERE LA METAFISICA IN MOVIMENTO: L'ATTO PERFORMATIVO DEL PENSIERO

II.1. Analisi delle alleanze teoriche di Carmelo Bene attraverso i documenti d'archivio	53
II.1.1. <i>Mal d'archivio</i>	53
II. 2. La fabbricazione della macchina	60
II.2.1. <i>La fabbrica della macchina celibe</i>	60
II.2.2. <i>Al di là delle macchine desideranti di Deleuze e Guattari</i>	70
II.2.3 <i>La macchina lacaniana</i>	74
II.3. La morte dell'uomo	75
II.3.1. <i>La lezione di Max Stirner</i>	75
II.3.2. <i>Il luogotenente del (Ni)ente. La lezione di Martin Heidegger</i>	77
II.3.3 <i>Il superamento dei limiti dell'umano. Carmelo Bene e Giorgio De Chirico tra Pinocchio, Nietzsche e Schopenhauer</i>	89
II.4. Dispositivi tecnici della macchina attoriale	91
II.4.1. <i>Lo sguardo in movimento. La lezione di Francis Bacon</i>	91
II.4.2. <i>Impossibile esercizio digitale sulla materia filmica. Attenzione a non prender lucciole per spuntature!</i>	95

III. TEORIA E PRASSI IN CARMELO BENE

III.1. Le fonti disvelate: la biblioteca di un artista.

Padri Nobili97

III.1.1 *Arthur Schopenhauer e il primato dell'arte
nella conoscenza del mondo*97

III.1.2 *Friedrich Nietzsche e le conseguenze
della "sospensione del tragico". Il superamento
dell'umano per il tramite dell'arte*108

III.2. L'immagine del corpo in frammenti 111

III.3. Il Corpo della propria voce.....118

III.2. *La messa in circolo delle fonti.*

*Dove nasce un'idea: L'hommelette
di Jacques Lacan*123

IV. CONCLUSIONI: "MA IN ITALIA BASTA VOLTARSI UN ATTIMO E NON SI È PIÙ. NON SI È PIÙ STATI."

IV.1. Carmelo Bene fuori dalle Istituzioni127

Appendice I. Carmelo Bene

Quattro Momenti su tutto il Nulla 130

Appendice II. Manoscritti inediti..... 159

Appendice III. Chiose a margine.....169

Bibliografia:	Bibliografia critica d'autore	196
	Scritti di Carmelo Bene.....	229
	Bibliografia critica generale su Carmelo Bene	235
	 TEATRO	249
	CINEMA	259
	TELEVISIONE	261
	DISCOGRAFIA	264
	RADIO	266
	DOCUMENTI VIDEO	271
	DOCUMENTI AUDIO	273

INTRODUZIONE

Non c'è altro amore che l'amore di
Dio
Non c'è altro amore che l'amore
Non c'è altro amore
Non c'è altro

Carmelo Bene, *Salomè*,
lungometraggio, 1972

Nell'incipit della *Salomè* si annuncia quel *decalage* del senso discorsivo, della progressiva cancellazione della traccia discorsiva, dell'immagine in assolverenza, del suono e della voce, verso il silenzio che caratterizzerà l'ultima epoca dell'attività artistica di Carmelo Bene. La *semplice recitazione* o la *ripetizione mascherata*, attraverso cui il commento scongiora il caso del discorso, annuncia un'aporia di fondo che coinvolgerà in futuro diversi piani della *Macchina Carmelo Bene*; a più riprese caratterizzata come macchina *scellerata*, *attoriale*, *antropologica*, ma anche *celibe* o *eroica*, per intendere un meccanismo all'opera attraverso l'esercizio e la messa in circolo della triade *suono-parola-immagine*.

L'assunto da cui parte la nostra tesi verte essenzialmente su un viraggio fondamentale del punto di vista storico entro il quale la macchina CB è stata fino ad ora costretta: dall'impossibile storia del teatro all'impossibile tentativo di valicare il campo entro il quale questa particolare opera d'arte insiste a non voler ridursi: la storia dell'arte.

Si tratta di un passaggio che tiene conto delle funzioni di articolazione della triade *suono-parola-immagine*, tralasciando l'epoca della cosiddetta pre-amplificazione che caratterizza i primi venti anni dell'attività performativa di CB - in cui è ancora presente "un qualche spiffero del soggetto" e una parossistica eccedenza delle forme rappresentative - per riferirsi all'epoca in cui entrano in gioco la *phonè* e il *play back*, in cui il soggetto discorsivo si trova abitato da un discorso altro che costantemente lo anticipa, scongiurando qualsiasi volontà del gesto e della rappresentazione. Il terreno su cui entrano in gioco queste tematiche è il luogo da cui origina un pensiero portatore di un'etica nuova, l'etica del desiderio. Un'etica dell'umiltà che con Jacques Lacan si colloca nella sospensione del voler-dire, per far emergere nei vuoti dell'inter-detto una rinnovata possibilità di creazione. Un'etica che in CB si esercita nel vuoto dello spazio scenico, nella sospensione di qualsiasi volontà di rappresentazione, nel ritorno delle assolvenze accecanti delle ultime opere televisive come l'*Achilleide* o nella *grazia* dei neri caraveggeschi che si addensano nell'opera che più di ogni altra è destinata a *dire* di lui: *Lorenzaccio*; per finire in ciò che "cade" postumo e il cui valore resta unicamente ancorato alla fissità di un autoritratto tagliato di nero, a voler testimoniare l'ascendenza profonda dell'arte di Francis Bacon nel canto definitivo dell'opera leopardiana.

Chiamati a sostare ai margini della rappresentazione, in ciò che la precede e la de-finisce oscurandola, ci troviamo con CB in un luogo osceno. A cominciare da questo "fuori scena", nella scomoda indecidibilità di un nuovo ingresso o di una uscita definitiva, non si può, nell'attesa, esimersi dal prendere in considerazione quel particolare momento storico-artistico in cui la rappresentazione della realtà comincia a vacillare e il soggetto della rappresentazione classica comincia ad

entrare in crisi. In epoca barocca l'arte diventa sintomo di qualcosa che la eccede. Qualcosa, che non dipende più dal soggetto e dalla sua visione del mondo, si annuncia oltre il limite di ciò che è visto, qualcosa al livello dell'anamorfosi, fa segno al soggetto che qualcosa comincia a minacciarlo di estinzione, salvo poi farlo rientrare in scena attraverso un moto autoscopico e riabilitarlo, un secolo dopo, a *subjectum* del suo stesso sapere. Ma ciò che a partire dall'epoca barocca comincia ad albeggiare è uno sguardo che rinvia costantemente ad altro; l'oggetto rappresentato non è più ciò che s'intende significare, testimonia piuttosto quel qualcosa che lo eccede, e che, dall'interpretazione di Michel Foucault de *Las Meninas* di Velazquez, fino alla *Pipa* di Magritte, non si sa se si trovi fuori della cornice o delimitata al suo interno. A questo livello di crisi del soggetto, di cui CB incarna la ripresa, è legittimo domandarsi dove si situi il soggetto dell'enunciazione, l'essere dell'ente di cui si discorre in questa sede, poiché "l'opera Carmelo Bene" non si esercita sul *ring* di questo o quel linguaggio (nell'estenuante retorica della conflittualità *parola e immagine*), ma nel *disguido dell'essere*, nel malinteso dell'ascolto.

Sul principio degli anni novanta del secolo scorso Bene si dedica al *collage*, una pratica solitaria, mai denunciata. Emergono dai documenti d'archivio una cospicua quantità di frammenti d'immagini, fotocopie innumerevoli d'innumerevoli *particolari* perlopiù ricavati dalle pagine illustrate della storia dell'arte classica. Frammenti, raramente assemblati, di teste, fiori, mani, volti di Madonne, Gesù bambini, putti piangenti, corpi esangui di bimbi vittime della strage degli innocenti, riletture di *Papa Innocenzo X* da Velàzquez e Bacon... Si tratta, a ben vedere, di una pratica rivelatrice d'un *metodo*. Come di fronte alla risoluzione di un rebus, come di fronte alla materia eterogenea di cui si compone il sogno, si scopre che a tutti i livelli della produzione artistica di Carmelo Bene ciò che informa e

compone la materia delle sue opere si ritrova a brandelli nei documenti d'archivio che ci "lascia", ingannandoci, poiché ci illude di ritrovare in quei frammenti discorsivi ciò che per statuto appartiene alla manifestazione di un evento unico e irripetibile. Si scopre così che i testi che abitano l'Archivio di CB hanno agito nella sua opera alla stessa stregua di quei frammenti iconici di cui si è servito per decostruire l'arte classica. Ma per comprendere l'importanza e la risonanza semantica che quei frammenti iconici o discorsivi hanno esercitato nelle opere del Maestro si rende necessario piegarsi alla frequentazione di quei luoghi del pensiero filosofico e scientifico con i quali CB ha intrattenuto un dialogo serrato (Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Joyce, Heidegger, Stirner, Cioran, Deleuze, Klossowsky...). Una pratica che rispetto all'etica del desiderio, dopo la morte dell'autore, diventa un dovere cui non è dato sottrarsi.

Tutta la critica su Carmelo Bene, a vari livelli, non ha mai smesso di rintracciare queste alleanze, ma il nostro campo d'indagine, ignorando deliberatamente, senza mai trascurala, la critica su CB con CB e dopo CB, si limita a ricondurre alcuni di quei luoghi del pensiero nelle rispettive zone di origine, senza più il conforto, nel limite del possibile, di quelle voci autorevoli la cui esclusività, ancora per molto, è destinata a permanere.

Il desiderio dice: “non vorrei dover io stesso entrare in quest’ordine fortuito del discorso; non vorrei aver a che fare con esso in ciò che ha di tagliente e di decisivo; vorrei che fosse tutt’intorno a me come una trasparenza calma, profonda, indefinitamente aperta, in cui gli altri rispondessero alla mia attesa e in cui le verità, ad una ad una, si alzassero; non avrei che da lasciarmi portare, in esso e con esso, come un relitto felice”. E l’istituzione risponde: ‘Non devi aver timore di cominciare; siamo tutti qui per mostrarti che il discorso è nell’ordine delle leggi; che da tempo si vigila sulla sua apparizione; che un posto gli è stato fatto, che lo onora ma lo disarmava; e che, se gli capita di avere un qualche potere, lo detiene in grazia nostra, e nostra soltanto’.

Michel Foucault, *L’ordine del discorso*¹

¹ Michel Foucault, *L’ordre du discours*, Michel Foucault, 1970, trad. it. di Alessandro Fontana, Michel Foucault, *L’ordine del discorso*, Torino, Giulio Einaudi, 1972, p. 8.

I. NASCITA DI UN GENIO - LA MACCHINA EROICA

I.1. Carmelo Bene fuori dalla Storia

I.1.1. *Fattori storici e culturali. Le ragioni di una mancata contestualizzazione storiografica.*

*Per cominciare male a parlare di Bene, si deve partire proprio dal piccolo problema del suo nome, dato che non è irrilevante che quel nome abbia eccitato interpretazioni suggestive*²

Quando le parole si chiudono “sulla loro natura di segni”³ non restano che due vie al desiderio di significazione: rintracciare l’originario legame che le parole intrattenevano con il mondo e le cose o perseverare nel tentativo di produrre analogie senza sosta. Tra queste due eventualità, in cui operano distintamente il poeta e il folle, esiste la possibilità di tracciare una linea di confine e al limite di questa *scissura* operare. La

² “come quella di un Carmelo somma di *carme* e *melos*..., ma soprattutto non è indifferente il fatto che nei riguardi del proprio nome scatti la prima contraddizione di ogni vero artista, sempre tentato di celebrarlo e insieme sempre costretto a sbarazzarsene come il principio di una appartenenza sociale o come il segno di una storia normale da cui ci si vuole e ci si deve liberare.” Cfr. Piergiorgio Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una Macchina attoriale*, Bompiani, Milano, 1997, p. X. Il paragone *carme* – *melos* è di Jean Paul Manganaro, cfr. “Il pettinatore di comete”, in Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 65. *Carme* viene dal latino *carmen* ‘componimento poetico, canto’; *Melo* viene dal latino *melos*, che è dal greco *mélōs* ‘membro (di composizione musicale, melodia)’. Il nome conterrebbe in sé il destino dell’individuo. Cfr. inoltre la trattazione iconologia del nome all’interno della metafora floreale che attraversa l’opera di Carmelo Bene secondo il lavoro di Andrea Valcada: *Karmel*, Carmelo: “giardino”, Andrea Valcada, *Florilegio per Carmelo Bene*, con un testo di Jean-Paul Manganaro, Brescia, Edizioni l’Obliquo, 2006, p. 44. Più precisamente *Karmel* è il nome di un monte della Palestina (in latino *Carmelus*), presso questo monte trovarono rifugio i religiosi che in seguito presero il nome di carmelitani.

³ Cfr. Michel Foucault, *Le parole e le cose*, 1ed. Milano, Rizzoli, 1967, IV ed. BUR saggi, 1999, p. 63.

natura del nostro soggetto discorsivo si iscrive all'interno di questo orizzonte di senso a cominciare dal nome proprio: operando una scissione che da un lato separi il soggetto da sé e dall'altro lo generi a se stesso, contraendosi ai margini delle sue iniziali, Carmelo Bene s'inaugura a funzione per un altro soggetto denominato "*Macchina* attoriale". D'ora in poi Carmelo Bene si mutua in CB⁴. Marchio di fabbrica, ma anche segno di confine, contrassegno che distingue l'opera dall'individuo, impronta storica marchiata a fuoco sul derma di coloro che furono destinati ad esser riconosciuti in virtù del loro sostanziale venir meno al dovere d'una legge sociale, come pure al venir meno della presenza a sé del soggetto in deliquio. La nostra analisi si vede così costretta ad operare all'interno di un taglio in atto, in bilico tra ciò che ancora non ha lasciato un segno ed è già, in virtù del suo riconoscibilissimo marchio di fabbrica, considerato un classico. Bisognerebbe quindi fare dell'archeologia del futuro per trattare con rigore filologico ciò che resta dell'opera monumentale (di) Carmelo Bene. La difficoltà prima consiste nel mantenere con rigore e rispetto questa de-marcatura genealogica sottraendo con evidenza il genitivo per sconfessare qualsiasi filiazione possibile dell'opera dal soggetto. Se il soggetto si sottrae alla dominazione d'un nome, compromettendo così la possibilità d'una presa del simbolico sul reale, si vede bene in che consista il difficile compito di colui che di questo soggetto innominabile si appresta a farne un oggetto di studio, ovvero l'oggetto di un sapere costretto ad esercitarsi a vuoto

4 Il primo a coniare la *sigla* CB è Gilles Deleuze. Carmelo Bene la utilizzerà in seguito per designare se stesso, non senza auto ironia, come "il qui presente assente". Cfr. Carmelo Bene/Gilles Deleuze, *Superpositions*, tr. francese a cura di Jean Paul Manganaro e Danielle Dubroca, Paris, Les Éditions du Minuit, 1979, 2ed. 1997 e Sandro Veronesi, a cura di, "Intervista con Carmelo Bene", 1996, in *Nostra Signora dei Turchi – Hermitage*, Collana *Eccentriche visioni* a cura di Enrico Ghezzi, libretto a cura di Alessandro Riccini Ricci, 2 DVD, Gianluca & Stefano Curti Editori, Rarovideo, visioni underground, 2006.

attorno ad un soggetto impossibile da descrivere quanto da significare. Il termine attoriale, impiegato a qualificare la *Macchina* CB in luogo di attorico, è adottato nel rispetto della fondamentale differenza che lo separa dal termine che sostituisce, secondo quanto messo in evidenza da Piergiorgio Giacchè: “attoriale” indica una particolare postura intellettuale che ha come premessa fondamentale l’umiltà.⁵ Lo statuto dell’umiltà consiste nell’assunzione da parte del soggetto attoriale di una *posizione minoritaria* rispetto al mondo che è chiamato a evocare, una posizione in “levare” che fa dell’assenza e non della presenza la cifra della messa fuori gioco del soggetto dalle maglie della messa in opera, al fine di trascendere, mai in senso metafisico, qualsivoglia *volontà di rappresentazione*.⁶

Il concetto di *Macchina attoriale* s’invera nella prassi scenica degli anni Ottanta del secolo scorso, quando l’uso dell’amplificazione elettronica invade il campo semantico della scena teatrale inaugurando, con una serie di eventi performativi, l’impossibilità dell’autore di aderire alla rappresentazione e al racconto della rappresentazione.

Alla fine dello stesso decennio Maurizio Grande pubblica, in occasione della seconda edizione del riadattamento di Carmelo Bene della *Cena delle Bèffe* di Sem Benelli, *La lettera mancata*, un saggio che tratta la complessità strutturale della “*Macchina*” in seno ad una densa analisi linguistica.⁷ Per ora basti sottolineare la valenza impersonale e antinominale, tesa a

⁵ Cfr. Piergiorgio Giacchè, Carmelo Bene. Antropologia di una *Macchina* attoriale, op. cit., p.16.

⁶ Non è solo per assonanza che qui si rievoca, prematuramente, il *Mondo come volontà e rappresentazione* di Arthur Schopenhauer, Cfr. ivi III.1. Le fonti disvelate: la biblioteca di un artista. Padri Nobili, III.1.1 *Arthur Schopenhauer e il primato dell’arte nella conoscenza del mondo*

⁷ Cfr. Maurizio Grande, *La lettera mancata*, Roma, Marchesi, 1989. p. 4. Cfr. ivi Teatrografia, *La Cena delle Bèffe*, Milano, Teatro Carcano, 12 gennaio 1989.

esorcizzare qualsiasi coincidenza tra identità e nome, che sta alla base di qualsiasi processo automatico *che pensa da sé*:

L'automatico..., è per eccellenza lo spettro dell'umano, ma nella forma del *super- umano*. Infatti, l'automatico è ciò che riconnette il senso alla **inorganicità** dell'insensato, è ciò che sopravanza l'umano che lo ha generato per richiudersi sull'inorganico che **non genera e non si riproduce**: si alimenta e si espande come distruzione-creazione continua senza forma e senza destino.⁸

Non resta quindi, ed è già molto, che intrattenerci sugli *scarti* “inoperosi” di questo acronimo che, scoraggiando qualsiasi identità tra segno e designato, compromette qualsiasi tentativo di considerarlo *oggetto di studio*. Ma un tentativo in questa direzione è stato fatto da Piergiorgio Giacchè nel primo vero studio organico su Carmelo Bene, muovendo, a cominciare dal titolo, dalla sfida di un paradosso: come può una *Macchina* avere delle origini *antropologiche*?⁹ Se volessimo abitare questo paradosso e rintracciare le origini antropologiche della *Macchina* CB, le troveremmo radicate nelle *Puglie*, nel Salento, in terra d'Otranto “nel sud del sud dei santi”¹⁰, incastonate *da per sempre* nello sguardo cavo di quel che resta dei

⁸ Maurizio Grande, *La lettera mancata*, op. cit. p. 4, sott. nostra Torneremo sul concetto di *inorganico* nei paragrafi a seguire. Cfr. Ivi II.4. Il corpo senza organi: Artaud Bene Bacon; Cfr. inoltre il Cap. III. Teoria e prassi in Carmelo Bene. Analisi delle alleanze teoriche di Carmelo Bene attraverso i documenti d'Archivio. Par. III.1. *La biblioteca di un artista* e Par III. 1. 2. *Al di là del principio di piacere*: Sigmund Freud.

⁹ Piergiorgio Giacchè, “Carmelo Bene. Antropologia di una *Macchina* attoriale”, op. cit.

¹⁰ Carmelo Bene nasce a Campi Salentina, in provincia di Lecce, il primo settembre del 1939, in terra d'Otranto: “Da sempre magnifico, religiosissimo bordello, casa di cultura tollerante confluente islamiche, ebraiche, arabe, turche, cattoliche. Ne è testimone la stupenda cattedrale. Il suo favoloso mosaico raffigurante “l'albero della vita”, dell'anno 1100. Una tolleranza di sì disparate correnti, come il trascolorare dello Ionio, non si è mai verificata in nessun'altra zona d'Italia. Quando si dice Puglia, non si deve mai confondere con quella fascia del Salento, giù, giù fino a Capo Leuca, detta ancora Magna Grecia. Dove fino a pochi anni fa i portuali greci si lasciavano intendere dai dialetti indigeni di Calmiera, Gallipoli, ecc.”. Cfr. Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie D'(H)eros(es)*, Milano, Longanesi, 1983, p.

trecentosessanta martiri assiepati nelle enormi urne della Cattedrale di Otranto, ripresi nella prima e unica opera di CB, che intrattiene con le sue terre d'origine un rapporto manifesto, *Nostra Signora dei Turchi*.¹¹

...le sue ossa figurerebbero sui velluti rossi nella cripta della cattedrale di Otranto, incastrate nel prodigio che le vuole ancora rivestite di carne dopo tanto,... ma, a differenza degli altri martiri, oltre ai pezzi di fegato, alle membrane, ai tendini, aveva conservato gli occhi, così che gli altri lo vedevano in un'urna, mentre lui li vedeva in un'altra urna.¹²

Ma si tratta di uno sguardo che non restituisce la storia di quelle terre: a partire da quella cavità oculare, a cominciare da quel *vuoto*, tutta una serie di possibilità visionarie si mettono in moto, inaugurando così, a partire da una *mancanza* originaria, un intero mondo barocco operato di *visioni*.¹³

Affondare la propria origine – non necessariamente concessa alla nascita – in terra d'Otranto è destinarsi un reale immaginario...

11. (Anche in Carmelo Bene, *Opere. Con l'autografia di un ritratto*, 1ed. Milano, Classici Bompiani, 1995 - 1ed. Classici in brossura 2002, p. 1052) – Cfr. inoltre la ripresa dello stesso tema nell'autobiografia a due voci, Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 12.

¹¹ *Nostra Signora dei Turchi* conta una versione letteraria, pubblicata nel 1966 (Cfr. Ivi Bibliografia, *Opere di Carmelo Bene*), una versione teatrale presentata al Beat '72 il 1 dicembre dello stesso anno (una seconda messa in scena risale al 1973, Cfr. Ivi Teatrografia) e una cinematografica: Cfr. Ivi Filmografia, *Nostra Signora dei Turchi*, 1968.

¹² Carmelo Bene, "Nostra Signora dei Turchi", in Carmelo Bene, *Opere*, Milano, Bompiani, 2ed. 2002, p.85.

¹³ E' a partire dallo statuto visionario della terra d'origine di Carmelo Bene che Giacché intende procedere nella sua analisi antropologica. Cfr. Piergiorgio Giacché, op, cit. passim. Il concetto di *vuoto* come quello di *mancanza*, come precondizioni necessarie all'insorgere dell'atto creativo, sono fondanti l'estetica dell'ultimo Bene. Cfr. ivi Cap. III Teoria e prassi in Carmelo Bene. Analisi delle alleanze teoriche di Carmelo Bene attraverso i documenti d'Archivio. Par. III.1. Le fonti disvelate: la *biblioteca di un artista*. e Par.III.3 *La messa in circolo delle fonti: dove nasce un'idea: L'hommelette di Jacques Lacan*.

Allora queste origini reali e immaginarie insieme sono fondamentali per quanto seguirà del *mio non-esservi*. In quanto poggiano esse stesse, tollerante quella chiesa stupenda otrantina, sul vuoto.¹⁴

Il Salento per CB si radica nel solco di una terra immaginaria e ha sempre voluto significare “Il Sud più l’oriente”, “il sud del sud”, mai il Meridione. E’ solo a partire da un problema d’ordine amministrativo, politico, storico e sociale, a partire da un programma di stabilizzazione d’ordine Statale che il Sud *viene identificato* e spinto all’integrazione con un modello strutturale *maggioritario*, diventando socialmente e geograficamente il Mezzogiorno. Da tutto questo, nota Giacché, CB si prende una vacanza, per abitare l’“aerea profondità” di un Sud fatto di *inazione e depensamento*.¹⁵

La nostra penisola non ha mai dato grandi fatti del Pensiero, se non, guarda caso, nel Sud. E qui, i nomi di Giordano Bruno, Giambattista Vico, Tommaso Campanella, Croce, Gentile ecc..., Ora dove questo Pensiero “depensa” si spensiera, via via scendendo fino a Capo Leuca, lì comincia la Magna Grecia. A sud del Sud. La Magna Grecia è il “depensamento” del pensiero del Sud. E’ il Sud in perdita. Il suo guadagno. Anche se umiliato, oltraggiato, vilipeso, dalla sciagurata inflazione consumistica, è ancora qui.¹⁶

Un popolo che all’origine è impossibile identificare all’interno di una struttura linguistica coercitiva, di potere, si può chiamare a ragione una *etnia*.

¹⁴ corsivo nostro. Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie D’(H)eros(es)*, op. cit., p. 13, Cfr. inoltre questa citazione con l’affermazione di Maurizio Grande ripresa da noi più avanti.

¹⁵ Piergiorgio Giacché, “Carmelo Bene. Antropologia di una *Macchina* attoriale”, op. cit., pp. 25-26. Torneremo più avanti sul concetto di *depensamento*.

¹⁶ Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie D’(H)eros(es)*, op. cit. p. 12.

Lo statuto etnico, come nota Gilles Deleuze a chiusura del suo saggio su Carmelo Bene, è all'opposto di quello *maggioritario*: “c'est le *minoritaire*, la ligne de fuite dans la structure, l'élément anti-historique dans l'Histoire. Sa minorité à lui, CB la vit en rapport avec les gens des Pouilles: son Sud ou son tiers monde, au sens où chacun a un Sud et un tiers monde.”¹⁷ Il sud *minoritario* di CB è di fatto un Sud spontaneamente non iscritto nelle maglie di una volontà progressista, si identifica semmai all'opposto del modello produttivo: “Comment nommer pauvres des gens qui préféreraient mourir de faim que travailler?”¹⁸

Se non si è (dis)-graziati da questo privilegio, là dove la miseria è un lusso - o almeno lo era fino a qualche tempo fa - se non si è grazati da una siffatta premessa etnica, non avrei potuto accedere *all'essere senza fondamento*, alla spensieratezza...¹⁹

L'essere senza fondamento, come condizione dell'essere che prelude a quello stato di gettatezza (*Geworfenheit*) che caratterizza la condizione dell'uomo moderno, è uno dei concetti heideggeriani che, assieme a quello di mancanza originaria, nella rilettura analitica di Jacques Lacan, sarà ripreso e messo in opera da CB durante l'intero arco della sua vita.

¹⁷ Cfr. . Carmelo Bene/Gilles Deleuze, *Superpositions*, tr. francese a cura di Jean Paul Manganaro e Danielle Dubroca, Paris, Les Éditions du Minuit, 1979, 2ed. 1997, pp. 127 e sgg.

¹⁸ Ibidem, p. 127. La citazione è riportata anche da Giacchè, il cui discorso assieme a quello di Deleuze, viene ripreso in questa sede. Cfr. Piergiorgio Giacchè, *Antropologia di una Macchina attoriale*, op. cit. Cfr. inoltre la seguente dichiarazione di Carmelo Bene sulla rimpianta indolenza piegata al lavoro delle genti di Puglia: «Sogno cortei di ragazzi che gridano: “Basta con il lavoro !” ..., era la peggior offesa che si potesse fare a questa gente: proporgli di lavorare. Negli ultimi trent'anni sono stati degradati dai media, precipitati nella tirannia delle plebi. Ma se qualcosa sopravvisse dell'antica indolenza, dovrebbero essere loro a sputare in faccia a chi gli offre lavoro. Ormai omologati nel diritto al lavoro, hanno dimenticato quella dignità”, Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, Vita di Carmelo Bene, op. cit., p. 13

¹⁹ Carmelo Bene, Sono apparso alla Madonna. Vie D'(H)eros(es), op. cit. p. 13.

E' importante rilevare come CB abbia intrattenuto con il pensiero di Martin Heidegger un intenso e continuativo rapporto conflittuale.²⁰

Ma quando questo Sud, espropriato della sua differenza in nome dell'aderenza ad un programma maggioritario, per reazione, rivendica la sua appartenenza regionalista, non fa altro, nota Deleuze, che iscriversi all'interno di un altro sistema, maggioritario anch'esso poiché volto alla rappresentazione di una condizione non più differita e in divenire, ma di potere. Agendo più con i suoi significanti archeologici che antropologici CB sfugge a qualsiasi tentativo d'esser identificato alle sue origini. Quel che può essere rintracciato nella sua opera, al massimo della sua corrispondenza immaginaria con quelle terre, giace sotto il peso aereo di una serie di frammenti iconici; così qualsiasi tentativo di ricondurre l'autore alla sua origine ambientale fallisce, compromettendo definitivamente qualsiasi tentativo di analisi delle influenze del territorio sull'uomo, come della famiglia sulla formazione culturale del soggetto.

Nella sua prima opera cinematografica CB mette in moto, in rapporto al suo *Sud del sud*, una serie aerea di significanti impalpabili: "Ce qui'il extrait des Pouilles, c'est une ligne de variations, *air, terre, soleil, couleurs, lumières et sons*"²¹. Una prassi che del reale ri-prende, e mette in variazione continua, quei soli elementi che possano servirgli da *appoggio*, al fine di imprimere nel corpo del testo scritto, della scena teatrale e della pellicola ciò che Maurizio Grande definisce la "materializzazione dell'immaginario".²²

²⁰ Approfondiremo alcuni luoghi di questo rapporto nei capitoli successivi. Cfr. ivi II.3.2. *Il luogotenente del (Ni)ente. La lezione di Martin Heidegger*. Cfr. inoltre ivi Bibliografia critica d'autore, Martin Heidegger. In part. Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Torino, Classici U.T.E.T. 1969.

²¹ Carmelo Bene/Gilles Deleuze, *Superpositions*, op. Cit. p.128, corsivo nostro. "Tutta la terra d'Otranto è fuori di sé. Se ne è andata chissà dove. E' un rosso stupendo la terra d'Otranto. Più bello del rosso di Siena o di altre terre consimili. Lo usano molti pittori per la tempera." Cfr. Carmelo Bene/Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit. p. 12

La sua origine antropologica è tale in virtù della sua connaturata *inappartenenza* ad un popolo. Ma ciò che più conta rimarcare in questa sede è quel sostanziale atteggiamento di improduttività sul piano sociale, garante al contempo di una certa libertà dell'individuo, rispetto al lavoro che lo attende, che preannuncia il senso profondo del concetto di inoperosità insito nell'attività creativa di CB. Nell' "Autografia di un ritratto", testo introduttivo alla sua *Opera Omnia*, Carmelo Bene afferma che solamente "fuor dell'opera si è capolavoro", intendendo con ciò che l'autore deve liberarsi dall'opera intesa come "prodotto in eccesso" dell'atto creativo.²³

Non sono nato per essere nato. Nato per lavorare, per il vicinato, per essere un buon cittadino, **non essendo nato a una coscienza: non essendo nato nemmeno alla coscienza. Ho cominciato ad agire, ma non nel progetto, nell'atto, auspicando l'atto...**²⁴

E l'atto, per CB, è il salto vertiginoso che impedisce all'evento di farsi storia, all'individuo di iscriversi all'interno di una storiografia e alla terra d'origine di farsi rappresentativa d'una identità immaginaria. Questa ottica che si allea fatalmente con il pensiero "disingannato" di E.M. Cioran, pensatore assai caro a CB per una visione del mondo costantemente ricondotta alla radicale impossibilità della condizione umana di pervenire ad una qualsivoglia dottrina in grado di circoscrivere

²² Tema che Maurizio Grande rintraccia in *Nostra Signora dei Turchi* e vede svilupparsi nel secondo lungometraggio di CB, *Capricci*: "in questo film viene insinuata (ma criticamente e poi continuamente contraddetta, messa in bilico) l'idea che l'immaginario in quanto tale possa addirittura costituire lo statuto ontologico del reale." Cfr. Maurizio Grande, *Arte e Messinscena*, in Maurizio Grande, a cura di, Carmelo Bene e il circuito barocco, studi monografici di Bianco e Nero, fascicolo 11/12, 1973, p. 93. Cfr. inoltre ivi *Filmografia, Capricci*, lungometraggio, regia C.B., fotografia M. Centini, montaggio M. Contini, durata 95' produzione BBB (Barcellona, Bene, Brunet), Italia, colore – Presentato al XXII Festival di Cannes 1969, Quinzaine des Realisateurs.

²³ Carmelo Bene, *Opere. Con l'autografia d'un ritratto*, op cit., p. XXXVII.

²⁴ Carmelo Bene, *Opere. Con l'autografia d'un ritratto*, op. cit., p. VII, sott. nostra

con chiarezza pacata e adamantina il rapporto dell'uomo moderno con la Storia, con Dio, con la Metafisica, la filosofia e la politica. Il pensiero di Cioran, quello che maggiormente trova riscontro nelle posizioni teoriche della nostra *Macchina* attoriale, è il pensiero della crisi “che giunge al tramonto dell'Occidente”.²⁵ L'opera dello scrittore rumeno si presenta come “un precipitato, più che una creazione, di conoscenza”, essa trova ispirazione “in tutti i transfughi dell'ordine, della norma dell'impostura esistenziale e sociale, dagli eretici ai suicidi, dai mistici ai *clochards*”.²⁶ Non stupisce che una delle maglie *macchiniche* abbia potuto trovare nel tessuto del pensiero di Cioran un punto favorevole al procedere del suo ingranaggio, a cominciare dall'ambiguità del senso conferito alla parola *atto* che, in virtù della frequentazione da parte di CB del testo *Storia e Utopia*, siamo tenuti a credere possa significare tanto l'*auspicio* dell'atto quanto l'*abdicazione* all'atto stesso. E' probabile che l'intensa frequentazione delle opere di Cioran si collochi nell'ultimo decennio del secolo scorso, se così fosse giustificerebbe in pieno la contaminazione del senso del termine usato da CB con quanto ci avviamo a chiarire attraverso Cioran.²⁷ Prima del “precipitato della conoscenza” *auspicare l'atto* significa situarsi al di fuori dell'azione progettuale del soggetto, all'interno di un programma di oltrepassamento dell'esser situato. Con ciò intendendo il rifiuto categorico di CB di *progettare innanzi* in un senso molto prossimo al concetto heideggeriano di ***Geworfenheit*** (gettatezza)²⁸, a favore di una apertura “emotiva” in cui il soggetto più

²⁵ Cfr. Mario Andrea Rigoni, “Contaminazione totale”, in E.M. Cioran, *Storia e Utopia*, Milano, Adelphi, I ed. 1982, VI ed., p. 149.

²⁶ Ibidem, assonanze di questo interesse per ciò che resta ai margini della conoscenza lo ritroviamo nelle affermazioni di CB: Cfr. Ivi poco più avanti la citazione da noi riportata, Carmelo Bene, *Opere. Con l'autografia d'un ritratto*, op. cit., p. XI.

²⁷ Cfr. Cioran, E. M., *Storia e utopia*, op. cit., Cfr. ivi *Bibliografica critica d'autore*.

²⁸ Il termine *Geworfenheit* è legato a “progetto” (*Entwurf*) perché il progetto è un progetto che è stato gettato, e a *Wurf* (*getto*). L'esser-gettato esprime l'effettività, il “che c'è” dell'Esserci,

che situarsi all'interno di una prassi in senso strutturale, si lascia abitare, nel mezzo della struttura, dalle infinite possibilità degli accadimenti e, nell'atteggiamento dell'abbandono, dalla possibilità del non accadimento.

29

In tal senso osserva Gilles Deleuze « Ce qui est intéressant, ce n'est jamais la manière dont quelqu'un commence ou finit. **L'intéressant, c'est le milieu, ce qui se passe au milieu.** »³⁰ Non si tratta di pensare in termini di avvenire o di passato poiché, il passato come l'avvenire, è normativa della Storia; ciò che conta, prosegue Deleuze, è questa condizione del *devenir* « devenir-révolutionnaire, et pas l'avenir ou le passé de la révolution ».³¹ Quindi, sempre con Deleuze, abitare questo genere di *milieu* vuol dire non essere nel proprio tempo: “[le milieu] Ce n'est ni l'historique ni l'éternel, mais *l'intempestif*. ”³² Il divenire intempestivamente è la costituzione degli *autori minori*: non riconosciuti in patria al tempo della loro comparsa, comunicano in tempi diversi dalla loro nascita. La loro forza consiste nella loro differenza e nel loro essere minoritari:

Il y aurait comme deux opérations opposées. D'un part, on élève au

aperto dalla situazione emotiva. Cfr. Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, Torino, Classici U.T.E.T. 1969

²⁹ Il termine *Abbandono* (Gelasseheit) è l'atteggiamento pacato e distaccato del “lasciar essere”, che Heidegger raccomanda come alternativo rispetto a quello manipolante della tecnica che caratterizza l'Evo moderno. Cfr. Glossario in *Che Cosa è Metafisica*, testo della prolusione inaugurale tenuta da Heidegger nel pomeriggio del 24 luglio del 29 presso l'Università di Friburgo. La frequentazione del testo di Heidegger da parte di Carmelo Bene non è trascurabile, dal momento che, a nostro avviso, s'inserisce coerentemente nella linea del pensiero nichilista assunto da CB, anche se questo ha sempre riguardato in modo palese Max Stirner e Friedrich Nietzsche. Cfr. Heidegger, Martin, *Che cos'è la metafisica?*, Firenze, La Nuova Italia, 1969. Cfr. ivi II.5.1. Il luogotenente del Niente e III.1.1. Filosofia: Arthur Schopenhauer – Friedrich Nietzsche- Max Stirner – Martin Heidegger.

³⁰ Carmelo Bene/Gilles Deleuze, *Superpositions*, op. cit. p.95, sott. nostra.

³¹ Ibidem

³² Ibidem, p. 96

« majeur » : d'un pensée on fait une doctrine... Alors, opération pour opération..., on peut concevoir l'inverse : comment « minorer »,... comment imposer un traitement mineur ou de minoration, pour dégager **des devenirs contre l'Histoire, des vie contre la culture, des pensées contre la doctrine...**³³

Così CB agli occhi di una *historia rerum gestarum* si prospetterebbe come un evento senza ripercussioni e agli occhi della Storia come una vicenda ignota che non ha nemmeno a che fare con la presenza dell'uomo.³⁴ Ha a che fare con qualcosa che lo trascende e questo qualcosa, lungi dal porsi al di sopra o al di là, occupa una posizione particolarissima rispetto al soggetto della coscienza in quanto non lo precede in senso trascendentale e metafisico, ma sempre lo anticipa all'interno di un altro ordine linguistico. *Questo qualcosa* sopravanza il soggetto e lo condanna, di fatto, a seguire un sentiero *im-proprio*. Il soggetto così espatriato dalle regole di una coscienza, civile e “da buon vicinato”, smette di credere d'essere il padrone delle proprie azioni, *abdica finalmente all'atto*, ritrovandosi così in ciò che CB, analogamente a Cioran, chiama la “La non-Storia dell'immaginario patologico”.

Criminalità, transessualità, feticismo, necrofilia, travestitismo e quant'altro è oggetto di studio clinico in medicina legale è implicazione davvero più interessante della sciatteria del quotidiano e della *deprimente smorfia del simbolico*.³⁵

³³ Ibidem, p.97, sott. nostra.

³⁴ Cfr. in Heidegger: storia come *Historia rerum gestarum* contrapposta alla Storia (*Geschichte*) come *res Gestae* (cfr. Destino: *Geschich, Schicksal*, in *Essere e tempo* sono distinti come “destino individuale” e “destino comune” mentre nel linguaggio comune sono sinonimi. Ambedue i termini sono imparentati a *Geschehen* (Storicizzarsi) e a *Geschichte* (Storia).

³⁵ Carmelo Bene, *Opere. Con l'autografia d'un ritratto*, op. cit., p. XI, corsivo nostro.

Il Pathos, come affezione dell'anima non guidata da motivi, è uno dei luoghi fondamentali della prassi beniana. Esiste, all'interno di questo apparente patire la logica del simbolico, la possibilità di salvarsi attraverso una logica altra, una *Logique de la sensation* che CB apprende direttamente da Gilles Deleuze e che da Deleuze lo riconduce direttamente a Francis Bacon.³⁶

Soggetti di tutto ciò che è relegato ai margini, attori di una volontà di annientamento dell'umano, agiti più che agenti di una volontà coscienzosamente relegata alla prassi deprimente dell'esercizio quotidiano del simbolico, questi sublimi annientatori dell'individuo sono, secondo Cioran, ancora espressioni "rancorose" di un desiderio di vendetta perpetrato ai danni dell'umano.

L'atto, avidità d'annientamento consustanziale all'io, è una rabbia che superiamo solamente in virtù di quei momenti in cui, stanchi di tormentare i nostri nemici, li abbandoniamo alla loro sorte, li lasciamo marcire e vegetare perché non li amiamo più abbastanza per accanirci a distruggerli, a sezionarli, a farne l'oggetto delle nostre anatomie notturne...³⁷

Ad un certo grado dell'opera (di) CB queste criminali frequentazioni notturne, volte a scandagliare minuziosamente il portato del pensiero altrui, volgeranno a termine. Solo quando l'intero corpus delle opere altrui sarà finalmente vivisezionato con la diligenza propria di un coroner, si paleserà come conseguenza ultima di tutti gli atti possibili il

³⁶ Cfr. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Roche-sur-Yon, Editions de la différence, 1981, Note al testo: dedica dell'autore, p. 15-18, 27, 62, 63, 85. Cfr. II.4.1. *Lo sguardo in movimento. La lezione di Francis Bacon*.

Nel solco di questa logica si dipana la posizione eccentrica del nostro "im-possibile" oggetto di studio CB rispetto alla (non) storia anagrafica del soggetto Carmelo Bene.

³⁷ E.M. Cioran, *Storia e Utopia*, op. cit., p. 97.

Niente assoluto.³⁸ Per cui un pensatore come Cioran che si affaccia tardivo, ma al momento più appropriato nell'opera di Carmelo Bene, può costituire il precipitato del senso di tutto ciò che fino ad allora s'era compiuto. L'*atto auspicato*, a questo punto, deve abdicare senza rimpianti a ricostruire in terra ciò che da sempre è andato perduto nella mitica età dell'oro, rinunciando a restituire gli equilibri di un Paradiso perduto. Esso deve, dal momento che implica irrimediabilmente la possibilità del divenire in un tempo storico, votarsi alla riscoperta "del principio atemporale della nostra natura" alla conquista di un "eterno presente conquistato sul divenire e sull'eternità stessa". Questo è il buco nero in cui precipitano tutti i discorsi sul divenire, escrescenze di un soggetto ancora tentato dalla storia dopo di lui. Il rifiuto della Storia in CB deve tener conto, oltre che di tutti i discorsi deleuziani che lo precedono e rischiano a volte di giustificarlo, del portato del pensiero di Cioran:

La capacità di rinuncia costituisce l'unico criterio del progresso spirituale: non è quando le cose ci abbandonano, ma quando le abbandoniamo noi, che accediamo alla nudità interiore, a quel punto estremo in cui non siamo più affiliati a questo mondo né a noi stessi, e in cui **vittoria significa abdicare, rifiutarsi con serenità, senza rimpianti**³⁹

Assunte in linea generale queste premesse teoriche chiariamo subito, in dettaglio, che il genere di incontro che intendiamo fare con l'opera (di) CB parte da presupposti sostanzialmente diversi da quelli trattati da Giacchè. Ciò che intendiamo trattare non si ritrova quindi nell'ordine di una logica originaria che analizza la *Macchina* CB in una posizione

³⁸ Cfr. ivi Cap. II. Par. 5 La lezione di Max Stirner. L'analogia fra l'operare artistico e quello di un coroner è di Carmelo Bene, Cfr. ivi Cap. I. par. 6. L'impotenza della critica. L'incontenibile eterogeneità d'artista.

³⁹ Sott. nostra. E. M. Cioran, *Storia e Utopia*, op. cit. pp. 97-98

centralizzata. Il paradosso di Giacché mantiene ancora un qualche legame, sia pure privativo, nella differenza in-organica, della *Macchina* con l'uomo. Muoviamo quindi dal campo logico di un'indagine sulle ascendenze e sulle discendenze filosofiche e artistiche della *Macchina* attoriale CB, nel tentativo di mettere in atto una *genealogia* della *Macchina* CB in luogo di una *antropologia*.⁴⁰ Una indagine che muove da una rete di legami senza origine psico-logica o etnologica, fuori dalle logiche territoriali del soggetto supposto cosciente, come fuori dalle ascendenze del territorio sull'individuo, intende affrontare la trattazione di un soggetto attraversato da una rete di eventi discorsivi che nulla hanno a che vedere con le sue "autentiche" origini familiari e domestiche.⁴¹ Ma la *Macchina attoriale* non può avere un'origine che si possa far risalire ad un contesto culturale del quale il soggetto si fa portatore cosciente. Restando improduttiva sul piano dell'eredità, di fatto si presenta come un concetto del tutto privo di fondamenta per la coscienza. E' quindi legittimo domandarsi se questa *Macchina* non si presenti piuttosto come una struttura inconscia ribaltata all'esterno, uscita allo scoperto. Vedremo in seguito se questo ribaltamento possa affermarsi nel senso in cui

⁴⁰ Restiamo così fedeli a ciò che Maurizio Grande ha postulato nel suo ultimo intervento su Carmelo Bene nel 1996. L'intervento di Grande, su cui ritorneremo in seguito, ha per oggetto la *Genealogia della Macchina attoriale*. Cfr. Carmelo Bene e Antonin Artaud. Nel centenario della nascita di Antonin Artaud. Convegno. Interventi di Carmelo Bene e Camille Duomoulié, Maurizio Grande, Jean-Paul Manganaro, Jacqueline Risset. Franco Ruffini. Roma, Teatro Argentina, 6-7 ottobre 1996. Registrazione audio. Archivio 'Immemoriale di Carmelo Bene.<

⁴¹. Riflessi della famiglia di CB si possono trovare sia nei racconti dell'Autobiografia a due voci Bene – Dotto che nel libro di Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*. Il libro pubblicato, dopo la morte dell'autrice, risponde nero su bianco a ciò che viene narrato nell'Autobiografia ed ha la legittima pretesa di dire la verità sui fatti che coinvolsero Rossi Giuliana e Bene Carmelo tra 1959 al 1964. Nel libro viene descritto l'ambiente familiare della famiglia Bene come "molto chiuso e pesante, quello della piccola borghesia leccese degli anni cinquanta". La famiglia Bene "abitava in un grande appartamento di un palazzo nel centro di Lecce..., poco arredato..., nella cucina di servizio, dove venivano preparati i pasti, c'era un water che il signor Bene utilizzava per non sporcare il bagno di rappresentanza. Mentre nell'altra cucina, quella migliore, molto più grande, per non sporcare preparavano solo il caffè; era in stile americano anni Cinquanta con mobili in formica, e sopra un enorme frigorifero ci stava appeso un crocifisso" Cfr. Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2005. pp. 15, 21-23.

Deleuze intende l'inconscio dopo e contro Freud,⁴² ovvero come una *Macchina* che fabbrica senza fermarsi in rapporto ad una serie di legami positivi che di volta in volta instaura con il mondo che la circonda⁴³ o se si possa piuttosto articolare un discorso sulla *Macchina* a partire dall'idea di Jacques Lacan, per cui è il linguaggio dell'Altro che parla e pensa il soggetto. Aggiungiamo che non va trascurata una terza possibile alleanza tra la *Macchina* CB e l'idea di un meccanismo che fallisce il suo desiderio nel senso duchiampiano di una *Macchina* celibe.⁴⁴ Sicuramente, in tutte e tre queste accezioni si tratta di una *Macchina* fabbricante, ma il senso di ciò che è fabbricato non rientra in ciò che comunemente, in senso consumistico, è ritenuto un prodotto.

A conclusione di questo primo paragrafo sulle origini della *Macchina* CB, possiamo sostenere che, ammettendo il paradosso antropologico di Giacchè, sono due i fondamentali *atteggiamenti etnici* che hanno influenzato la poetica beniana: il *non-lavoro* e la *libertà dai pensieri*. Due categorie esistenziali sublimite nel superamento dell'**arte in quanto inazione** e nel superamento del teatro inteso come **depensamento**, al di là della rappresentazione.⁴⁵

Ma, ancora una volta, per smentire l'idea di un'origine, il concetto di depensamento si svincola dal suo legame etnologico per agganciare ad un grado di complessità maggiore una delle maglie del meccanismo.

⁴² Come messa in scena e rappresentazione del desiderio inconscio del soggetto.

⁴³ Si tratta di un modello produttivo che produce per disperdere non per capitalizzare. Cfr. Gilles Deleuze, "D comme Désir", in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze – avec Claire Carnet*, regia di P.A. Boutang, 3 vidéocassette, couler – 3 x 165 min env., Vidéo Editions Montparnasse, 1996 Cassette 1, 1h05min 14sec

⁴⁴ Approfondiremo questi temi ivi II. 2. La fabbricazione della macchina, II.2.1. *La fabbrica della macchina celibe*.

⁴⁵ Piergiorgio Giacchè, *Antropologia di una Macchina attoriale*, op. cit. p.25-26

George Bataille in un testo molto frequentato da Carmelo Bene,⁴⁶ riserba il concetto di *dépense* a quelle forme dell'attività umana considerate improduttive sul piano sociale:

L'attività umana non è interamente riducibile a dei processi di produzione e di conservazione e il consumo deve essere diviso in due parti distinte. La prima, riducibile, è rappresentata dall'uso del minimo necessario...La seconda parte è rappresentata dalle **spese dette improduttive**: il lusso, i lutti, le guerre, i culti, la costruzione di monumenti sontuosi, **i giochi, gli spettacoli, le arti, l'attività sessuale perversa...**, rappresentano altrettante **attività che...**, **hanno il loro fine in se stesse.**⁴⁷

La più alta espressione di *dépense* si ritrova per Bataille nella poesia, in cui si palesa “nel più rigoroso dei modi”, in un senso “prossimo a quello di sacrificio”, come “**creazione mediante la perdita.**”⁴⁸ Questo supremo atteggiamento improduttivo è prossimo al senso del termine depensamento più volte usato da CB che, non ammettendo la sublimazione dell'atto creativo in senso sacrificale, radicalizza allo stremo ciò che il termine indica nella direzione di una pura perdita, completamente priva della possibilità di permanere nel tempo come dono. Ecco come la messa in circolo, negli ingranaggi della *Macchina* CB, di una parola contribuisce, malgrado lui, a far luce sulla complessità di un incedere. Incedere che abbiamo definito a cominciare dalla messa in evidenza di una patologia, che investe tutti i campi dell'opera beniana a cominciare dalla ribellione patita alla logica del significato, evidente ogni

⁴⁶ Cfr. Bataille, Georges, *Critica dell'occhio*, Rimini, Guaraldi Editore, 1972. Cfr. note al testo di Carmelo Bene: pp.245-247, 250, 254, 256, 259, 260, 269, 272, 276, 277, 279, 280, 282.

⁴⁷ Cfr. George Bataille, *La nozione de dépense*, “La critique”, n. 7, gennaio 1937, tr.it. in George Bataille, *Critica dell'occhio*, a cura di Sergio Finzi, 1972, Guaraldi Editore, p.158, sott. nostra.

⁴⁸ Ibidem, p. 160, sott. nostra.

qualvolta ad una parola s'imprime il vincolo di un termine. Di conseguenza, a ben vedere, procedendo nell'analisi di questi concatenamenti, all'interno di queste perdite produttive, entra in campo un'altra alleanza, non trascurabile, per la quale produrre in pura perdita significa essere derubati della propria opera, dal momento che essa abita il "corpo proprio" dell'artefice, non dell'autore, non si espelle da questo corpo senza produrre analogie teologico escrementizie:

nella TEORIA della CRUDELTÀ' di Antonin Artaud, = quel che conta nell'ARTE non è il prodotto artistico, ma il PRODURSI dell'artefice in rapporto al quale (qui Jacques Derrida è impeccabile) l'OPERA non è che una ricaduta residuale ..., un' escremento (nell'etimo) = ciò che si separa e cade... dall'organismo vivente... , dalla vita!.... L'Arte è LA Vita... come IRRIPETIBILITÀ' dell'EVENTO ... vivente una volta sola!.....⁴⁹

Secondo un'ottica che si pone all'opposto di quella di Bataille, o meglio, comincia là dove Bataille abdica al senso di un fare creativo volto necessariamente alla trascendenza, Antonin Artaud riconduce il senso e

⁴⁹ Carmelo Bene, *Quattro momenti su Tutto il Nulla*, "L'Arte", dattiloscritto inedito delle quattro puntate televisive: *Carmelo Bene in Carmelo Bene. Quattro momenti su Tutto il Nulla di C.B.*; produzione Nostra Signora S.r.l., S. Giussani -Sacha Film e P. Ruspoli - Rai Trade, 2001. Trasmesso in radiofonia Radiotre Suite, 22 febbraio 2002. Per gentile concessione di Luisa Viglietti, Segretario Generale della Fondazione L'immemorabile di Carmelo Bene. Si ripropone qui fedelmente lo scritto inedito che precede le due versioni televisiva e radiofonica. Si notino, comparando le due versioni scritto-orale le marcature in maiuscolo con le quali il testo anticipa *nel detto per iscritto* i concetti fondamentali del tema trattato cui corrisponde nel parlato una intenzionalità tonale, come pure i punti di sospensione in eccesso marchino le pause del flusso orale. Si tratta di una prassi de-scrittiva che connota attraverso i caratteri tipografici e il posizionamento del testo nello spazio della pagina scritta il primato dell'oralità sullo "scritto-del-morto-orale". Lo *smarginamento* dei canoni dell'impaginato caratterizza i Copioni di scena, gli appunti preparatori degli spettacoli e le pubblicazioni. Il testo di Jacques Derrida a cui si riferisce Bene è il saggio dedicato ad Artaud, *La parole soufflée* in "Tel Quel", n. 20, inverno, 1965, poi in Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, 1ed. it., Torino Einaudi, 1971, 3ed., 2002, pp.219-254, vedi in part. il passaggio a cui si riferisce CB a p. 235

l'inutilità della creazione alla perdita definitiva di un valore originario che faceva del creatore tutt'uno con la sua opera, dello spirito tutt'uno con il corpo. Ma a differenza di Artaud, Bene non concede nessuna spiritualità al corpo, anzi “senza nostalgie eliogabaliche d'unità originaria” chiede la restituzione del corpo alla sua “quiete inorganica” sventando così assieme alla possibilità dell'origine l'eventualità di farsi portatore di un discorso che risulti “avariato”, perchè da questo si è da sempre condannati in anticipo al fallimento:

L'espressione è la fine dell'interno, nell'arroganza del prodursi (io autore), sicché ogni successo coincide in-fine con la vanità dell'esordio.⁵⁰

Per Carmelo Bene “cominciò che era finita”.⁵¹

⁵⁰ Carmelo Bene, *Opere*, op. cit. p. XI.

⁵¹ Carmelo Bene, *Opere*, op. cit. p.V.

I.2. Campi di dicibilità storico critica della macchina attoriale.

I.2.1. *Il visibile e l'enunciabile come condizioni a priori dell'attività artistica di Carmelo Bene*

*Si dirà che sostituiamo un fantasma a un altro, che le favole dell'età dell'oro non valgono meno dell'eterno presente al quale pensiamo, e che l'io originario, fondamento delle nostre speranze, evoca il vuoto e in fin dei conti vi si riconduce? Sia pure! Ma un vuoto che dispensa la pienezza non contiene forse più realtà di quanta non ne possieda la storia nel suo insieme?*⁵²

Premettere una contestualizzazione storiografica all'operato di CB equivale quindi ad un tradimento nell'etimo: consegnarlo alle cronache equivale paradossalmente a dislocarlo, o meglio, a trarlo forzatamente in un ambito, quello storiografico, del quale ha sempre diffidato fino a che era in vita:

Perseguo da tempo lo smarrimento delle genti. In quanto Lorenzaccio, uno dei tanti nomi delle mie tante esistenze, la storia non mi riguarda..., La carta del tempo è una invenzione delle culture agricole e io fui abortito in terra d'Otranto, terra nomade per eccellenza.⁵³

⁵² E. M. Cioran, *Storia e Utopia*, I ed., Milano Adelphi, 1982, IV ed., 2004, p. 144.

⁵³ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., p. 8 (corsivo nostro). Il tema del differire la Storia è centrale in *Lorenzaccio*, una delle opere cardine su cui torneremo più avanti Cfr. ivi III.2. L'imgo del corpo in frammenti. Il rifiuto della Storia in CB non può prescindere dall'analogo rifiuto in maggiore, in quanto riferito alla storia in senso generale e diacronico, di molti pensatori a lui contemporanei rintracciabili nelle file dello strutturalismo. Cfr. Ivi I.3.1. *Ascendenze del pensiero strutturalista nella formazione teorica di Carmelo Bene*.

Autosospendersi dalla storia implica quindi “non esser mai nato”. Questo rifiuto dell’origine all’origine dell’esistenza, e l’autocondanna a stare nella vita non standoci, rimarcata dal concetto di ”esser nato morto”, come pure l’ostentato antistoricismo hanno radici profonde e collocano CB all’interno di un particolare paradigma teorico di cui si deve tener conto in questa sede. L’assunzione radicale da parte di CB del tema heideggeriano dell’*essere-per-la-morte*⁵⁴ è da intendersi fin dal principio nel senso di un progetto di oltrepassamento dell’*esser situato*.⁵⁵ All’interno di questa *utopia* opera la messa “fuori scena” dell’arte di CB dalla storia e dal soggetto. Date queste premesse, l’impegno che ci siamo prefissi di assolvere consiste nel definire il *campo di dicibilità* storico critica di una realtà artistica che, avvalendosi di una consistente eterogeneità di supporti espressivi, articola i propri enunciati di teatralità, filmicità video-televisiva in seno ad una “doppia visibilità”, temporalmente transitoria e permanente:

In quanto vivente io sono incomprensibile alla storia.⁵⁶

Un’affermazione scritta da CB in uno dei suoi taccuini manoscritti inediti, non datati, che possiamo con certezza collocare ad un anno dalla morte, nel 2001, per le strette assonanze tematiche con i temi pronunciati

⁵⁴ Cfr. Martin Heidegger *Essere e tempo*, Torino, Classici U.T.E.T. 1969, ampiamente frequentato da CB come si evince delle sottolineature del testo. Cfr. ivi Bibliografia critica d’autore.

⁵⁵ Cfr. Martin Heidegger, *Essere e Tempo*, op. cit. e *Che cos’è la metafisica?*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

⁵⁶ Carmelo Bene, appunti manoscritti inediti, quaderno marrone con elastico, s.d., Archivio *L’Immemoriale di Carmelo Bene*.

nelle puntate televisive intitolate “Quattro momenti su tutto il nulla”⁵⁷ in cui l’artista mette in parola, quasi a non voler più essere equivocado, le filiazioni intellettuali, le alleanze culturali e artistiche che sottendono la complessità delle sue macchine teatrali.⁵⁸ Muovendo questa nostra prima analisi all’interno delle regioni e delle ragioni storiografiche del nostro soggetto, diciamo subito che la produzione di CB che intendiamo analizzare a partire dal 1976 si articola attraverso i due movimenti opposti, poco sopra accennati, di transitorietà e permanenza.

Nonostante l’opera (di) CB sia impermeabile alla Storia non ostacola l’eventualità di esser trattata nel campo di una *dicibilità storica*. La condizione di questa *dicibilità* ci viene offerta da CB stesso, nella frequentazione di due pagine del saggio che Gilles Deleuze dedica al pensiero di Michel Foucault.

Le due pagine in questione appartengono al paragrafo intitolato *Les strates ou formations hitoriques: le visible et l’énonçable (savoir)*.⁵⁹ Al *visible* e all’*enunciabile* corrispondono due campi: il luogo della visibilità e il luogo della dicibilità. Il primo luogo, inteso come *contenuto* che ha una forma e una sostanza, lo intendiamo come il luogo fisico in cui l’immagine è prodotta. Secondo il nostro caso, corrisponde al luogo dei supporti eterogenei, quali il teatro, la televisione, il cinema, su cui si esercita l’attività di CB.⁶⁰ Il secondo luogo inteso come *espressione*, che ha una forma e una sostanza, secondo il nostro caso corrisponde al testo e alla sua teatralizzazione e filmicità video-televisiva. Questi due strati sono due formazioni che avvengono nella contemporaneità: agli enunciati

⁵⁷ Carmelo Bene in Carmelo Bene. *Quattro momenti su tutto il nulla* di C.B op. cit.

⁵⁸ Approfondiremo questi temi nel Cap.II: Le fonti disvelate.

⁵⁹ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, Cfr. ivi Bibliografia Critica d’Autore.

⁶⁰ Da qui si dipana il problema della conservazione e tutela di questi supporti- Cfr. ivi Cap. II.7.2 Attenzione a non prender lucciole per spuntature!

corrisponde un luogo di visibilità. Mentre la visibilità, secondo Foucault, è una “formazione *non* discorsiva”, che si situa in uno spazio complementare al campo dell’enunciato dove l’enunciato mantiene un primato sul visibile. Ciò non significa che “la formazione *non* discorsiva” sia riducibile all’enunciato e sia un residuo o un’illusione: l’enunciato mantiene il suo primato in quanto il visibile ha le sue leggi proprie, la sua autonomia che lo mette in rapporto con l’autonomia dell’enunciato. E’ in virtù del primato dell’enunciato che il visibile oppone la sua forma propria che si lascerà determinare senza farsi ridurre.

I luoghi di visibilità non hanno lo stesso ritmo, la stessa storia o forma dei campi dell’enunciato. L’archeologia del sapere, nel senso in cui la concepisce Foucault, finisce con il costituirsi come una sorta di “archivio audio visuale”:

La voix, mais aussi les yeux. Les yeux, la voix.⁶¹

La storia intesa come archeologia, in senso non diacronico ma sincronico, sarebbe composta da stratificazioni *audio-visuali* che ne costituiscono l’Archivio.⁶²

Questo è il passo maggiormente interessato dalle sottolineature di CB e non è complesso immaginarne le ragioni. Il Cinema, la Televisione, il Teatro sono i mezzi espressivi attraverso i quali il nostro autore ha messo

⁶¹ Gilles Deleuze, Foucault, op. cit. p. 58.

⁶² Foucault intende per Archivio: non “la massa di testi che si sono potuti raccogliere in una determinata epoca, o preservati dalla cancellazione da quest’epoca,...Intendo l’insieme delle regole che in una data epoca per una società determinata definiscono 1. i limiti e le forme della dicibilità: di che cosa è possibile parlare 2. i limiti e le forme della conservazione: quali sono gli enunciati destinati a passare senza traccia..., 3. i limiti e le forme della memoria quale appare nelle differenti formazioni discorsive...4. I limiti e le forme della riattivazione: fra i discorsi delle epoche anteriori o delle culture straniere, quali sono quelli tratti, valorizzati, importati, che si cerca di ricostruire...5. i limiti e le forme dell’appropriazione: quali individui, quali gruppi, quali classi hanno accesso a tale o tal altro tipo di discorso.” Cfr. Michel Foucault, *Il sapere e la storia. Due risposte sull’epistemologia.*, Savelli Editori, 1979 pp. 87-88.

in atto un rigoroso dispositivo di sapere esercitato nel limite di una scissura non ancora scissa, che caratterizza il non-rapporto tra l'*enunciato* e il *visibile*.⁶³ Ma, ci ammonisce ancora una volta Deleuze, non dobbiamo confondere nell'analisi archeologica di Foucault, gli enunciati con le parole, con l'idea o il concetto che sono chiamate a rappresentare, poiché gli enunciati nascono dalla rottura di questo rapporto:

Il faut donc fendre, **ouvrir les mots, le phrases ou le propositions** pour extraire les énoncés ⁶⁴

Gli enunciati, infrangendo le regole che sono alla base degli accordi della linguistica, prosegue Deleuze, sono paragonabili all'effetto dirompente della musica di Anton Webern. L'armonia duale, maggiore e minore, paragonabile all'unità arbitraria d'immagine acustica e concetto, è qui infranta. Ci si trova di fronte ad un sistema in cui non più tutti i termini sono solidali fra loro e in cui il valore dell'uno non risulta dalla presenza simultanea degli altri. Gli enunciati sono estranei al sistema linguistico come certi suoni ad un certo livello dell'elaborazione musicale dodecafonica lo sono rispetto al sistema armonico. Analogamente a quanto accadrà al livello della rappresentazione nella crisi del sistema rappresentativo, nel rapporto tra CB e la lingua, tra CB e il soggetto, tra CB e il pensiero analitico di stampo lacaniano, nel rapporto tra CB e l'emissione acustica, fonetica e musicale, qualcosa accade di paragonabile alla frattura del sistema armonico sul principio del secolo scorso. Ciò che accade è sempre e comunque comprovabile al livello della crisi: là dove i rapporti prestabiliti s'incrinano e le leggi che governano tali rapporti

⁶³ Approfondiremo il tema dell'inattualità del testo rispetto all'atto ivi: III.2. L'immagine del corpo in frammenti.

⁶⁴ Ibidem, p. 59.

vengono ridiscusse, CB opera alla ripresa della crisi in seno alla crisi stessa. Secondo un metodo che sembra quasi seguire alla lettera ciò che afferma Arnold Schönberg a proposito delle supposte leggi che governavano l'arte musicale prima dell'avvento della dodecafonia: “le condizioni della dissoluzione del sistema sono contenute in quelle stesse condizioni che lo determinano e che in tutto ciò che vive esiste ciò che modifica, sviluppa e distrugge la vita.”⁶⁵ Se osserviamo l'opera *Pentesilea*⁶⁶ essa ci appare come l'emblema della distruzione di questo sistema linguistico – musicale: le parole, le frasi e le proposizioni sono effettivamente “strappate”, divise con un taglio netto dalla loro originaria matrice discorsiva, restituendo solo a tratti l'opacità del testo poetico avendo come scopo l'annientamento della funzione poetica restituita al mormorio, al limite dell'udibile, di ciò che la precede. Allo stesso modo la partitura sonora della messa in scena è strappata al sistema armonico per fendere la musicalità in asprezze dissonanti. Parole e suoni in cui la lingua è sorpresa dal raccapricciante affaccendarsi d'un senso che tarda il suo compiersi. Qui più che mai gli enunciati emergono alla luce accecante che li dis-vela rovinosamente. Resti adamantini d'una *Macchina* che ha smarrito il senso del suo stesso funzionamento. Afasia linguistica e afanisis del soggetto come massima sintesi dell'opera beniana, in cui l'immagine ammutolisce nel suono portato al limite dell'udibile mentre il suono acceca l'immagine nel suo ritorno alle sfere armoniche. La campionatura dei suoni di questa messa in opera rientrerà più volte in circolo in altre messe in scena a seguire, come testimoniato dagli appunti manoscritti qui proposti in appendice, ognuna mantenendo il senso proprio dell'ingranaggio cui all'origine era preposta (l'acqua- lo strappo –

⁶⁵ Arnold Schönberg, “Il modo maggiore e le triadi sui gradi della scala” in *Manuale di Armonia*, 1ed, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 37

⁶⁶ Cfr. ivi teatrografia e televisione

il sibilo del vento ecc...). Pure funzioni aeree irriducibili alla morsa del simbolico, da intendersi piuttosto come *logoi* in sé significanti di cui si compone la “strumentazione fonica amplificata della *Macchina* attoriale”.⁶⁷ Stazio, Omero, Kleist emergono a brandelli nelle “spaziature”, nelle “interlinee” e allitterazione dei versi: “Esattamente al contrario di un ‘rispettabile’ delirio...qui un dolore si dice che non si sente più.”⁶⁸

[Ho] male... [mi] fa male...Dove? ...qui [?]

Come un dolore che da risvegliati non si ricorda...⁶⁹

Il soggetto di questo “dire”, Pentesilea morente per il tramite, questa volta, di un rimando opaco a Emily Brontë, viene meno in quanto è il dolore stesso a dirsi in un corpo espropriato dei suoi organi.⁷⁰ Ricordiamo che Pentesilea nella versione teatrale del 1990 e in quella televisiva del 1997 è affidata alla presenza in scena di un automa. Il delirio di Catherine nel romanzo di Brontë è quel ‘rispettabile’ dolore che si individua nel cuore affinché possa esserne informata la ragione, una impressione che preme al petto invocando il ritorno del rimosso nella disperazione. Ma un dolore che “si dica” non abita più un corpo, non informa più del corpo caduto in metastasi. Un corpo espropriato della sua organicità è il corpo della *Macchina*. Così un enunciato è espropriato della sua comprovabilità fisica. Un corpo in metastasi può addivenire a pura disindividuata e disincarnata frammentazione discorsiva.

⁶⁷ Carmelo Bene, Autografia d'un ritratto, in Opere, op. cit. p. XXXIII

⁶⁸ Ibidem, p. XIX

⁶⁹ Ibidem

⁷⁰ Carmelo Bene rielabora una frase della protagonista del romanzo di Emily Brontë, *Cime tempestose* : “il cuore mi doleva per qualche grande dolore, che, appena sveglia, non riuscivo a ricordare. Cfr. Brontë, Emily Milano, Mondadori, 1993, p. 133. Questo riconoscimento non sarebbe stato possibile senza l’ indicazione preziosa di Luisa Viglietti.

Per proseguire lungo il tracciato del discorso di Foucault per il tramite di Deleuze, al livello della rappresentazione non dobbiamo confondere la *visibilità* con il significato delle cose sensibili poiché:

il faut fendre les choses, les casser⁷¹

Le visibilità, prosegue Deleuze, sono *forme di luminosità* prossime al concetto pittorico concepito da Delaunay: la luce è una forma che crea le sue forme proprie, da quando Cezanne ha infranto la composizione non si deve decidere di ricomporla come ha fatto il Cubismo.⁷²

Luminosità e *colore* nell'opera di CB sono *idee* fondamentali, soprattutto nelle opere filmiche come *Salomè*:

Salomè è., la scommessa del colore. Della luce. Salomè non colora più gli oggetti, li illumina...Piacque molto a De Chirico. Fu proprio questo uso del colore – luce a impressionarlo nella proiezione a Venezia.⁷³

La luce è “una visibilità fuori dallo sguardo”, prosegue Deleuze⁷⁴, non un oggetto, l'essere visibile è un a priori che domina tutte le esperienze percettive, non solo la vista dell'occhio. L'idea di immagine in CB

⁷¹ Ibidem, p. 60.

⁷² Ibidem, p. 60.

⁷³ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998 Cfr. inoltre *Salomé*, lungometraggio, regia C.B., soggetto e sceneggiatura C.B. (liberamente tratto da “Salomé” di Oscar Wilde), scene e dialoghi C.B., fotografia di M. Masini, montaggio di M. Contini, musiche coordinate da C.B: J. Brahms (Ein Deutsches Requiem), F. P. Schubert (Sinfonia n. 8, Incompiuta), J. Sibelius (Valse Triste), R. Strauss (Danza dei sette veli); interpreti: C.B., L. Mancinelli, A. Vincenti, D. Luna, Verushka, P. Vida, F. Leo, G. Davoli, T. Galieès, O. Ferrari; int. spec. G. Marotta; Cinecittà, produzione C.B., durata 80' Italia, colore., 1972.

⁷⁴ Gilles Deleuze, Foucault, op. cit. p.68.

sottintende sempre il suo superamento, o meglio accecamento, nel tentativo di raggiungere, “immagini ammantate di nulla”.⁷⁵

Ma, se come abbiamo visto tra il visibile e l'enunciabile esiste un non-rapporto, come è possibile non tradire questo assunto ed esercitarsi in un campo, quello artistico, in cui questo rapporto è costantemente richiamato in gioco? Dove risiede la verità, nell'enunciato o nell'immagine? Forse, risponde Deleuze, nel paradosso stesso di questa inconciliabilità: nella *Pipa* di Magritte.⁷⁶ Il vero si dona attraverso una serie di problematizzazioni, a partire dalla messa in pratica del vedere e del dire:

ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit⁷⁷

E inversamente. Deleuze prosegue affermando che se si resta ancorati alle parole e alle cose si può credere che si parli di ciò che si vede, che si veda ciò di cui si parla e che le due azioni siano concatenate: si resterebbe in un esercizio empirico. Ma dal momento che le parole e le cose vengono “aperte”, dal momento che enunciati e visibilità si scoprono, la parola e la vista s'innalzano ad un esercizio superiore: un visibile che non potrà che essere vista, un enunciabile che non potrà che essere detto. Il limite che li separa è lo stesso limite che li mette in relazione, si avranno così una *parola cieca* e una *visione muta*. Nel nostro caso una parola che si trasforma in *phoné* e un'immagine che si trasforma in *visione*, nel teatro come nelle opere video:

⁷⁵ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, Vita di Carmelo Bene, op. cit.

⁷⁶ Cfr. Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Editions Fata Morgana, 1973 e Gilles Deleuze, Foucault, op. Cit. pp. 68-70.

⁷⁷ Gilles Deleuze, Foucault, op. Cit, p. 71.

PROPRIO PERCHE' ESPRESSIONE DEL
PENSIERO
L'IMMAGINE è FATUTTA' DEL PENSIERO
IN QUANTO ESTERNA

MA IL PENSIERO E' COMUNQUE COMPRO-
MESSO CON L'IMMAGINE:
ESTETICA

SE IL COMPORMESSO E' L'AMORE
L'HUMOR RECIDE IL COMPROMESSO
TRA L'IMMAGINE E IL SUO PENSIERO

COSI' L'IMMAGINE DIVENTA A U T O N O-
M A DIVENTA
IMMAGINE DELL'IMMAGINE IN SE STES-
SA ("PENSIERO E' IL PENSIERO
(poesia) DEL PENSIERO")

Quando è filmata, è (poesia) filmata
Ma l'arte delle immagini non è soltanto il cinema,
anzi, quasi mai il cinema (che tra tutti i COM-
PROMESSI
è l'ultimo arrivato)

nota: i più bei films che abbia visto
li ho letti, o, se li ho visti, mai
al cinematografo.⁷⁸

⁷⁸ Carmelo Bene, *L'orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp.70-71. Si rispetta qui l'andamento spaziale del corpo scritto della parola nella pagina pubblicata.

I.2.2. *Le origini epistemologiche della Macchina attoriale: James Joyce*

Per analizzare il nostro soggetto CB potremmo giustamente adottare un metodo più prossimo al metodo archeologico che a quello storiografico, un metodo che scavi in profondità più che svilupparsi in linearità. E dal momento che CB non è un fenomeno che possa iscriversi nel tempo della storia crediamo che possa a ragione rientrare nel campo di una epistemologia.

Per CB, *enunciabilità* e *visibilità* sono due precondizioni insite a priori nell'arte, poetica e visiva, che intende superare in seno all'arte stessa. Un'intenzione di superamento dei limiti del visibile e dell'enunciabile è presente in CB a partire dalla fondamentale lettura dell'*Ulysses* di Joyce, avvenuta nei primissimi anni della sua attività teatrale⁷⁹ e celebrata in una citazione in apice al brano poetico "Soma scritto e scrivente Sola è questa" del poema *'l mal de' fiori* edito nel 2000.⁸⁰

Ineluctable modality of the visible:

at least that if no more, thought through my eyes.⁸¹

⁷⁹ Carmelo Bene legge l'*Ulysses* nel 1960 a Firenze dopo una breve ma intensa parentesi manicomiale; sono i genitori ad internarlo a seguito del matrimonio con Giuliana Rossi, fiorentina, di sei anni più anziana. Si tratta della prima traduzione in italiano dell'opera di Joyce a cura di Giuliano De Angelis. Bene avrà modo di frequentarlo in quell'anno a Firenze. La lettura, privata, di Joyce costituisce per Bene, come lui stesso dichiara nella Autobiografia: "l'incontro letterario e forse anche non letterario decisamente più importante della mia vita". L'*Ulysses* è un fantastico gioco di significanti." Vedi Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit. pp.104-113. L'importanza della lettura di Joyce è testimoniata anche da Giuliana Rossi "un libro che divenne la sua fissazione", Cfr. Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, op. cit., p.29. Cfr. inoltre Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit. pp.104-113.

⁸⁰ Cfr. Carmelo Bene, *'l mal de' fiori: poema*, introduzione a cura di Sergio Fava, Milano, Bompiani, 2000. Premio della Fondazione Schlesinger 2000.

La citazione di Bene è trasposta in versi in virtù delle ellissi che apporta al testo originale nel modo che segue: *Ineluctable modality of the visibile:/ at least that if no more, thought through my eyes./ Signatures of all things..../If you can put your five fingers through it, / it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.* Riportiamo di seguito l'intero passo citato da Bene nella traduzione di De Angelis, tra parentesi le omissioni dell'autore: "Ineluttabile modalità del visibile: almeno questo se non altro, il pensiero attraverso i miei occhi. (Sono qui per leggere) le segnature di tutte le cose, (uova di pesce e marame, la marea avanzante, quello stivale rugginoso. Verdemoccio, azzurroargento, ruggine: segni colorati. Limiti del diafano. Ma lui aggiunge: nei corpi. Come? Battendoci sopra il cranio, si capisce. Vacci piano. Calvo egli era e milionario, *maestro di coloro che sanno.* Limite del diafano in. Perché in? Diafano, adiafano.) Se puoi farci passare attraverso le cinque dita della mano è un cancello, altrimenti è una porta. Chiudi gli occhi e vedrai." ⁸²

Il pensiero che passa attraverso il visibile áncora il pensiero stesso ad una modalità ineluttabile del visibile delle cose. Se ci si inoltra poco più avanti nel testo di Joyce all'*ineluttabile modalità del visibile* subentra, ad occhi chiusi, l'*ineluttabile modalità dell'udibile*:

Stephen chiuse gli occhi per sentire le sue scarpe schiacciare scricchiolanti marmi e conchiglie..., un passo alla volta..., Cinque, sei: il *nacheinander*. Esattamente: e questa è l'ineluttabilità dell'udibile.⁸³

⁸² James Joyce, *Ulisse*, tr. It. Giulio de Angelis, 1a ed. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1960, XII Edizione Medusa, 1972, p.54. Nel 60 CB registra per la *Voce del Padrone* la lettura del brano succitato, *La Spiaggia*, ma non ritiene la sua lettura all'altezza e ne impedisce l'uscita. L'esperienza non ci risulta sia stata tentata una seconda volta.

⁸³ James Joyce, op. cit., p. 55.

Il pensiero che passa attraverso l'udibile áncora il pensiero stesso ad una modalità ineluttabile dell' udibile delle cose, che *involve* una analisi combinatoria, una aritmetica del *significante* in seno ad una combinatoria di qualità rumoristiche. Al di là di queste ineluttabilità:

Ciò che più conta è questo: che un NON-MODO teatrale sia apparso nella prassi indiscussa sottratta al prurito d'archivio insofferente d'ogni veste teorica non solo ma preclusa negata anche all'amore il più sconsiderato della testimonianza.⁸⁴

Un pensiero esplicitato nella forma frammentata d'un appunto manoscritto che ci aiuta a capire l'insofferenza di CB nei confronti delle categorie e dei modi di cui il commento della critica è schiava.

⁸⁴ Carmelo Bene, *Appunti per Biennale Teatro 1989*, manoscritto, quaderno rosa "poesie e colore", p. 1, Archivio L'Immemoriale di Carmelo Bene.

I.3. *L'eroe strutturalista*

I.3.1. *Ascendenze del pensiero strutturalista nella formazione teorica di Carmelo Bene*

C'è anche un eroe strutturalista: né Dio né uomo, né personale né universale, egli è senza identità, fatto di individuazioni non personali e singolarità preindividuali⁸⁵

Abbiamo sommariamente analizzato poco sopra la posizione a-storica della nostra *Macchina* CB, intendiamo ora instaurare una rete di concordanze tra CB e quei pensatori a lui affini e da lui assiduamente frequentati, riconducibili in seno a quel movimento di pensiero critico che va sotto il nome di “strutturalismo”.⁸⁶ Dal punto di vista metodologico si tratta di anticipare quei “paradigmi teorici” che hanno costituito la trama o la rete delle alleanze filosofiche che sottintende, o meglio, sovrintende, l'opera (di) CB analizzata nei capitoli a seguire. Affermare che tutto l'operato del nostro autore si basi sulla categoria fondamentale della *relazione strutturale*, per mezzo della quale si determina la sostanza della sua arte, necessita di una premessa storico critica.

Lo Strutturalismo fa subentrare all'analisi isolata delle parti lo studio coordinato degli insiemi e delle relazioni evidenti da cui ogni campo del sapere è organizzato. Un criterio indisciplinare volto al disvelamento di

⁸⁵ Cfr. Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme », in *Histoire de la philosophie. Idées, doctrines*, t. VIII, « Le Xxe siècle », a cura di F. Châtelet, Hachette, Paris, 1972, tr.it., « Strutturalismo », in *Storia della filosofia*, a cura di F. Châtelet, 1ed., 1976, Milano, Rizzoli, VII cap., Vol VIII, “Il XX secolo”, ora ripubblicato a cura di Simona Paolini, Milano, SE, 2004, p. 61.

⁸⁶ “lo strutturalismo, globalmente considerato, è nello stesso tempo metodo di indagine, analisi epistemologica e presa di posizione filosofica.” Cfr. Giovanni Fornero, *Il pensiero contemporaneo: dagli sviluppi del Marxismo allo Strutturalismo* Storia della Filosofia. In Nicola Abbagnano, *Storia della filosofia*, Vol. 6, Novara, Istituto Geografico De Agostani, p 471.

un ordine non intenzionale ma interno al soggetto d'analisi. In sintesi: la struttura precede la sostanza da cui è formato ogni essere determinato.⁸⁷

Subentra quindi una posizione antiumanistica in cui il “soggetto è, se così si può dire, in esclusione interna al suo oggetto”⁸⁸

Un'esclusione che chiama in gioco il primato della Lingua sul parlante. Lingua intesa come *Macchina* originaria che mette in scena il soggetto. Entro questo orizzonte di senso va collocato l'avvento della *Macchina attoriale* CB con cui abbiamo introdotto la nostra trattazione per inaugurare la posizione storica dell'oggetto della nostra ricerca.⁸⁹ Per Lévi- Strauss le ricerche del linguista svizzero Ferdinand de Saussure hanno rappresentato

la grande rivoluzione copernicana nell'ambito degli studi sull'uomo, per averci insegnato che non è tanto la lingua cosa dell'uomo quanto l'uomo cosa della lingua..., la lingua è un oggetto che ha le sue leggi, leggi di cui l'uomo stesso non è consapevole, ma che determinano rigorosamente il suo modo di comunicare e quindi il suo stesso pensare.⁹⁰

Il *Corso di Linguistica Generale* di de Saussure è all'origine del percorso che porterà all'avvento della *Macchina attoriale* nel suo costituirsi come “non Linguaggio”. L'oggetto della linguistica, infatti, non risiede

⁸⁷ Cfr. Claude Lévi-Strauss, *L'identità*, Palermo, Sellerio, 1980. Lévi-Strauss filosofo antropologo ed etnologo è influenzato dalla linguistica strutturale di Roman Jakobson, esponente di spicco della cosiddetta Scuola di Praga fondata nel 1926, e dalla psicanalisi freudiana verso la quale Jacques Lacan a Parigi, nel secondo dopoguerra, professa il ritorno avvalendosi proprio delle teorie antropologiche di Lévi-Strauss. Siamo certi che lo studio di Lévi-Strauss da parte di CB origina dai rimandi testuali chiamati in causa da Lacan nelle sue opere.

⁸⁸ Jacques Lacan, “La scienza e la verità”, Jacques Lacan, *Scritti*, Torino, Einaudi Vol. II., 1974 p. 865, Cfr. inoltre a questo proposito le sottolineature di CB: pp.859-882, in part. p. 865.

⁸⁹ Concetto che va rintracciato nelle teorie linguistiche di colui che è considerato il padre dello strutturalismo: Ferdinand de Saussure. Cfr. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris-Lausanne, 1916; Paris, 1922; tr. it. a cura di Tullio De Mauro, Bari, Laterza, 1967, II ed., 1970. Cfr. inoltre Bibliografia Libri sottolineati da CB.

⁹⁰ P. Caruso, *Conversazioni con Lévi-Strauss, Foucault, Lacan*, Milano, 1969, p. 54.

nell'eterogeneità di un linguaggio passibile d'essere esaminato da più punti di vista, bensì nella lingua. *Langue* e *Parole* sono due categorie della lingua essenziali al suo insorgere. La *Langue* appartiene al codice di regole e strutture grammaticali assimilate dall'individuo e mutate dalla comunità storica in cui vive. La *Langue* si costituisce come la parte "esterna all'individuo".⁹¹ Nulla è distinto prima dell'apparire della Lingua. Fuori della Lingua pensiero e materia fonica sono entità informi. In origine il significante intrattiene, e mantiene, un rapporto arbitrario con l'idea che rappresenta, ma in relazione alla comunità linguistica che lo impiega è imposto all'individuo: "La Lingua non è il prodotto del soggetto parlante."⁹² Si tratta quindi, nel famoso grafico, Significato/Significante, di un rapporto *arbitrario* tra significante (immagine acustica) e significato (concetto) all'interno di un assetto *unitario*. L'idea non ha nulla a che vedere con la sequenza che le "serve" da significante. Ecco indicato il senso di *Macchina attoriale* come dispositivo linguistico che origina da una struttura non intenzionale. Va ora chiarito dove si colloca il soggetto di questa *Macchina*. Allo studio e alla elaborazione delle teorie linguistiche di de Saussure, il nostro autore fa seguire una lunga immersione nel pensiero psicoanalitico di Jacques Lacan. Con un repentino sovvertimento del grafico saussurriano, Lacan incide l'assetto unitario del segno linguistico capovolgendolo in: *Significante/Significato*, in cui la barra è da intendersi come *Spaltung*, il significato slitta sotto il significante, l'idea slitta al di sotto della parola in posizione dominante, operando una scissione netta fra Natura e Cultura, Uomo e Verità. Tra questi due opposti opera l'inconscio lacaniano strutturato come un linguaggio. Due testi si sovrappongono, il primo, il *ça parle*, l'Altro, può essere intravisto solo attraverso le falle del secondo,

⁹¹ Ferdinand de Saussure, Corso di linguistica generale, op. cit. p. 23.

⁹² Op. cit., p. 24

la *Langue*: “L’inconscio è una catena di significanti che insiste per interferire nei tagli offertigli dal discorso.”⁹³ Là dove il discorso fallisce il suo senso è pronta a parlare la Verità. Tutta la teoria degli handicap, presente nel teatro di CB che analizzeremo nei capitoli seguenti, ha quest’origine insatura. Tutti gli elementi linguistico discorsivi messi in campo nell’apparato scenotecnico (ivi compreso il *play back* a rimarcare il fatto dell’*esser parlato*) sono marchiati da questa impossibilità del soggetto di addivenire a un senso possibile, ultimo.⁹⁴ Il soggetto della *Macchina attoriale* è preso tra le maglie del discorso audio-visivo inscenando, di fatto, una mancanza d’unità originaria tra *Significato* e *Significante*, tra immagine acustica e concetto, che si traduce, nel gergo lacaniano, in *manque à être*, da cui si diparte la struttura ripetitiva del desiderio teso a voler rintracciare l’antica unità con la Madre. “Madre” da intendersi nella sua accezione più opaca, nel suo valore simbolico e immaginario.

Infine l’antiumanesimo come dislocazione della coscienza: « Je pense où je ne suis pas; donc je suis où je ne pense pas »⁹⁵. Una rivoluzione copernicana del soggetto in cui l’io non è che il soggetto immaginario, l’assoggettato senza autonomia. Mentre Lacan riscontra nella spaccatura linguistica la possibilità d’emersione d’una Verità parlante nei buchi dell’enunciato, CB intende dissolvere qualsiasi possibilità vitalistica dell’essere parlante⁹⁶ e progetta un ritorno all’inorganico, inteso in senso freudiano, in un luogo in cui l’immagine acustica, magmatica e pre-linguistica è vista come un’alba eterna, fissata ad un orizzonte di senso e

⁹³ Jacques Lacan, *Scritti*, Torino, Einaudi Vol. II., 1974, 801.

⁹⁴ Cfr. Cap. III. 3 Il corpo della propria voce

⁹⁵ Jacques Lacan, Op. cit. p.512-513.

⁹⁶ Artioli, Umberto, Bene Carmelo, *Un Dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, Milano, Edizioni Medusa, 2006, pp. 126 – 127.

destinata a non far mai luce piena.⁹⁷ La tensione verso l'inorganico comporta il superamento dell'Essere attraverso lo smantellamento della praxis lacaniana. Dribblare il *ça parle* istitutivo del *manque*, significa quindi nella prassi beniana, dislocarsi, togliersi di scena, ivi compresa la scena dell'Altro, mancando anche la mancanza stessa, le aporie linguistiche e gli handicap discorsivi attraverso l'uso del *playback*. *Playback* che non deve esser solo banalmente inteso come la rappresentazione del discorso dell'Altro da cui l'io è assoggettato, ma anche e soprattutto come il tentativo di sottrarsi del tutto ad ogni possibilità d'esser "giocato". E' questo che CB mette in gioco inscenandone tutte le trappole. Per arrivare all'avvento del teatro senza spettacolo, s'inaugura *Macchina attoriale* abdicando definitivamente alla rappresentazione, per farsi egli stesso intrappolare, per cedere *Langue* e *Parole* al loro stesso prodursi. Ulteriore ed ultimo passaggio sarà dal "nulla da dire" a "dire il nulla".⁹⁸

Lo scendere in campo, in scena, ricercando nel "piano d'ascolto" del "dire" tutte le storie estromesse da *quell'unica storia verificatasi e dalla quale ci si elude* – ebbene anche questo è *eroico*⁹⁹

⁹⁷ Cfr. Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, e Sigmund Freud, *Opere 1917 – 1923*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, 9 vol.

⁹⁸ II.3.2. Il luogotenente del (Ni)ente. La lezione di Martin Heidegger.

⁹⁹ Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie D'(H)eros(es)*, 1ed., Milano, Longanesi, 1983, p. 16.

I.4. *L'impotenza della critica.*

I.4.1. *Incontenibile eterogeneità d'artista*

= Né PITTORE, né MUSICO, né LETTERATO,
ATTORE ETC.....=

E' questa estrema, totalizzante GLOBALITA'
d'ARTEFICE...a spacciare qualunque
RELATIVITA' D'ARTISTA, decretando anche il
tramonto definitivo della CRITICA
SETTORIALE.....Ecceduta l'arte (della Storia
dell'Arte!)....., è finalmente vanificato ogni
imbellettamento critico dell'ESISTENZA.....¹⁰⁰

Il rifiuto categorico da parte della *Macchina CB* di qualsiasi principio di individuazione, l'eterogeneità dei supporti performativi attraverso i quali tale rifiuto si pone in essere e l'autorevolezza delle voci critiche che hanno vegliato sulla sua opera e che, dimorando nelle somme vette del suo prodursi, la custodiscono, sono fattori che hanno paradossalmente condotto ad una stasi del pensiero critico sulla nostra *Macchina eroica*.¹⁰¹

A ben vedere, questa apparente impossibilità di oltrepassamento del già detto ha generato in certa critica un particolare ripiegamento retorico-

¹⁰⁰ Carmelo Bene, *Carmelo Bene in Carmelo Bene, Quattro momenti su Tutto il Nulla*, op. cit, IV puntata, *L'Arte*.

¹⁰¹ Ci riferiamo agli studiosi che si sono occupati di Carmelo Bene con continuità, coloro che hanno instaurato un rapporto diretto, duraturo e personale con l'artista: Umberto Artioli, Gilles Deleuze, Giancarlo Dotto, Camille Dumoulié, Sergio Fava, Goffredo Fofi, Piergiorgio Giacchè, Enrico Ghezzi, Maurizio Grande, Pierre Klossowski e Jean-Paul Manganaro.

poetico che ha dato vita, attraverso ardite assonanze linguistico lessicali, ad una sorta di poetica e visione del mondo “beniane”.

Si tratta di un fenomeno che s’incrementa a partire dalla metà degli anni novanta quando all’artista viene richiesto di *prendere la parola* in ambito convegnistico e, soprattutto, televisivo.¹⁰² La spregiudicatezza dei suoi interventi mediatici, come pure gli estenuanti *match* cui si sottopone durante alcuni seminari a porte aperte sulla sua opera, hanno alimentato e prodotto un pubblico immaginario, diviso tra estimatori e aspri contestatori.¹⁰³

Al di là del costituirsi di operazioni che implodono in slogan e ricorsi citazionisti, una critica ipertrofica e settoriale risponde al desiderio dell’autore d’esser dis-individuato esercitandosi nei vari settori disciplinari del Teatro, del Cinema, della Televisione della Musica e della Letteratura.

Tutti casi, con le dovute eccezioni, analizzati da chi scrive a cominciare da un fondamentale convegno internazionale di studi dedicato alle opere di Carmelo Bene.¹⁰⁴ Il convegno purtroppo ha fallito il suo intento

¹⁰² Nel 1990 Carmelo Bene partecipa alla nota trasmissione televisiva, condotta da Maurizio Costanzo su Canale 5, una delle tre reti private del gruppo *Mediaset*, intitolata “Maurizio Costanzo Show”. L’invito a partecipare alla rubrica “Uno contro tutti” del medesimo talk-show televisivo si rinnova nel 1994 e nel 1995. Non si tratta delle uniche apparizioni televisive di CB, altre le precedono e molte ne seguono, ma è tra le più significative, poiché mette in campo uno dei grandi equivoci su cui si fonda la critica contemporanea scambiando l’uomo per l’artista.

¹⁰³ Cfr. Ivi Cronologia Carmelo Bene. Seminari e prove. Cfr. inoltre Antonio Attisani e Marco Dotti, *Bene Crudele. Cattivario di Carmelo Bene*. Il pamphlet, apparso nel 2004 a due anni dalla morte dell’autore è una conseguenza diretta dell’alimentazione di un mito sull’atteggiamento “dissacrante” e “provocatorio” di Carmelo Bene.

¹⁰⁴ *Le arti del ‘900 e Carmelo Bene. Convegno internazionale di studi*, a cura dell’Associazione ORSA – Organizzazione per la Ricerca in Scienze e Arti di Torino, Galleria d’Arte Moderna di Torino, 24 – 25 – 26 ottobre 2002, in collaborazione con: “L’Immemoriale di Carmelo Bene”, DAM Università di Torino, Facoltà di lingue e letterature straniere dell’Università di Torino, ASAC Archivio Storico delle Arti Contemporanee Biennale di Venezia, Centro studi Teatro Stabile di Torino. Conduzione dei lavori: Edoardo Fadini (Docente all’Università di Torino e direttore ORSA), Roberto Tessari (Docente all’Università di Torino), Franco Quadri (scrittore, critico di teatro per La Repubblica), Piergiorgio Giacché (docente all’Università di Perugia, già Presidente della Fondazione *L’Immemoriale di Carmelo Bene*), Claudio Meldolesi (presidente del corso di Laurea in DAMS all’Università di Bologna) e

scientifico. Pensato con l'autore ancora in vita,¹⁰⁵ non è riuscito negli interventi a superare il clima commosso di un lutto ancora da elaborare, riducendo molti contributi a pura aneddotica e mancando diversi appuntamenti con gli oratori in programma, tra i quali Germano Celant, Renato Barilli e Achille Bonito Oliva. Si citano questi tre nomi non a caso. Il loro mancato apporto è il sintomo di una mancanza più sostanziale: l'esclusione del nostro autore dai processi analitici ed elaborativi della critica più sensibile alle problematiche dell'arte in perenne conflitto con forma e rappresentazione. Da un mancato incontro o riconoscimento possono nascere infinite risorse di senso, che impongono uno sforzo programmatico d'inclusione del nostro *artefice* nella sfera riflessiva del pensiero critico e storiografico dell'arte contemporanea. Sappiamo quanto le pratiche di sconfinamento siano state prerogativa delle forme artistiche del secolo scorso. Lo statuto della rappresentazione, a partire da Duchamp, viene messo in discussione. La televisione, il teatro, il cinema sono mezzi di cui gli artisti si appropriano per esercitare le loro pratiche di sconfinamento. Si acquisisce nei linguaggi artistici lo statuto indefinito dei campi che afferiscono al fare Arte. Salvo poi però riconfluire nelle terminologie della critica storico artistica sotto nuove dominazioni. Nasce così la Video Arte, la Performance, l'Happening, la Body Art, l'Arte Concettuale... Il nostro autore, che potrebbe rientrare in ciascuna di queste categorie si augura però che, in nome di una "sensazione", possa nascere la figura di un nuovo artefice

Sergio Colomba (docente all'Università di Bologna e critico teatrale). Purtroppo non ha fatto seguito la pubblicazione degli atti.

¹⁰⁵ Il convegno era in preparazione già nel febbraio 2002, ne viene dato l'annuncio all'interno della trasmissione radiofonica *Radiotre Suite*. Cfr. Radiofonia, 22 febbraio 2002.

che, attendendo a un' OPERA, vi proceda con il concorso d'ogni artificio disciplinare, rifiutando qualsivoglia SPECIFICO D'ARTE....

= Così operando (nel senso, appunto, chirurgico d'un coroner), evita di scempiare il suo oggetto-cadavere, amputando di questo o di quell'organo!.....e.....proprio in questa apprensione quasi tensione interdisciplinare merita a questo artefice la sacrosanta INDISCIPLINA.....rigorosissima indisciplina.....la GRAZIA, insomma che, sola, ultrasciente necessità.....lo affranca dalla pensosa individuabilità che contrassegna il genere specifico dell'ARTISTA...=

“Quando ci si dice: io non sono pittore, è allora che bisogna dipingere!” (Van Gogh)...¹⁰⁶

Il rifiuto dell'autorialità così come il rifiuto della disciplinarietà, è l'obiettivo di chi intende sottrarsi ai dispositivi di “rarefazione” e “limitazione” del “discorso”, in ciò che di inquietante esso rappresenta nella sua materialità, pronunciata o scritta. *Dis-individuarsi* come autore significa scongiurare il riconoscimento del proprio stato all'interno di un ordine discorsivo, di cui la Storia, la Critica, il Commento rappresentano il potere coercitivo e istituzionale. Non ci sono discorsi da ordinare poiché all'origine, che si suppone generatrice di questo stato, non si ritrova alcun luogo. L'essenza aleatoria di questo stato *macchinico* presuppone un ente per il quale il fluire e il defluire delle conoscenze non produce un sapere che sia in grado di in-formare l'essenza stessa del suo statuto, impedendone il riflusso in una unità discorsiva. Anche l'esercizio privilegiato di chi scrive, ancorato alla possibilità di risalire le fonti in seno a una volontà filologica, è destinato a fallire il suo scopo. Nel momento stesso in cui la fonte è servita a *ri-velare* un'alleanza, di fatto, la rivela nascondendola ad un tempo. Ma l'inutilità di questa applicazione

¹⁰⁶ Corsivo nostro. Cfr. Carmelo Bene, *Carmelo Bene in Carmelo Bene, Quattro momenti su Tutto il Nulla*, op. cit, IV puntata, *L'Arte*.

non fa al contempo che comprovare l'impossibilità di ordinare, secondo logica, il resto inoperoso delle fonti smascherate. Il materiale di cui l'opera (di) CB si compone e si disfa, nell'accumulo di ciò che resta delle frequentazioni testuali, può forse esser paragonato ad un residuo diurno e luminescente di ciò che è servito, un tempo, alle notti insonni dell'artista.¹⁰⁷

¹⁰⁷ “alle Cappelle Medicee definì La Notte di Michelangelo: ‘La notte che non dorme, la notte insonne dell’artista’ “.Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, Firenze, op. cit. p. 26. CB tornerà ad occuparsi delle cappelle medicee in *Lorenzaccio*, Cfr. Carmelo Bene. “Lorenzaccio”, in AA VV, *Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia, 1990, p. 80, anche in Carmelo Bene, “Lorenzaccio. Racconto”, in *Opere*, op. cit. p. 21.

II. METTERE LA METAFISICA IN MOVIMENTO: L'ATTO PERFORMATIVO DEL PENSIERO

II.1. Analisi delle alleanze teoriche di Carmelo Bene attraverso i documenti d'archivio

II.1.1. *Mal d'archivio*

*Non cessiamo di stimare Tizio o Caio perché sono in causa i loro meriti, ma perché non possiamo valorizzarci se non a loro spese. Senza essersi inaridita, la nostra capacità di ammirazione attraversa una crisi durante la quale, abbandonati al fascino e ai furori dell'ipostasia, passiamo in rassegna i nostri idoli per ripudiarli e farli a pezzi uno alla volta, e questa frenesia da iconoclasti, disprezzabile in se stessa, è tuttavia la molla che mette in moto le nostre facoltà.*¹⁰⁸

*Ci sono casi in cui si cancella un uomo perché lo si è capito*¹⁰⁹

Nella volontà di conservazione e ripetizione (ovvero di ripresentazione e pubblicazione) dei documenti appartenenti ad un Archivio, si celerebbe, mascherata, la pulsione di morte. Esisterebbe infatti un legame perverso tra la pulsione conservativa e la pulsione di morte. Secondo un notevole intervento critico di Jacques Derrida sul tema della conservazione dei documenti, l'Archivio, essenzialmente sinonimo di un fenomeno ipomnestico, nel tentativo di erigere un monumento alla memoria, celerebbe, a priori, una volontà obliante.¹¹⁰

¹⁰⁸ E.M. Cioran, *Storia e Utopia*, op. cit., p. 89. La frequentazione del testo da parte di CB ci permette di anteporre al tema di questo Capitolo, relativo ai rapporti tra CB e gli autori presenti nella sua biblioteca, la sintesi estrema del *modus operandi* del nostro artefice che in queste parole di Cioran si ri-trova come in uno specchio.

¹⁰⁹ Friedrich Nietzsche, *Opere. Frammenti postumi (1885-1887)*, Classici, Milano, Adelphi, 1975, Vol. VIII, Tomo I, p. 3. La citazione è un passo sottolineato da CB.

¹¹⁰ Questi argomenti sono trattati da Derrida in una conferenza tenuta a Londra nel 1994 in occasione del simposio a cura della Società Internazionale di Storia della Psichiatria e della

Da parte di chi si eserciterebbe questa volontà? Nel nostro caso questa volontà è insita a priori nella volontà di chi ha istituito l'Archivio all'origine: l'autore stesso. Una decisione apparentemente non priva di contraddizioni. Se CB si è sempre rifiutato di svelare le fonti dei suoi lavori, al motto "Morirete di sete!"¹¹¹, come è possibile che decida, post-mortem, di lasciarsi in balia degli assetati? Molto probabilmente un sapere che si riveste della propria origine non può che essere un chiaro invito a ricominciare da capo. L'Archivio permette di ricominciare a risalire le fonti, non più, come finora è stato, costringendoci a rintracciare il segno dell'impronta testuale, ma umilmente facendoci arrendere all'evidenza di ciò che viene alla luce in qualità di escremento, di ciò che si separa e cade dall'irripetibilità dell'evento. Dovremmo a questo punto chiederci in cosa consista l'entità di ciò che ci rimane rispetto ad un atto che all'origine si configura come un atto di *dépense*, ovvero di disfacimento. Tutta l'attività svolta da CB, in particolare negli anni che ci siamo prefissi di analizzare, consiste esattamente in questa volontà di non volontà, a cominciare dall'assioma più volte ribadito che "Nessuno è autore della propria opera". Per giungere a questa sentenza il nostro autore, non pretendendo di essere l'autore di alcunché, ricorre in tutta la sua produzione artistica, in modo mai manifesto, a tutta una serie di citazioni poetiche, letterarie e filosofiche. Queste minime, ma a volte anche massime, unità di significazione, nella prassi della loro messa in opera, rivivono in un contesto altro e riverberano di una nuova luce. Per una critica interessata a svelare le filiazioni del pensiero beniano, risalire

Psicanalisi. Cfr. Jacques Derrida, *Mal d'Archive un impression freudienne*, Paris, Editinon Galilée, 1995, tr.it., *Mal d'Archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema edizioni, 1996.

¹¹¹ Cfr. Carmelo Bene e Antonin Artaud. Nel centenario della nascita di Antonin Artaud. Convegno. Interventi di Carmelo Bene e Camille Duomoulié, Maurizio Grande, Jean-Paul Manganaro, Jacqueline Risset. Franco Ruffini. Roma, Teatro Argentina, 6-7 ottobre 1996

le fonti può quindi costituire un sano esercizio preliminare per la maggior comprensione dell'opera dell'artista. Certa critica, infatti, ancor prima che L'Archivio del maestro si concedesse alla consultazione, si è estenuata a rintracciare le concordanze, le varianti, le aderenze, i capovolgimenti di senso, operati da Bene rispetto a quei testi di cui l'autore si è servito per inscenare un discorso. Un discorso che, lungi dal costituirsi come proprio, rimette in causa quelle fonti per disfarsene una volta per tutte. Si potrebbe affermare che tutta l'opera di Bene, eretta sulle macerie d'innunerevoli citazioni, possa esser letta come un enorme plagio. Un plagio da intendersi in senso giuridico e giammai testuale, poiché rientra nella volontà di assoggettare qualcosa o qualcuno al proprio volere, non nella volontà di far propria un'opera altrui. Attraverso il rimasticamento delle opere altrui s'intende semmai espropriarsi di tutte le opere, soprattutto della propria. Non si tratta quindi di arrogarsi il diritto all'originalità di ciò che è creato, ma di votarsi all'in-creato, attraverso la messa in variazione continua d'innunerevoli ed eterogenei testi di appoggio. Riecheggia qui l'accanimento di Cioran verso l'imperfezione delle opere del Sommo Creatore dell'universo: "...ci decidiamo – esperti in contro-Creazione – a deteriorarne l'edificio, a rendere ancora peggiore un'opera già compromessa in partenza..., siccome egli ci ha trasmesso i suoi difetti, noi non potremmo avere riguardi verso di lui.”¹¹² Un atto distruttivo mosso da un profondo risentimento e un senso di vendetta, prossimo ad una volontà delittuosa, che coinvolge tutta l'arte e il pensiero filosofico:

Gli uomini dai grandi piani o semplicemente di ingegno, sono dei mostri, superbi e orridi, che danno l'impressione di meditare qualche terribile delitto; e, infatti preparano la loro opera..., vi lavorano subdolamente come malfattori:

¹¹² E.M. Cioran, *Storia e Utopia*, op. cit., p. 95.

non devono forse abbattere tutti coloro che seguono la loro stessa strada? Non ci si agita e non si produce se non per schiacciare degli esseri o l'Essere, dei rivali o il Rivale...Chi abborda il nostro stesso campo o il nostro stesso problema attenta alla nostra originalità .¹¹³

In CB questo processo d'annientamento si esercita essenzialmente su due livelli. Il primo di questi livelli è manifesto e riguarda il testo e la *lingua* del testo. Il secondo livello è più profondo e indirettamente informa l'opera (di) CB del suo statuto originario.

Rispetto al piano linguistico e testuale CB opera, nei riguardi dei suoi testi d'elezione, in un territorio di mezzo, impermeabile, essenzialmente poetico. Lo statuto poetico di un testo è la precondizione necessaria all'avvento della sua ri-presentazione; il luogo opaco in cui si rende possibile, al di là del *detto*, il *dire* della parola poetica.

Nel rapporto diretto di CB con i suoi testi d'elezione, mai mediato da traduzioni e da fonti che non fossero più che mai accreditate, è fondamentale riportare quanto nota Jan-Paul Manganaro nell'introduzione all'opera *Lorenzaccio*:

Dimenticando letteralità e letterarietà le traduzioni di C.B. cristallizzano ed esaltano il momento unico di un dato linguistico espressivo nel suo punto di grazia, nel passaggio da uno stato all'altro: difficile alchimia che lascia dietro di sé le scorie dello studio applicato...Vi è in questa modalità del dire ciò che gli autori non hanno detto, un lavoro precisissimo di completezza che ha sempre cercato di liberare il significante da ogni forma di schiavitù testuale. Un esempio valga per tutti: "Maniaque de bonheur" di Laforgue diventa "Felicità

¹¹³ Ibidem, p. 84.

maniaca”, con gli spostamenti fatti a ridosso delle parole. Non vi è mai *pastiche* in C.B...¹¹⁴

Di qui si possono articolare studi interessantissimi sul rapporto tra CB e le fonti im-piegate per l’elaborazione dei suoi testi a partire dall’uso di una lingua altra. A tal proposito Beatrice Barbalato analizza nel suo studio su Carmelo Bene e la cultura francese le diverse ascendenze poetico-linguistiche di autori come Laforgue, Deleuze, Klossowski, Foucault, Manganaro e Dumoulié. Ciò che più è interessante in questo studio è l’accento posto sul vero senso dell’impiego della lingua francese nelle opere di CB:

Il ricorso alla cultura francese rende molto bene il carattere *désabusé* delle sue performances... **Una lingua ideale il francese per raccogliere il *resto***, i resti della cultura più acclamata, **per ben rendere residue opere ‘maggiori’**, come è accaduto allo Shakespeare di Laforgue/Bene.¹¹⁵

In questa operazione di minorazione delle opere altrui si annida tutto il senso profondo delle operazioni di Bene rispetto agli interlocutori testuali delle sue opere.

¹¹⁴ Cfr. Jean Paul Manganaro, introduzione a Carmelo Bene, “Lorenzaccio” in AA VV, *Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia, 1990, pp. 71-72. Manganaro si riferisce all’immissione, nella versione di Hamlet Suite di Carmelo Bene, dei seguenti versi della poesia di Jules Laforgue: “Maniaques de bonheur, Donc, que ferons-nous ? Moi de mon âme, Elle de sa faillible jeunesse!” Cfr. Jules Laforgue, “Solo de lune”, in *Des Fleurs de bonne volonté*, così tradotti da Bene nella versione teatrale: “Felicità Felicità maniaca / che ne faremo io della mia anima / lei della gioventù sua cagionevole?” Cfr. Carmelo Bene, *Hamlet Suite di Carmelo Bene*, copione di scena, 1994, p. 11, Archivio della Fondazione l’immemorabile di Carmelo Bene. Cfr inoltre Carmelo Bene, “Hamlet Suite, versione-collage da Jules Laforgue”, in Carmelo Bene, *Opere*, op. cit., p.1360. La versione pubblicata si diversifica per la struttura delle varie parti del testo dal copione sopraccitato.

¹¹⁵ Beatrice Barbalato, I-3, I francese come cultura di passaggio, in Beatrice Barbalato, *Il valore transuente della cultura francese in alcune opere di Carmelo Bene: analisi dei punti di fuga*. Université catholique de Louvain, Faculté de philosophie et lettres. 2007.

Ma è allo stadio più profondo della volontà di annientamento che si esercitano le battaglie più cruente. Fino a scoprire che, nel complesso percorso di risalita alle fonti in virtù delle tracce lasciate a disposizione di chi resta, quando tutti gli interlocutori possibili sono stati interpellati, “quando il mondo svanisce, resta, uomo o dio che sia, questa forma sottile di vendetta: la vendetta contro di sé”¹¹⁶, il niente da cui si è cominciato. A paradigma dell’intima battaglia di CB contro se stesso e la sua stessa opera si erge la frequentazione dei testi di Cioran. Come la lettura dei testi di Schopenhauer ci restituisce il “ritratto dell’artista da giovane”, la lettura delle opere di Cioran ci rende il ritratto ultimo dell’artista. Un artista che aspirando da ultimo ad una “celebrità senza pubblico” si scopre nella piena vitalità delle sue contraddizioni, abitando finalmente la scissura non ancora scissa di ciò che lo condanna a rappresentare come una ferita ancora aperta l’in-vulnerabilità del genio: essere a fondamento della propria origine.

L’immensa biblioteca di CB è la testimonianza del tentativo di superamento di tutta quella produzione di pensiero che è entrata a far parte della sua opera in modo non manifesto. A far luce sul sentiero della ricerca beniana, si scopre, sono i nemici. Nemici amati, secondo Cioran, proprio perché oggetto di accurate anatomie notturne, minacce alla propria originalità perché battenti un sentiero affine.¹¹⁷

L’Archivio si presenta così come l’essenza del fare artistico di CB.

Quel che è consegnato è tale solo per esser mantenuto come un “dono”. Dono che si stabilisce nel momento in cui trapassa nell’istituzione, auspicandosi, una volta trapassato, l’evento del suo ritorno.

¹¹⁶ E.M. Cioran, *Storia e Utopia*, op. cit., pp. 95-96

¹¹⁷ Ibidem, p. 84 e p. 97

Non può l'archivio contenere la possibilità del ritorno di un evento se non diventando esso stesso produttore d'eventi, nel superamento di ciò che lo ha generato poiché, con le parole di Derrida:

la struttura tecnica dell'archivio *archiviante* determina anche la struttura stessa del contenuto *archiviabile* nel suo stesso sorgere e nel suo rapporto con l'avvenire¹¹⁸

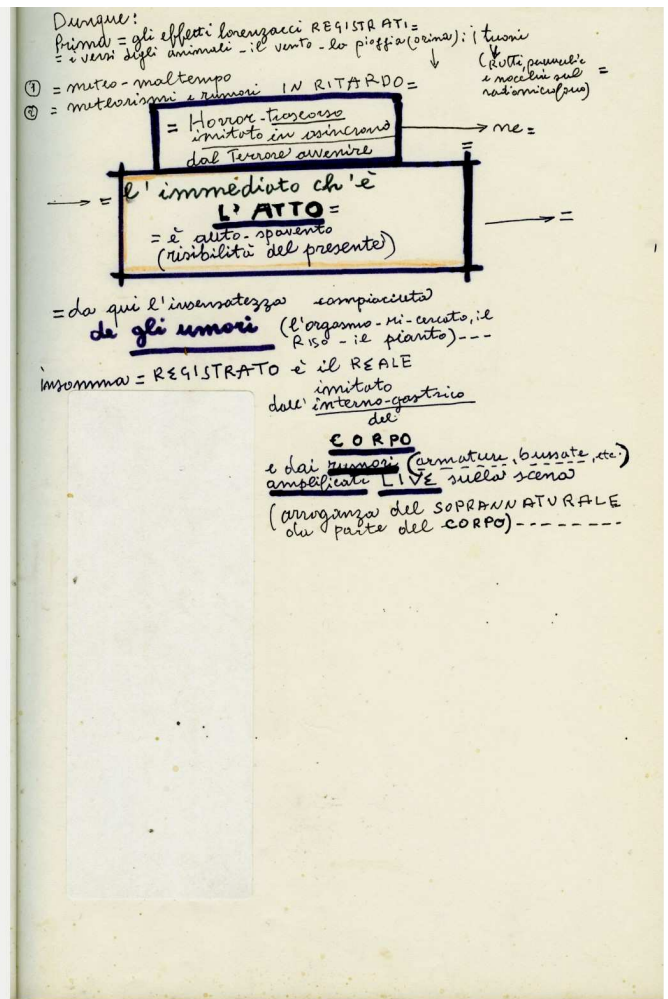
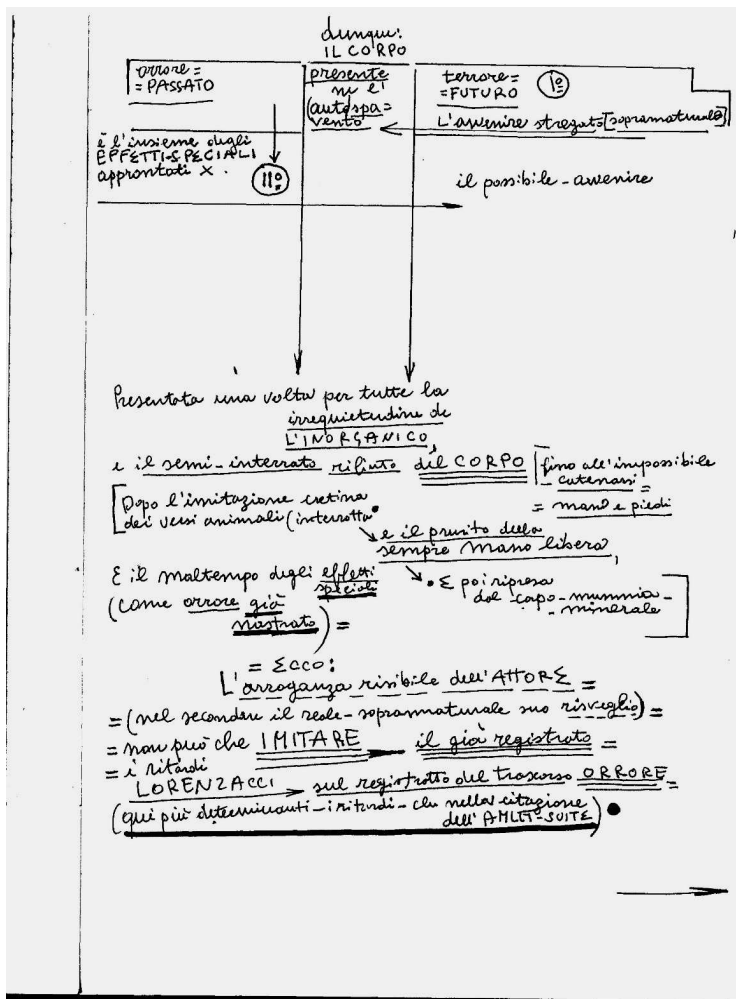
E' questo forse il senso della parola Archivio più prossimo alle volontà testamentarie di CB: sancendo la nascita della Fondazione *L'immemoriale* proclama al contempo una ferita insanabile dal punto di vista catartico: impedendo l'elaborazione di un lutto, costringe l'eterno a sostare nel solco di un "taglio in atto", di una scissura non ancora scissa, che impedisce qualsiasi tentativo di rimemorazione: *Immemoriale*, dimentico e presente al tempo stesso.

¹¹⁸ Jacques Derrida, op. cit., p.25.

II. 2. La fabbricazione della macchina

II.2.1. La fabbrica della Macchina celibe

La *Macchina attoriale* si costituisce a colpi d'incudine e martello. Una "officina della natura inclemente".¹¹⁹



¹¹⁹ Cfr. Materiale iconografico, Macbeth appunti manoscritti 5.

Gli appunti manoscritti qui riprodotti risalgono al 1996 e riguardano la preparazione della seconda e ultima versione del *Macbeth* di William Shakespeare, intitolata “Horror suite Macbeth”.¹²⁰ *La Macchina attoriale* si colloca nell’atto, nell’immediato. E’ il tempo dell’Aion versus Krònos, che implica la storia del passato e si contrappone al Futuro, nella trascendente ineluttabilità destinale, racchiusa nel vaticinio soprannaturale delle streghe del Macbeth shakespeariano. Diventa qui necessario, per chiarire il senso dei concetti poco sopra sintetizzati, rievocare l’origine concettuale del *farsi Macchina*. Il processo si articola nelle varianti amletiche “storicamente” antecedenti l’ultima versione del 1994¹²¹, nel ciclo dell’*Achilleide*¹²² e nella *Cena delle Beffe* di Sem Benelli.¹²³ Varianti che culminano nella messa in

¹²⁰ Cfr. La prima versione dell’opera: *Macbeth. Due tempi di Carmelo Bene da Shakespeare*. Regia scene costumi di CB. Con Susanna Javicoli e CB. Strumentazione fonica, consulente Salvatore Maenza. Musica di Giuseppe Verdi. Orchestrazione e direzione su base di Luigi Zito. Fonici: Roberto Chessai, Gianni Burroni. Elettricista Mario Carletti. Macchinisti Franco Bonanni, Elio Potenza. Direttore di scena Mauro Contini. Milano, Teatro Lirico, 4-23 gennaio 1983 e la seconda: *Horror Suite Macbeth di Carmelo Bene da William Shakespeare nel centenario della nascita di Antonin Artaud*. Regia e interprete principale CB. Con Silvia Pasello. Musiche di Giuseppe Verdi. Scene Tiziano Fario. Costumi Luisa Viglietti. Arrangiamenti musicali Carmelo Bene, Festival d’Autunno, Roma, Teatro Argentina, 1-9/10/’96.

¹²¹ Hamlet Suite. Spettacolo - concerto. Collage di testi e musica di Carmelo Bene. Con Monica Chiarabelli e Paula Boschi. Assistente Luisa Viglietti. Impianti tecnici Light Sound Service. Mixer Paolo Lovat. Recordista Vincenzo Cannioto. Datore luci Davide Ronchieri. Organizzazione Matteo Bavera. Verona, XXXVI Festival Shakespeariano, Teatro Romano, 21/7/’94.

¹²² Cfr. Pentesilea. *La Macchina Attoriale - Attorialità della Macchina. Momento n. 1 del Progetto Ricerca - Achilleide di Carmelo Bene*. Da H.V.Kleist, Omero e Post-Omerica nella versione di CB. Con la partecipazione di Anna Perino. Elaborazioni musicali elettroniche di CB. Realizzazione Nostra Signora S.r.l., Milano, Cortile della Rocchetta, Castello Sforzesco, 26 - 30 luglio 1989 - Pentesilea. *La Macchina Attoriale - Attorialità della Macchina. Momento n. 2 del Progetto Ricerca - Achilleide di Carmelo Bene*. Da Stazio, Kleist, Omero e Post-Omerica. Voce solista CB, Roma, Teatro Olimpico, 19 maggio 1990 - *In-Vulnerabilità d’Achille. Impossibile suite tra Ilio e Sciro. Testi e versioni liriche di Carmelo Bene da Stazio, Kleist, Omero, spettacolo s-concerto in un momento*. Regia e arrangiamenti musicali, interprete principale CB. Scene Tiziano Fario. Costumi Luisa Viglietti. Roma, Teatro Argentina, 24 novembre 2000..

¹²³ La Cena delle Beffe da S. Benelli, secondo C.B.; (II edizione) regia, scene, costumi e interprete principale C.B.; musiche di L. Ferrero; altri interpreti: D. Zed, R. Baracchi, A. Brugnini, S. De Santis, D. Riboli, (voce di Ginevra S. Javicoli); Milano, Teatro Carcano, 12 gennaio. 1989.

opera di Lorenzaccio. *Al di là di De Musset e Benedetto Varchi*¹²⁴. Ciascuno di questi eventi scenici coinvolge due degli elementi fondamentali della tematica beniana: l'*inorganico* (il ritorno pulsionale alla quiete dell'inanimato, nel senso, che approfondiremo poco più avanti, inteso da Sigmund Freud in *Al di là del principio di piacere*)¹²⁵ e l'*eterno ritorno nella differenza*, concetto mutuato dal pensiero nietzschiano elaborato da Deleuze nel suo saggio su Nietzsche.¹²⁶

L'inorganico e l'eterno ritorno nella differenza sono le condizioni costitutive del *farsi Macchina* della *Macchina attoriale*.

il bianco. IL BIANCO: Suite-Hamlet
 Atelier dei veli muzioli e =
 = e le LARVE - il FANTASMA
 IL BIANCO = Celibato = macchine -
 -celibati
 Si ri-comincia" dalla in-conscienza
 necropola del cimitero [Donna -
 -BAMBINI] dell'ACHILLEIDE =
 = il cimitero dei beati
 SHAKESPEARIANI
 E i Bauli del VIAGGIO FERMO
 E = composizione di MANICINI
 di SPOSE di SPOSE
 di SPOSE BAMBI NE
 e Protes: Velate rissumate
 La dominante = SEIRO
 "Dimmi che tu
 non avrai mai l'età..."
 "...Ritornati, ^{altro ritorno:} te ne scorgi -
 - non voglio più sentire quel
 la tosse..."

¹²⁴ Cfr. Lorenzaccio, *al di là di De Musset e Benedetto Varchi*; testo, regia e interprete principale C.B.; altri interpreti: I. George, M. Contini; Firenze, Ridotto del Teatro Comunale, 4 novembre 1986.

¹²⁵ Testo frequentatissimo da CB sul finire degli anni '80 Freud, Sigmund, *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

¹²⁶ Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Presses Universitaires de France, 1965, tr. it. di Franco Rella, Milano, SE 1997.

Ho finito di leggere, di guardare Deleuze e Guattari. Hanno fatto un ottimo lavoro su Kafka¹²⁷..., Vi leggo queste righe: “In effetti, la *Macchina* è desiderio. Non nel senso sia desiderio della *Macchina*, ch  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... 128

Sono dichiarazioni che cadono nel 1976. Sono questi gli anni in cui CB si prepara alla svolta concertistica del *poema sinfonico s-drammatizzato*, inaugurata nel 1979 con il *Manfred* di G. G. Byron, musicato da R. Schumann, cui seguiranno nel 1980 lo *Spettacolo Concerto Majakovskij* (*Majakovskij, Blok, Esenin, Pasternak*), musiche di G. Giani Luporini, e *Hyperion*, suite dall’opera per flauto e oboe di B. Maderna, da F. Hölderlin.¹²⁹ Sono tutte *performances* che preludono all’uso della sperimentazione elettronica, dell’amplificazione e del play back, ovvero all’uso di quegli strumenti di cui la *Macchina* attoriale si dota per articolare

¹²⁷ Cfr. Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Felix, Kafka Per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975, Note al testo di CB : pp. 14, 15, 19, 24, 29, 47, 52, 125-131.

¹²⁸ Cfr. *Incontro con Carmelo Bene*, a cura di Gigi Livio e Ruggero Bianchi, “Quartaparete”, 2, 1976, p. 121, ora anche in Antonio Attisani – Marco Dotti, a cura di, *Bene Crudele. Cattivario di Carmelo Bene*, Stampa alternativa, Nuovi equilibri, Viterbo, 2004, p. 55. In questo passo CB si riferisce al lavoro di Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), Quodlibet, Macerata, 1997.

¹²⁹ Cfr. ivi Teatrografia. Il concerto Majakovskij   preceduto nel 1974 da una versione televisiva intitolata BENE! QUATTRO DIVERSI MODI DI MORIRE IN VERSI. MAJAKOVSKIJ-BLOK-ESENIN-PASTERNAK, trasmessa dal secondo canale RAI tre anni dopo, 1977. La versione televisiva della dizione dei poeti russi presenta notevoli caratteristiche tecnico-linguistiche, soprattutto nello sfruttamento cromatico del mezzo analogico cui CB non   estraneo avendo prodotto sempre per la RAI una ennesima variante *amletica*. Cfr. *Amleto* di Carmelo Bene da Shakespeare a Laforgue, registrato nel 1974, trasmesso sempre dal secondo canale RAI nel 1978.

sulla scena una progressiva cancellazione della “presenza in scena” del “soggetto supposto causa della rappresentazione”.

CB si discosta dal concetto deleuziano di *Macchina* desiderante in virtù della frequentazione dei testi lacaniani. Affermare che “Non c’è un soggetto che emetta l’enunciato, né un soggetto il cui enunciato venga emesso” equivale alla presa d’atto della lezione di Jacques Lacan sulla posizione dell’inconscio in psicoanalisi.¹³⁰ Cominciamo con l’analizzare le differenze e le analogie tra l’idea beniana di *Macchina* e quella teorizzata da Deleuze-Guattari.

Caratteristica fondamentale della *Macchina* deleuziana e beniana è il suo *essere celibe*. L’idea del celibato della *Macchina* non può non richiamare alla mente Marcel Duchamp e l’opera d’arte tra le più complesse su cui la critica del secolo XX abbia avuto l’occasione d’esercitare le sue *voglie* ermeneutiche: *La mariée mise à nue par ses célibataires, même*.¹³¹ Negli anni in cui Bene legge Deleuze-Guattari, Jean François Lyotard dedica una serie di saggi all’idea di *Macchina* che caratterizza l’opera di Duchamp.¹³² Per la prima volta, secondo Lyotard, la *Macchina* viene intesa nel senso stretto e improduttivo di *Macchinazione*, ovvero, non tenendo conto del suo valore generativo originale e originante, la *Macchina*, al di là della sua

¹³⁰ Lacan, Jacques, “Posizione dell’inconscio”, in *Scritti*, Torino, Einaudi Vol. II, 1974, pp.832 – 854, approfondiremo poco più avanti i passi interessati da CB.

¹³¹ *La mariée mise à nue par ses célibataires, même*. 1915-1923, olio, vernice, foglio di piombo, filo di piombo e polvere su due lastre di vetro montate con alluminio, legno e cornici di acciaio, cm 272,5 x 175,8, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, Bequest of Katherine S Dreier. L’idea portante del *Grande Vetro* di Marcel Duchamp (1887 – 1968) si può far risalire alla rappresentazione a Parigi nel 1913 della versione teatrale del romanzo di Raymond Roussel (1877-1933) “*Impressions d’Afrique*”, edito nel 1910. L’opera di Roussel ma ancor più il metodo che ne costituisce la struttura per associazioni libere (secondo una pratica prossima al metodo freudiano in seguito ampiamente praticato dal Surrealismo di Breton) e giochi di parole, ha influenzato Duchamp al livello del significante quanto le articolazioni delle macchine umanoidi lo hanno influenzato sul piano immaginario. Nello stesso anno come impiegato bibliotecario della Bibliothèque Sainte-Geneviève a Parigi Duchamp studia a fondo le opere del matematico e fisico Henri Poincaré, inizia a disegnare apparati meccanici e realizza il quadro ad olio *La macinatrice di cioccolato n.1* che confluirà nella *Mariée*. Nel 1923 dopo dieci anni smette di lavorare al Grande Vetro e si dedica quasi esclusivamente al gioco degli scacchi partecipando a incontri e tornei professionistici.

¹³² J – F. Lyotard, *Les transformateur Duchamp*, Pais, Galilée, 1977

riproducibilità tecnica, assurge ad *unicum*. Nel compromettere per statuto qualsiasi asservimento all'uso pratico la *Macchina* si colloca al di là della catena diacronica cui un potere produttivo la im-piegherebbe. La *Macchina* duchampiana è la quintessenza della tautologia: parla costantemente lo stesso discorso. O meglio, lo stesso discorso la agisce, innescando nelle maglie dei suoi ingranaggi un'impossibilità ad addivenire altro da sé. Secondo l'interpretazione di Lyotard, sulla scorta del pensiero aristotelico, caratteristica fondante di questa *macchinazione* è il suo perdurare nel moto senza arrestarsi mai nella conciliazione della copula produttiva. Questa *macchinazione*, nel non accontentarsi dei miraggi insiti nell'appagamento del moto pulsionale, sventa la possibilità ontologico-esistenziale che ammala l'uomo metafisico: la *Macchina* non aspira a nessuna trascendenza. Per determinare questa condizione è necessario individuare un luogo di confine, o limes, nel quale si opera un'inversione di senso dell'apparato *macchinale*, una inconciliabilità del moto in direzioni opposte. Due opposti si animano pur restando nella sostanziale inconciliabilità del loro sodalizio. Una delle idee di *celibato della Macchina* è la sua inutilità. In virtù di questa inutilità im-produttiva, Marcel Duchamp ha definitivamente marcato lo statuto dell'arte del XX secolo: l'arte, per esser tale, non deve as-servire a nulla, soprattutto deve abitare uno spazio eterogeneo e ad un tempo a-sincronico, sventando così la possibilità di qualsiasi intento narrativo, ovvero rappresentativo. All'inconciliabilità eterogenea d'ogni sodalizio, che sta alla base del concatenamento della *Macchina* duchampiana, nel senso in cui Lyotard intende interpretare *La Mariée*, fa eco la *sintesi disgiuntiva degli eterogenei* che per Deleuze-Guattari è alla base della *messa in opera macchinica*.¹³³

¹³³ Gilles Deleuze – Felix Guattari, Millepiani. Capitalismo e schizofrenia, sezione terza (1980), Roma, Castelvichi 1997, p. 37. Cfr. inoltre l'edizione francese frequentata da CB: Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de

Esiste un rapporto strettissimo tra la poetica di Marcel Duchamp e quella di Carmelo Bene, che va al di là delle tematiche del *Grande Vetro* e allo stesso tempo le precede. Una relazione che s'inscrive nel corpo proprio dell'artista e nella necessaria volontà di oltrepassamento di tutto ciò che impropriamente individua il corpo dell' artefice.

La mariée mise a nu par ses celibataires, même è una frase che potrebbe esser detta a dispetto del segno grafico che la chiude per riaprirla sull'enigma di un avverbio, che non si sa se sia posto lì ad indicare *la sposa messa a nudo dai suoi celibi, anche* o pronominalmente a chiudersi in un ossimoro: *messa a nudo dai suoi stessi celibi*.¹³⁴ Il dispositivo che innesca il processo creativo dell'opera di Duchamp, posto a dirottare il senso di ciò che rappresenta, incardina in un segno d'interpunzione il senso di ciò che "si dice" per far dimenticare ciò che s'intende. Il medesimo segno che separa e unisce lo ritroviamo al livello del *Grande Vetro* nella demarcatura d'acciaio che divide i campi della Sposa e dei suoi Scapoli. Congegni inconciliabili, meccanismi che patiscono il loro intimo sostanziale statuto di dispositivi preposti ad alimentare un congegno che si dà a priori come produttivo. Quindi, in questo subire la funzione riproduttiva cui sembrerebbero asservire, più che macchine desideranti, le macchine duchampiane, fissandosi alla rappresentazione oscena di un apparato riproduttivo, potrebbero qualificarsi come *macchine pornografiche*. L'opera di Duchamp, per ammissione del suo stesso autore, è questo patire dell'esistenza elementare dell'umano, ripresentato attraverso la brutalità dei congegni meccanici: "Meglio farlo alle macchine che alle persone, o a me

minuit Paris, 1980, Note al testo e dedica dell'autore, pp. 236-239, 242, 243, 299-301, 520, 521.

¹³⁴ Non si può certo mancare di notare che foneticamente *même* può voler dire anche *m'aime*.

stesso”.¹³⁵ Ma qualcosa anticipa l’oscenità di questa *sintesi disgiuntiva degli opposti* e giustifica l’accanimento del *fattore* sulle sue creature meccaniche, quasi a voler rimettere in scena una condizione originariamente subita. Alberga nell’opera di Duchamp la nostalgia per qualcosa di essenziale che riguarda l’uomo “di prima della caduta”, ponendosi al di qua del desiderio. Si tratta di un concetto che riguarda Duchamp quanto CB, ad un certo grado della loro riflessione sulla costituzione stessa dell’artefice e del senso del suo affaccendarsi attorno ad una volontà di ricongiunzione con qualcosa che originariamente è andato perduto. Una mancanza originaria dalla quale scaturisce l’istanza prima d’ogni fare artistico che sia all’origine mosso da una domanda filosofica. Sembrerebbe che per Duchamp come per CB il desiderio di congiunzione degli opposti, sul piano sessuale come su quello filosofico-copulativo, implicante una dialettica dell’Essere, sia da ricusare, in quanto portatore di una istanza *troppo umana*. L’artefice è, al di là della dialettica che lo vorrebbe creatore delle sue stesse creature, un essere innocente che racchiude in sé i caratteri del maschile e del femminile. Se per Duchamp la rappresentazione della caduta potrebbe implicare le ragioni che torturano le macchine del *Grande Vetro*, ribadendo l’impossibilità della congiunzione delle differenze ormai spacciate in maschile e femminile, per CB la scena in cui si consuma ormai irrimediabilmente questa condanna alla disgiunzione è quella teatrale, a cominciare dall’avvento della donna in scena dopo il teatro elisabettiano.¹³⁶

Chiamata a rappresentar se stessa, la donna decade e con lei quel che di femminile riguardava anche l’uomo. Congelata ormai in caratteri

¹³⁵ Lawrence D. Steefel Jr., “Marcel Duchamp and the Machine”; in Marcel Duchamp in The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art, a cura di Anne d’Harnoncourt e Kynastone McShine, p. 70.

¹³⁶ Il tema è trattato in Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore, 1982, Cfr. inoltre Carmelo Bene, *Opere*, op. cit., pp. 991-1042.

donneschi (sociali, familiari, maternali) la *femminilità* abbandona il maschio e la femmina spacciandoli entrambi:

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 l'uno dall'altra...Ci risiamo con la "coppia". *Attore* e *attrice* hanno smarrito insomma la femminilità.¹³⁷

In un saggio sulla vita del drammaturgo Enrico Ibsen, Alberto Savinio afferma che "la concordia, la cordialità dei rapporti tra uomo e donna sono intese a 'ingannare un terzo'...forse una terza creatura umana: una misteriosa creatura che non si rivela materialmente a noi, ma di cui noi uomini forniti di fiuto straordinariamente fine..., avvertiamo in giro l'ineffabile presenza."¹³⁸ Un terzo che un tempo portava i caratteri di entrambi, prima che la cacciata dal Paradiso volesse significare una acquisita diversità sessuale: "Prima di peccare Adamo ed Eva *erano simili*. Questo era il segno della loro innocenza...Stato d'innocenza significa somiglianza, ossia l'uomo simile alla donna...Adamo ed Eva hanno voluto coprirsi, per nascondere la diversità che ormai li divideva: la diversità che li spaventava."¹³⁹ L'assonanza con i temi trattati da CB non è casuale. I passi dell'opera di Savinio devono aver influenzato le riflessioni di CB sul femminile e sullo statuto dell'arte a quest'epoca.¹⁴⁰ Se la donna *soffre* di questa separazione l'uomo se ne *rammarica* nella "nostalgia di non

¹³⁷ Carmelo Bene, La voce di Narciso, in Opere, p.1039. lo stesso passo è ripreso alla lettera nell' *Autografia*, cfr. p. XX.

¹³⁸ Savinio, Alberto, *Vita di Enrico Ibsen*, Adelphi Milano, 1979, p. 39.

¹³⁹ Ibidem, pp.40-42.

¹⁴⁰ L'opera di Savinio nell'edizione Adelphi interessata da CB è del 1979. *La Voce di Narciso* è pubblicata nel 1982. Questi temi saranno ripresi in *Sono apparso alla Madonna* nel 1983.

poter entrare se non da intrusi...nel paradiso delle donne”.¹⁴¹ A margine di queste riflessioni di Savinio CB annota:

N.B.= il “giardino” (Paradiso) è la scena mentale...

Il femminile è contenuto in me; e se no, tanto peggio per l'arte

(che non si dà)=non si dà grazia- - - -

La donna è in me congenita. Cercarla fuori testimonia triste(a)mente l'assenza in me del femminile =

E in arte non si dà giammai la “superficie” Androgina per dottrina!¹⁴²

Né rammarico né sofferenza, se non ci si lascia ingannare, un terzo è pronto a parlare:

Non si tratta di una disposizione naturale o acquisita a una forma omnicomprensiva (uomo-donna-pecora-fiore-stella) quanto, invece vi si agita il naturale-acquisito rifiuto a comprensione veruna del “Sé”.

La donna è in me congenita¹⁴³

Ovvero, CB non si identifica se non nella similitudine del maschile e femminile che prelude a quello stato di grazia scevro da pensosità, rammarico e nostalgia che è condizione prima dell'apparire della vera arte.

Così al volgere della sua arte Duchamp arriva ad ammettere che una volta “diventati Androgini non si avrà più bisogno della filosofia”.¹⁴⁴

¹⁴¹ Ibidem, p. 44

¹⁴² Carmelo Bene, appunti manoscritti a p. 46 dell'opera di Savinio, *Vita di Enrico Ibsen*, Adelphi Milano, 1979, Archivio della Fondazione l'immemorabile. Cfr. questi appunti con il passo de La voce di Narciso in Opere, p. 1039: “ Attore e attrice hanno perso insomma la femminilità. Ma l'arte è androgina.”.

¹⁴³ Savinio descrive in queste pagine il desiderio dell'umanità di ritrovare nella fusione dei sessi la perduta somiglianza e innocenza paradisiaca. Il peccato originale ha non solo separato l'uomo dalla donna ma anche dalla “pecora, dal leone, dalla pianta”...Cfr. Alberto Savinio, op. cit. p. 43

II.2.2. *Al di là delle macchine desideranti di Deleuze e Guattari*

Addentriamoci ora nell'analisi del postulato da cui partono Deleuze e Guattari per comprendere come l'idea di *Macchina* che essi annunciano si discosti dall'idea di *Macchina attoriale* beniana:

Non c'è un soggetto che emetta l'enunciato, né un soggetto il cui enunciato venga emesso¹⁴⁵

Con questa frase CB chiosa la lettura del testo su Kafka con la quale abbiamo aperto il precedente paragrafo. Con ciò s'intende paradigmare dal punto di vista di Deleuze e Guattari lo statuto primario della *Macchina*. Attraverso una *connotazione macchinica* del soggetto Deleuze e Guattari intendono infrangere l'ultimo tabù della cultura francofona: il pensiero psicoanalitico e tutto ciò che attraverso questa "dottrina" informerebbe il pensiero moderno ruotando attorno al Soggetto.¹⁴⁶ Per la coppia di studiosi

Un soggetto non può mai essere condizione di linguaggio o causa d'enunciato: non vi è soggetto, vi sono soltanto concatenamenti collettivi d'enunciazione...¹⁴⁷

La soggettivazione corrisponde a una organizzazione del potere, a un regime di segni. Il soggetto è qui da intendersi come sub-jectum alle leggi come all'economia. Nel setting analitico, preso a paradigma del luogo

¹⁴⁴ Duchamp in Lanier Graham, Marcel Duchamp: *Converation with The Grand Master*, New York, Handmade Presse, 1968, p. 2-3.

¹⁴⁵ Cfr. ivi nota 7

¹⁴⁶ Ricordiamo il testo che precede teoricamente *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia. L'Anti - Edipo*, pubblicato nel 1972.

¹⁴⁷ Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Rizoma. Capitalismo e Schizofrenia. Sezione I*, Roma, Castelvechi, 1997, p. 229.

principio in cui s'esercita il potere del soggetto su un altro soggetto, "lo psicoanalista si presenta come punto di soggettivazione ideale, che farà abbandonare al paziente i suoi vecchi punti di soggettivazione definiti nevrotici"¹⁴⁸ secondo un concatenamento indefinito e senza via di scampo. Come sottrarsi a questo processo di soggettivazione?:

Che la coscienza smetta di essere il suo proprio doppio e la passione di essere il doppio dell'uno per l'altro. Fare della coscienza una sperimentazione di vita e della passione un campo di densità continue..., Costruire il **corpo senza organi** della coscienza e dell'amore. Servirsi dell'amore e della coscienza per abolire la soggettivazione... Servirsi dell'*Io penso* per un divenir-animale e dell'amore per un **divenir-donna dell'uomo**.¹⁴⁹

Si tratta di innescare meccanismi che vadano oltre il dualismo insito nella copula linguistica, metafisica e organica e che siano volti a restituire un appagamento senza desiderio. E' il preludio al mondo degli automi, degli androidi e dei burattini che abiteranno il teatro di Carmelo Bene a cominciare da Pinocchio,¹⁵⁰ passando per Lorenzaccio, la *Cena delle Beffe* di Sem Benelli e il *Momento n. 2 del progetto ricerca Achilleide*. Qui l'*automa* diventa l'originale del simulacro umanoide e si esercita nei *clivaggi* di una parola che non dice, in quanto resto o albore del suo divenir significante all'interno di una "semiotica pre-significante", che sventa qualsiasi copula linguistica in vista di un senso che si produrrebbe nell'ordine della significazione.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 229.

¹⁴⁹ Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Rizoma. Capitalismo e Schizofrenia. Sezione I*, op. cit. p. 235. il compiersi in Carmelo Bene del *divenir donna dell'uomo* avviene in *Lorenzaccio* e secondo noi tiene conto della lezione di Alberto Savinio su Ibsen. Cfr. Alberto Savinio, *Vita di Enrico Ibsen*, Milano Adelphi, 1979.

¹⁵⁰ La prima rappresentazione di *Pinocchio* da Carlo Collodi risale al 1962, l'ultima al 1998. Cfr. Ivi Teatrografia.

Ma vediamo secondo Deleuze e Guattari che cos'è che libera il soggetto dal proprio assoggettamento. Essi individuano una possibilità di oltrepassamento territoriale dei segni in quel che chiamano “*Macchina astratta*”.¹⁵¹

La “*Macchina astratta*” opera per materia e funzione, al di là della sostanza e della forma:

Laddove la sostanza è una materia formata, la materia è una sostanza non formata, fisicamente o semioticamente. Laddove l'espressione e il contenuto hanno forme distinte e si distinguono realmente, la funzione ha soltanto “tratti” di contenuto e d'espressione...¹⁵²

A ben vedere, potremmo accomodare questi caratteri della *macchina astratta* alla morfologia dell'opera di Carmelo Bene, ma così facendo, riconducendo la *macchina astratta* ad una prassi, non tradiremmo lo statuto in-definito della *Macchina* stessa, riducendola ad una struttura, piuttosto che ad una *deteritorializzazione*?¹⁵³ Non parrebbe, poiché per Deleuze e Guattari

La *Macchina* astratta **non è una infrastruttura** in ultima istanza...Essa ha piuttosto un ruolo pilota. Il fatto è che una ***Macchina* astratta non funziona per rappresentare qualcosa**, nemmeno qualcosa di reale, ma costruisce **un reale a venire**, un nuovo tipo di realtà.¹⁵⁴

¹⁵¹ Op. cit., p. 245.

¹⁵² I Op. cit, p. 246.

¹⁵³ Siamo d'accordo quindi con Antonio Attisani: “CB aveva fatto ricorso al termine “*Macchina*” e aveva sostituito il proprio nome con la sigla C.B. per segnalare lo svanire della prima persona...Ma era fatale che “*Macchina*” fosse associata al termine “desiderante” così come appariva in Deleuze e il povero CB –che pubblicamente usava figure come quella di Deleuze per difendersi – poteva dissociarsene soltanto in un testa a testa come quello con Umberto Artioli, argomentando l'incompatibilità del proprio cammino verso il vuoto e l'originarietà con l'idea di un attore che funzionasse come un bacino collettore del desiderio.” . Cfr. Antonio Attisani, “svestire il vuoto” in Umberto Artioli – Carmelo Bene, *Un Dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, op. cit., p. 20.

¹⁵⁴ Op. cit, p. 247.

Ma poi proseguono

Essa **non è dunque fuori della storia**, ma “prima” della storia, ogniqualevolta costituisce dei punti di **creazione** e di **potenzialità**.¹⁵⁵

La *macchina astratta* avrà delle date, come dei nomi propri che “non designano più persone o soggetti ma materie e funzioni”¹⁵⁶. Non apparterrà al suo esser unico e celibe ma, in un processo continuo di deterritorializzazione, informerà le pratiche della storia a venire.

Ci chiediamo a questo punto se CB possa a rigore mutarsi in una **Macchina astratta – Carmelo Bene**, se in sé contenga questa potenzialità o se piuttosto aspiri al suo contrario. In altre parole se si eserciti all’interno di un’ottica **anti creazionista** e **destrutturante**, alla ricerca di punti di **de-potenziamento**, nel senso più prossimo alla *Macchina* duchampiana.

Come abbiamo visto nel primo capitolo il concetto di Storia e tanto più quello di storiografia sono estranei a CB, al punto da dichiarare, contro i suoi stessi ispiratori:

io rinfaccio loro (Deleuze e Guattari) il non assumersi l’antistoricismo in pieno, alla Stirner, mentre invece i discorsi che fanno lo sono¹⁵⁷

¹⁵⁵ Ibidem

¹⁵⁶ “Il nome di un musicista e di uno scienziato può essere usato come il nome di un pittore, che designa un colore, una sfumatura, una tonalità, un’intensità...”. Si parlerà così di macchine astratte con un nome proprio per definire una maniera o una funzione, in matematica, in fisica o in musica. Cfr. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Rizoma. Capitalismo e Schizofrenia. Sezione I*, op. cit., pp. 247-248.

¹⁵⁷ Carmelo Bene, *Incontro con Carmelo Bene*, op. cit. p. 122.

II.2.3 *La Macchina lacaniana*

Abbiamo visto come, al di là dei consueti associazionismi teorici, la *Macchina* anti-storica e anti-umanistica (di) CB possa integrare nelle proprie maglie e mettere in circolo nel suo meccanismo discorsi provenienti da territori artistici apparentemente remoti. Così Duchamp e Savinio, in modi diversi, trovano posto negli ingranaggi della *Macchina*. Ma prima che queste alleanze trovassero posto nel nostro discorso abbiamo affermato che “a far *Macchina*” in CB - ciò che ne costituisce la condizione interna funzionale al suo stesso funzionamento - è l’incidenza del pensiero di Jacques Lacan. E’ il discorso lacaniano che fa di questo tipo di *Macchina* una *Macchina* metonimica, poiché installa la mancanza dell’essere nella relazione oggettuale rispetto a ciò che produce.¹⁵⁸ Bisogna ora chiedersi con Lacan quale sia la funzione del Soggetto di questa *Macchina*. La questione è: “Il posto che occupo come soggetto del significante è, in rapporto a quello che occupo come soggetto del significato, concentrico o eccentrico. Ecco il problema.”¹⁵⁹ Il posto occupato dal soggetto del significante è eccentrico, poiché “penso dove non sono, dunque sono dove non penso”.¹⁶⁰ Il pensiero dell’essere si annida dunque “dove non penso di pensare”,¹⁶¹ in un luogo, che Lacan e Freud chiamano “l’altra scena”, in cui “è svelato allo spettatore che la *Macchina* regge lo stesso regista”¹⁶², ovvero, non esiste un soggetto trascendentale paragonabile ad un *Deus ex machina*.

¹⁵⁸Cfr. Jacques Lacan, L’istanza della lettera nell’Inconscio, in Scritti, Vol I, p. 510-511

¹⁵⁹ Jacques Lacan, L’istanza della lettera nell’inconscio, op. cit. p. 512

¹⁶⁰ Ibidem

¹⁶¹ Ibidem

¹⁶² Ibidem, p. 514

II.3. La morte dell'uomo.

II.3.1. *La lezione di Max Stirner*

L'*antistoricismo alla Stirner*¹⁶³, di cui CB rimprovera l'assenza nel pensiero di Deleuze e Guattari, vuol dire per CB collocarsi idealmente all'opposto della posizione vitalistica, polimorfica ed essenzialmente democratica auspicata dal modello rizomatico della macchina di Deleuze-Guattari. L'anti storicismo alla Stirner significa per la *Macchina* CB poter rivendicare una posizione "nobile", ineguagliabile, irripugnabile in quanto unica rispetto al mondo e alla trascendenza. La *Macchina* non abita la categoria sostanziale della "trascendenza" poiché non rimanda a qualcosa che si collocherebbe al di là del suo apparire come fenomeno, in una regione che coinvolgerebbe l'Essere in senso metafisico. La *Macchina* possiede essa stessa la qualità dell'atto del trascendere nell'immediato, in questo senso, secondo Deleuze-Guattari, la *Macchina* è trascendente. Ciò che si colora di trascendente sussiste indipendentemente dalla realtà di cui è il presupposto, è una qualità della *Macchina*, che in virtù della sua astrazione mantiene la sua possibilità d'*inveramento* ogni volta mutante, nella materia cui all'occasione può asservire.¹⁶⁴ In "Der Einzige und sein Eigentum" Max Stirner si scaglia contro ogni tentativo di catturare l'individuo, anzi, l'*Unico*, entro l'orizzonte di un senso che lo trascenda e che pretenda di rappresentarne le esigenze, i bisogni, i diritti. Stirner

¹⁶³ La lettura diretta di Stirner di Carmelo Bene si colloca alla fine degli anni '70 in concomitanza con la prima traduzione italiana dell'*Unico e la sua proprietà*, comparsa per i tipi Adelphi nel 1979. Antonio Attisani colloca gli influssi della lezione stirneriana nella metà degli anni '70, a ragione, ma si tratta di una lettura indiretta mediata dal saggio di Alberto Signorini, *L'antiumanesimo di Max Stirner*, Milano, ed. Giuffrè, pubblicato nel 1974. E' quindi solo a partire dalla fine degli anni Settanta che CB si intrattiene criticamente su i postulati dell'Unico, facendoli propri senza mediazioni. Cfr. ivi Bibliografia critica d'autore: i libri frequentati da Carmelo Bene.

¹⁶⁴ Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Rizoma. Capitalismo e Schizofrenia. Sezione I*, op. cit, passim

intende smontare ogni idea filosofica trascendentale (Dio, lo spirito di Hegel, l'Uomo di Feuerbach) che arroghi a sé l'impossibile compito di esprimere l'indicibilità dell'Unico.. L'Unico è autodeterminato per diritto:

Io ho fondato la mia causa su nulla¹⁶⁵

In cui “nulla” è “auf nichts” e non “auf das Nichts”: ciò che è rifiutato è qualsiasi fondamento, ivi compreso il Nulla. Non si tratta quindi di un'affermazione filosofica del Nulla. Rientra in quello che Carmelo Bene definisce “il Ceffone di Gorgia a Parmenide”: nulla è, ma anche se fosse, non sarebbe conoscibile. E se anche fosse conoscibile, non sarebbe comunicabile. In anticipo su Nietzsche, Stirner auspica l'avvento di un uomo-senza Dio e di un uomo senza l'umano: secondo questa posizione, che cosa sono **la Macchina attoriale, l'automa, l'androide, il burattino**, che popolano le opere di CB, se non il tentativo di rappresentare l'uomo senza Dio e l'umano?:

può veramente morire l'uomo-dio se in lui muore soltanto dio?... si pensava di aver già fatto tutto portando vittoriosamente a compimento, ai giorni nostri, l'opera dell'illuminismo, il superamento di Dio; non si è notato che l'uomo ha ucciso Dio soltanto per diventare lui stesso – “unico Dio nei cieli”..., il Dio ha dovuto far posto non a noi, ma – all'uomo. Come potete credere che l'uomo-dio sia morto, se prima, in lui, non è morto, oltre al dio, anche l'uomo? ¹⁶⁶

¹⁶⁵ Max Stirner, *L'unico e la sua proprietà*, tr. It. Di Leonardo Amoroso, III edizione Gli Adelphi, 2006, p. 11.

¹⁶⁶ Max Stirner, “Io”, parte seconda in *L'unico e la sua proprietà*, op. cit., p. 163.

II.3.2. Il luogotenente del (Ni)ente. La lezione di Martin Heidegger

Auspicare la morte dell'uomo, e con essa l'estinguersi d'ogni desiderio trascendentale che implichi il riaffacciarsi dell' "uomo-dio", conduce Stirner a concepire l'*Unico* privo di fondamento. Il niente di cui parla è radicalizzato nella forma avverbiale per scongiurare l'idea che possa irrimediabilmente ricadere nella formulazione filosofica del Nulla. L'antitrascendentalismo stirneriano, prima di essere assunto fino in fondo da CB deve esser stato meditato anche sulla scorta della lettura dello scritto fondamentale di Martin Heidegger "Che cosa è Metafisica?".¹⁶⁷ Riformulando la domanda fondamentale di ogni domandare filosofico: ***Perché è in generale l'ente e non piuttosto il Niente?***,¹⁶⁸ Martin Heidegger si allontana dalla fenomenologia di Edmund Husserl e dischiude il suo pensiero al ripensamento del pensiero metafisico in senso ontologico. Al di là della logica, la domanda fondamentale viene all'essere a cominciare da uno *stato d'animo*, ontologicamente rivelativo. Nello "spaesamento dell'angoscia", nella sospensione che essa provoca, l'ente nel suo insieme è privato del suo fondamento. "Ciò implica che noi stessi, questi esseri umani che siamo, in mezzo all'ente ci sentiamo dileguare con esso."¹⁶⁹ Se l'angoscia "rivela il Niente" allo stesso tempo, ci dice Heidegger, "ci mozza la parola",¹⁷⁰ ci

¹⁶⁷ Martin Heidegger, *Che cosa è Metafisica?*, op. cit. Le citazioni del testo che riportiamo da qui in poi sono tratte dall'edizione a cura di Franco Volpi, Milano Adelphi, 2001. Edizione riveduta della Prolusione del Poscritto e dell'Introduzione (già in Segnavia – 1987) con le prefazioni di Heidegger alle traduzioni giapponese e francesi. CB sembra essersi maggiormente interessato alla Prolusione che Heidegger pronunciò nel 1929 presso l'Università di Friburgo come atto di successione ad Edmund Husserl: Cfr. ivi Bibliografia critica d'autore, Martin Heidegger. I passi che riportiamo nella nostra trattazione seguono le pagine interessate dal nostro autore.

¹⁶⁸ Martin Heidegger, *Che cosa è Metafisica?*, op. cit. p. 67

¹⁶⁹ Ibidem, p. 51

¹⁷⁰ Ibidem

*priva della possibilità di dire: è.*¹⁷¹ All'interno di questa impossibilità del *dire* di fronte allo spaesamento del soggetto, si innescano tutta una serie di rimandi, della riflessione beniana, al *dire* della parola intesa come *phoné*. Dalla seconda metà degli anni Ottanta l'attività performativa di CB riverbera della costante ri-presentazione delle questioni che va elaborando, ne è il rimando "in maschera".¹⁷² Si assiste nelle sue opere ad una sorta di cambio di "postura", in ciò che Giacchè chiama "la verticalità dell'ultimo Bene".¹⁷³ E' necessario chiarire in rapporto a che cosa questa verticalità sia data, tenendo presente il carattere essenzialmente "infondato" della sua essenza. L'*esser-privo-di-fondamento*, che caratterizza la postura verticale della *Macchina* CB, è tale in virtù del fatto che, rispetto alla dialettica sull'*Essere* e il *Niente*, si colloca nel mezzo, nella crepa che mantiene distinti questi due ambiti del sapere, nel *niente* che li separa. L' *Essere* e il *Niente*, ci dice Heidegger, sono la stessa cosa.¹⁷⁴ Perché allora volersi insinuare nella differenza che li vorrebbe separare? Perché volgere lo sguardo all'*impossibilità di dire è?* E' in questa impossibilità che si gioca la verità della parola, nelle aporie che essa dischiude a partire dall'erranza del senso rispetto a ciò che da sempre si intende significare. Nel punto di arresto si apre la partita con la morte e con quel "niente" che, è importante chiarirlo, non rappresenta l'origine né l'ambizione ultima del senso. Si tratta qui di indagare la differenza fondamentale che divide il *niente* quiescente, che cade prima di qualsiasi *volontà* o *possibilità di dire è*, e il *Niente* inteso dal pensiero metafisico, come

¹⁷¹ Ibidem

¹⁷² Sono le opere che CB realizza nell'arco di tempo che comprende *Lorenzaccio* (1986) e *In-vulnerabilità di Achille* (2001). Cfr. ivi Teatrogafia.

¹⁷³ Già nel 2002 nell'intervento al Convegno "Le Arti del Novecento e Carmelo Bene", op. cit. e nel 2004 al seminario "Carmelo Bene: voir la voix, écouter le visible" a cura di Bruna Filippi presso *L'Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales* di Parigi.

¹⁷⁴ "Se l'esserci, nel fondo della sua essenza, non transcendesse, ossia, come ora possiamo dire, non si tenesse immerso fin dall'inizio nel Niente, non potrebbe mai rapportarsi all'ente, e perciò neanche a se stesso." Martin Heidegger, *Che cosa è Metafisica?*, op. cit., p. 55 e relativa nota.

precondizione necessaria all'insorgere della domanda fondamentale della filosofia.

In un testo imprescindibile, che riannoda i temi poco sopra accennati, *La voce e il fenomeno*,¹⁷⁵ Jacques Derrida si interroga su che “che cos'è” il “voler dire” in rapporto alla “presenza del senso nel soggetto” e alla “presenza a sé nella parola cosiddetta viva”.¹⁷⁶ *La voce e il fenomeno* è un testo che ha interessato Bene in un passaggio fondamentale dell'analisi derridiana: il problema del segno in Edmund Husserl. Il “problema fondamentale della natura del segno”, come riassume Carlo Sini nell'introdurre allo studio di Derrida, consiste nel suo sostanziale rimando alla morte. Al di là delle indagini heideggeriane sulla differenza ontico-ontologica, Derrida afferma:

Bisognerebbe forse, **con un gesto che sarebbe più nietzschiano che heideggeriano, aprirsi**, percorrendo fino in fondo il pensiero della verità dell'essere, **a una differenza che non fosse ancora determinata**, nella lingua dell'Occidente, **come differenza tra l'essere e l'essente**. Certo, un simile

¹⁷⁵ Jacques Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, 1ed. italiana, Milano, Jaca Book, 1968, seconda edizione, con l'introduzione di Carlo Sini, 1984, terza edizione con l'aggiunta della postazione a cura di Vincenzo Costa, 1997. L'edizione cui si riferiscono le chiose a margine di Carmelo Bene è quella del 1984. Cfr. ivi Bibliografia critica d'autore. Le nostre citazioni si riferiscono alla terza edizione rivista e aggiornata là dove non sia specificato il rimando all'edizione frequentata da Bene. Seguiamo l'analisi del testo di Derrida mediata dalla Introduzione di Sini perché il punto cui approderemo riguarda l'ultimo Bene in relazione a ciò che Sini afferma su Derrida. Sergio Fava è stato colui che ha sollecitato Bene alla lettura di quest'opera introducendolo alle parallele ricerche di Sini sui temi che la riguardano (come da lui stesso dichiarato al Seminario di Studi su Carmelo Bene presso la Casa dei Teatri di Roma in occasione della mostra Carmelo Bene, *La voce e il Fenomeno*. Cfr. ivi, Bibliografia). Tra i due sarebbe dovuta nascere una collaborazione mai avvenuta a causa della morte di Bene. Sini si è poi direttamente occupato di Bene nella postfazione relativa allo scritto postumo di Umberto Artioli e Carmelo Bene, *Un Dio Assente*, Milano, Medusa, 2006.

¹⁷⁶ Jacques Derrida, *Posizioni. Colloqui con H. Ronse, J. Kristeva, J.-L. Houdebine, G. Scarpetta e L. Finas*, Verona, Bertani 1975, pp.44-45, citato in Carlo Sini, “Introduzione” a *La Voce e il Fenomeno*, op. cit., p. 10

gesto non è possibile oggi, ma forse si potrebbe mostrare come esso si prepari.
In Heidegger, innanzitutto.¹⁷⁷

Forse il gesto auspicato da Derrida si ritrova e si inaugura in Heidegger proprio nel dire di una parola che si arresta di fronte allo spaesamento che le impedisce di dire è. E' importante sottolineare con Derrida quanto Heidegger avesse riconosciuto all'Arte il potere di disvelare il fondamentale momento del dischiudersi dell'ente alla possibilità di "venire all'essere", come possibilità di creazione a cominciare dal vuoto, densissimo, che il Niente annuncia all'artista. Prima di analizzare il punto di massima densità dell'introduzione di Sini alla *Voce e il Fenomeno* va chiarito il rapporto fondamentale dell'Arte con l'ente. Per far ciò continuiamo a seguire i luoghi del pensiero heideggeriano interessati da Bene. Innanzitutto va precisato che cosa si intenda con la parola *Arte*, perché ciò va ancora nella direzione di una accresciuta chiarificazione dell'impiego del termine anche in CB. Lo scritto di Heidegger, intitolato "La sentenza di Nietzsche: 'Dio è morto', " contenuto negli *Holzwege* (*Sentieri interrotti*), è la parte di testo che sembra aver maggiormente coinvolto CB come è evidente dalle numerose sottolineature che si possono riscontrare nel testo.¹⁷⁸ Ma anche il saggio su "L'origine dell'opera d'arte", che introduce la raccolta, non deve essere stato trascurato dal nostro autore, dal momento che molta parte delle riflessioni heideggeriane sul rapporto tra Arte e Verità, come pure sullo statuto dell'*oggetto opera d'arte* rispetto alla "cosa", è stato in larga parte

¹⁷⁷ Jacques Derrida, *Posizioni*, op. cit., pp. 48-49, citato da Carlo Sini, "Introduzione" a *La Voce e il Fenomeno*, op. cit., p. 15.

¹⁷⁸ Cfr. ivi *Bibliografia critica d'Autore*: Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1984

preso in esame da Jacques Lacan nel seminario che avremo modo di approfondire nel capitolo seguente.¹⁷⁹

Ma rivisitiamo i passi del saggio di Heidegger dedicato alla sentenza nietzschiana. Qui si annidano una serie di problematiche che coinvolgono la triade fondamentale *Volontà di potenza Arte Verità* che ci permetteranno, una volta chiariti concisamente questi passaggi, di riallacciarci al nucleo del ragionamento di Derrida posto in evidenza da Sini.

La volontà di potenza è “il tratto fondamentale di ogni ente”, nel costante “trapasso di qualcosa a qualcos’altro”.¹⁸⁰ Essa è il divenire “delle condizioni di conservazione-accrescimento in ordine alle formazioni complesse di relativa durata in seno alla vita.”¹⁸¹

Le complesse formazioni della vita dipendono da condizioni di conservazione tali che il permanente sussiste soltanto per il farsi in-permanente nell’accrescimento¹⁸²

Riecheggia in questa interpretazione di Heidegger un tratto fondamentale del pensiero freudiano che non smette di interessare CB, nell’impasto essenziale tra pulsione di vita, o conservazione, e pulsione di morte che caratterizza il vivente.¹⁸³

¹⁷⁹ Cfr. Jacques Lacan, *Le séminaire Livre VII*, Parigi, Seuil, 1986, ed. it. A cura di Giacomo Contri, Milano Einaudi, 1994. La lettura di Bene si basa sull’edizione francese a cura di Jacques-Alain Miller.

¹⁸⁰ Martin Heidegger, “La sentenza di Nietzsche: ‘Dio è morto’ “ in *Sentieri interrotti*, op. cit. p. 209.

¹⁸¹ Friedrich Nietzsche, *Volontà di potenza*, Af 715, citato da Heidegger, p. 208.

¹⁸² Martin Heidegger, *ibidem*, p. 210.

¹⁸³ Approfondiremo questi temi nel capitolo successivo. Cfr. *ivi* III.1.2. Sigmund Freud – *Al di là del principio di piacere*.

In seno al divenire, la vita, cioè il vivente, si concentra in vari centri della volontà di potenza. Essi sono l'arte, lo Stato, la religione, la scienza, la società.¹⁸⁴

“Volere è in sé in se stesso comandare”, ma non comandare ad un altro bensì il comandare della volontà a se stessa.¹⁸⁵ Ciò che è voluto dalla volontà non è una mancanza poiché “Ciò che essa vuole è già in suo possesso”. Essa non vuole altro che il suo volere...La volontà vuole se stessa.¹⁸⁶ In base a ciò non può essere contrapposta alla “volizione di qualcos'altro”:

Essa [la volontà] vuole il nulla piuttosto che non volere¹⁸⁷

Volere il nulla significa non contrapporsi al reale ma “volere il reale come nullità e, quindi, attraverso questa, volere l'annullamento.”¹⁸⁸

E' così che la volontà di potenza, attraverso questa volontà di annullamento del reale, “garantisce sempre la possibilità del comando e della signoria”.¹⁸⁹ La volontà di potenza è innanzitutto valutare la

¹⁸⁴ Martin Heidegger, La sentenza di Nietzsche: ‘Dio è morto’ “ in *Sentieri interrotti*, op. cit. p. 211

¹⁸⁵ Ibidem, p. 214 . Heidegger citando un passo da *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche afferma che “Volere è voler esser padrone. La volontà, così intesa, è presente anche in coloro che servono. E ciò non nel senso che il servo voglia sottrarsi al ruolo di servo per sostituirsi al padrone; è invece proprio in quanto servo che il servo vuol aver qualcosa sotto di sé a cui poter comandare nel proprio servizio e di cui possa servirsi.” Se non fosse per una incompatibilità di date si potrebbe dire che questo assunto, assieme ad altri, costituisca la chiave di lettura dell'opera di CB intitolata *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina (gran varietà in due aberrazioni)* di Carmelo Bene. Regia e interprete principale CB, portata in scena nel 1974 e nel 1977. Cfr. ivi teatrografia.

¹⁸⁶ Martin Heidegger, La sentenza di Nietzsche: ‘Dio è morto’ “ in *Sentieri interrotti*, op. cit. p. 215.

¹⁸⁷ Friedrich Nietzsche, *Genealogia della Morale*, Sezione III, Af. I, anno 1887, citato da Heidegger, p. 216.

¹⁸⁸ Ibidem

¹⁸⁹ Ibidem. Il reale è da intendere come l'essenza dell'essere in quanto ente nel suo insieme e non in senso psicologico poiché, afferma Heidegger interpretando Nietzsche, la psicologia riceve la sua essenza e la “possibilità e la conoscibilità del suo oggetto, dalla volontà di potenza”, Ibidem. Ci sembra di poter affermare che tutti gli scritti metapsicologici

possibilità di accrescimento e conservazione dell'essere dell'ente. L'Arte è, assieme alla Verità ma ad un grado più alto, "l'essenza di ogni volere che apre e dispone prospettive".¹⁹⁰ Nell'arte la volontà "si rende libera a se stessa" rappresentando un mondo che diviene disponibile e sempre dominabile. L'arte quindi non è intesa dalla prospettiva degli artisti o dell'estetica ma, in quanto "mondo", come "opera d'arte che partorisce se stessa...".¹⁹¹ L'affermazione nietzschiana "Abbiamo l'arte per non perire a causa della Verità",¹⁹² contenuta nei frammenti postumi che costituiscono il progetto de *La volontà di potenza*, nell'interpretazione di Heidegger significa che l'arte è il sensibile superamento dell'annichilire a causa del soprasensibile. La Verità sottrae forza alla vita. La vita, in quanto arte, vale più della verità.¹⁹³ La Verità ha questo di caratteristico: deve permanere nella stabilità. Ma il carattere essenziale dell'Ente nel suo insieme è incalzante divenire che **nulla fa permanere così com'è**. Nel lasciare libero il diveniente di divenire risiede la forza creativa dell'arte ed è da questa prospettiva del ribaltamento del pensiero platonico che Nietzsche indica la possibilità di trasfigurazione del vivente per mezzo del processo creativo.¹⁹⁴ Quindi l'Arte intesa come Vita si collocherebbe in seno ad un divenire che nulla fa permanere così come è. Solo quando Arte e Verità vengono poste sullo stesso piano divengono espressioni

di Freud rientrano in questa possibilità di conoscere l'uomo a cominciare dall'osservazione dell'ente nel suo insieme. All'interno di questa prospettiva del pensiero freudiano si muove anche CB, al di là della psicoanalisi intesa come terapia.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 221.

¹⁹¹ Friedrich Nietzsche, *Volontà di potenza*, Af. 796, 1885-1886, citato da Heidegger, p. 221

¹⁹² Friedrich Nietzsche, "La volontà di potenza", in *Frammenti postumi* (1888-1889), a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montanari, Milano, Adelphi, 1964, Vol. VIII, t. 3, n. 853, p. 289

¹⁹³ Cfr. Martin Heidegger, *Nietzsche*, 1ed., Verlag Gunther Neske Pfullingen, 1961, tr. It. a cura di Franco Volpi, *Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1994, Cap. I "La volontà di potenza come arte", p.84. Sappiamo dalla testimonianza di Luisa Viglietti che le lezioni di Heidegger su Nietzsche contenute nel testo sopraccitato sono state oggetto di un attento esame da parte di Carmelo Bene. Purtroppo non ci è dato comprovarlo poiché il volume custodito nella casa otrantina del maestro risulta essere disperso.

¹⁹⁴ Cfr. su questo passaggio Martin Heidegger "La volontà di potenza come arte", in Nietzsche, op. cit., pp. 21-215.

della volontà di potenza. Affinché l'opera dell'uomo sia resa possibile e l'uomo stesso non soggiaccia al caos dell'eterno divenire dell'Ente, "La Verità" si dà come una "menzogna necessaria":

Noi abbiamo bisogno della menzogna per arrivare a vincere questa realtà, questa "verità", cioè per vivere... Che la menzogna sia necessaria per vivere, anche ciò fa parte a sua volta di questo carattere terribile e problematico dell'esistenza...¹⁹⁵

La necessità di supporre una Verità eterna e immutabile è la condizione essenziale della volontà "creatrice che si esprime come ricerca". La Verità diventa una menzogna necessaria al procedere della ricerca dell'uomo poiché, come nota Emanuele Severino "se la verità esistesse la ricerca sarebbe una semplice apparenza, perché non ricercerebbe qualcosa di veramente ignoto, ma qualcosa che in sé è da sempre noto"¹⁹⁶ La verità che si sottrae diventa necessaria in virtù della sua sottrazione così come diventa necessario pensare l'essere in virtù del suo nascondimento. Se l'essere fosse presente forse implicherebbe una sospensione dell'attività creatrice dell'uomo. Dietro a questa volontà di potenza creatrice l'essere è costantemente obliato e, in termini metafisici, respinto al di là dell'ente nelle regioni immutabili abitate dalla Verità. Si potrebbe affermare che anche l'essere, che con l'avvento della metafisica si sottrae al presente, sia una menzogna necessaria all'uomo, per arrivare a pensare le conseguenze ultime del pensiero sull'ente nel suo insieme, l'estinzione del soggetto metafisico e con esso l'autocoscienza che conduce l'uomo moderno ad esser sub-juectum alle leggi che lo governano. Arrivare così a concepire

¹⁹⁵ Friedrich Nietzsche, "Frammenti postumi", op. cit., II [415], Vol VIII, t. II, p. 396.

¹⁹⁶ "Se esistesse la 'verità' stabile e definitiva, l'evidente creazione della verità incompiuta..., non creerebbe nulla di reale e ritroverebbe ostacolata e soffocata dalla 'verità' stabile e definitiva." Cfr. Emanuele Severino, "Sopprimere il 'mondo vero' ", in *L'anello del ritorno*, 1ed., Milano, Adelphi, 1999, p. 74.

l'estinzione del soggetto in rapporto alla sua presenza in quanto soggetto della coscienza, implica che dopo l'avvento della morte di Dio giunga, inaspettato, l'avvento della morte dell'uomo. Il pensiero occidentale arriva a concepire con Freud una forza che va in tutt'altra direzione rispetto all'istanza vitale e che ha per meta il ritorno alla quiete inorganica, all'originario niente.

All'interno di questa prospettiva di destinazione originaria, va chiarito il rapporto tra l'essere e il **niente rispetto all'uomo**. Si tratta di un rapporto che si determina in virtù del fatto che l'uomo parla. Il linguaggio fa il suo ingresso nella vita dell'uomo nella prospettiva della volontà di potenza. Il costituirsi dell'alterità tra uomo e mondo coincide con l'assunzione da parte dell'uomo di una verticalità posturale che porta con sé un mutamento prospettico dello sguardo che può ora spaziare in un territorio nel quale *ci* si trova implicati ma allo stesso tempo dominanti. L'atto *in levare* dello sguardo inaugura nell'uomo la possibilità di abitare un orizzonte che si fa portatore di senso. Ma là dove non è più possibile la parola per circoscrivere l'entità dell'ente, là dove non è più possibile *dire è*, al pensiero occidentale si dischiudono due possibilità: pensare ciò che non è stato, non è e non è ancora, all'interno di una struttura trascendentale e secondo una prospettiva ontologica, oppure assumere il niente come preconditione necessaria al divenire. Se l'ente non fosse costante divenire, se in esso non fosse racchiusa una promessa di morte, il linguaggio non sarebbe insorto a voler dominare ciò che non si arresta se non di fronte alla impossibilità di *dire è* :

Attraverso la parola che è già una presenza fatta di assenza, l'assenza stessa giunge a nominarsi in un momento originale di cui il genio di Freud ha colto nel giuoco del bambino la ricreazione perpetua.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Jacques Lacan, "Funzione e campo della parola e del linguaggio", in Jacques Lacan, *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, Milano, Einaudi, 1974, Vol. I, p. 269. Lacan si riferisce allo scritto fondamentale di Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, pubblicato nel 1920. Cfr. Sigmund Freud, "Al di là del principio di piacere", in *Opere*, a cura di Cesare Luigi

Nell'alternanza dell'assenza e della presenza la parola trova il suo appagamento non nell'*assenza ritrovata nella presenza*, ma nell'allontanamento da sé della presenza stessa.

E' il mondo delle parole a creare il mondo delle cose, inizialmente confuse nell'*hic et nunc* del tutto in divenire, dando il suo essere concreto alla loro essenza, e ovunque il suo posto a ciò che è di sempre: κτήμα ἐς αἰεί.¹⁹⁸

Alle parole è riconosciuta una presa sull'ente. La parola dà un essere concreto all'assenza delle cose nel mondo e si offre in virtù del fatto che queste cose, al di là del principio di realtà, non esistono.¹⁹⁹

La parola entifica il niente. Lo si scopre nel punto di arresto di un discorso che giunge a destinazione proprio quando sembra non approdare a nulla. In questo punto si gioca la resa del significante in un luogo "più antico dell'originario"²⁰⁰, ci dice Derrida, un luogo indicibile fuori dalla portata originaria di una percezione *nativa* del mondo. Nel momento in cui la domanda si chiude e al tempo stesso si dischiude ad un sapere che si arresta "dobbiamo continuare indefinitamente a interrogare la presenza nella chiusura del sapere", oppure lasciar-ci intendere da una "domanda inaudita che non apre né su un sapere né su un non-sapere come sapere futuro"²⁰¹

Musatti, 1ed. Torino, Bollati Boringhieri, 1977, Vol. 9, pp.189 – 247. Cfr. ivi Cap. III.1.2. Sigmund Freud – *Al di là del principio di piacere*.

¹⁹⁸ Ibidem

¹⁹⁹ Il principio di realtà in senso freudiano è l'accordo necessario che l'io originario deve instaurare con qualcosa di esterno da sé che premendo dal di fuori lo minaccia di estinzione e con qualcosa di altrettanto minaccioso che proviene dalle regioni più remote del suo interno. Cfr. lo scritto di Sigmund Freud, *L'Io e l'Es* (1922), in *Opere*, op. cit., pp. 471 – 510.

²⁰⁰ Jacques Derrida, "Il supplemento d'origine", in *La voce e il fenomeno*, op. cit. p.144, sottolineato da CB.

²⁰¹ Ibidem, p. 143.

Tale domanda sarà legittimamente intesa come **non volente dire nulla**, come **non appartenente più al sistema del voler-dire**²⁰²

Giungiamo così al cuore del problema, a quel “non” di destinazione che accende il dibattito sul nulla. Derrida procede alla analisi della *Bedeutung* (Significazione) di Husserl: al di là della complessità fonetica di cui si compone il fenomeno fisico del “dire”, si ritrovano sempre degli atti che conferiscono a questo fenomeno fisico *Bedeutung*. In questi “atti” di *Bedeutung* “si costituisce il riferimento a una oggettualità espressa”.²⁰³ E’ questo propriamente ciò che determina “l’atto del voler dire”²⁰⁴ in rapporto ad una oggettualità intuitivamente *non necessaria* all’articolazione di un discorso:

L’assenza dell’oggetto inteso non compromette il voler-dire, non riduce l’espressione al suo lato fisico inanimato e in sé insignificante.²⁰⁵

Mentre per Husserl, quando la presenza reale della cosa coincide con l’oggetto nominato, questa presenza “viene a *colmare* la presenza del voler dire” in un momento in cui “l’intuizione e l’intenzione si fondono”, per Derrida “L’*assenza* dell’intuizione..., non è soltanto tollerata dal discorso, è richiesta dalla struttura della significazione in generale”.²⁰⁶

Ciò implica che qualcosa sopravviva al soggetto: il suo discorso. Discorso che testimonia sempre l’intenzione del *volere-dire* di un testo ancorandolo alla sua autonomia. La scrittura ne è l’esempio luminoso in quanto riflette la resistenza del segno alla morte. Così nella nostra *Macchina CB* il *play-back*, attraverso la compresenza viva di chi lo soffre,

²⁰² Ibidem, p. 144

²⁰³ Ibidem, p. 129

²⁰⁴ Ibidem

²⁰⁵ Ibidem, p. 130

²⁰⁶ Ibidem, pp. 132-133. Sott. nostra

attraverso un discorso che si dà in-coincidente, contraddice questa stessa presenza, notifica l'assenza del soggetto, che *non si sa o non si ritrova nell'essere parlante*. E' questa forse la presentificazione del "voler-dire-nulla" in luogo del "non-voler-dire-nulla". L'erranza del senso, le afasie, la *phonè di prima del senso* non si ritrovano forse tra la presenza viva di colui che dice e lo smarrirsi di chi si arresta nel detto che lo precede nell'abbandono del *lascair-si dire*? O altrimenti detto, questa è la testimonianza di una particolare vocazione a trovare la Verità della presenza nell'atto di presentificazione di una assenza in un momento unico in cui

Là dov'era in quell'istante, là dov'era per un poco, fra quell'estinzione che ancora brilla e questo schiudersi che s'arresta, Io posso venire all'essere con lo sparire del mio detto. ²⁰⁷

Tra la volontà di dire nulla e l'abbandono del soggetto, che non si sa più se ancora vivo o già morto, si scopre la Verità, il tallone di Achille della nostra *Macchina* eroica, che si ritrova in un supplemento d'essere a denunciare il *Nulla* e non il *niente* di un discorso. Discorso che con Lacan arriva sempre a destinazione, in virtù di un *resto* che eccede questa volontà di dire il nulla e di cui spesso non si sa che farsene, ma che nell'evidenza del suo nascondimento resiste al *niente* cui insiste a non voler ridursi. ²⁰⁸

²⁰⁷ Jacques Lacan, "Soggetto e desiderio nell'inconscio freudiano", in Jacques Lacan, *Scritti*, op. cit., Vol II, p. 804.

²⁰⁸ Cfr. Jacques Lacan, "Il seminario su *La lettera rubata*", In Jacques Lacan, *Scritti*, op. cit., pp. 7-60, Vol I.

II.3.3 *Il superamento dei limiti dell'umano. Carmelo Bene e Giorgio De Chirico tra Pinocchio, Nietzsche e Schopenhauer*

La tematica della sparizione dell'uomo e del superamento dei limiti dell'umano è un argomento caro al dadaismo, ma in un senso molto più prossimo alla visione beniana del mondo. Giova qui riportare cosa pensava Giorgio De Chirico sulla necessità della sparizione dell'uomo nei manoscritti Eluard-Picasso tra il 1911 e il 1915:

Puor qu'une oeuvre d'art soit vraiment immortelle il faut qu' elle sorte complètement des limites de l'human: le bon sens et la logique y feront défaut. – De cette façon elle s'approchera du rêve et aussi de la mentalité enfantine. Je me rappelle qu'après avoir lu l'oeuvre immortelle de Nietzsche *Ainsi parlait Zarathustra* je sentis dans différents passage de ce livre une impression que j'avais déjà éprouvée, étant enfant, quand je lisais un livre italien pour les petits, qui a pour titre *Le aventure di Pinocchio*.²⁰⁹

Un'analogia tra De Chirico e Carmelo Bene non è arbitraria se serve da ponte tra Stirner e Nietzsche, tra CB e il pensiero creativo dell'arte del XX secolo. Quindi *Pinocchio* e *Così parlò Zarathustra* ricorrono costantemente nel pensiero di due grandi artisti. *Pinocchio* rappresenta nella poetica di Carmelo Bene l'infanzia che intende sottrarsi alla promessa crudele del divenire adulto, così come per De Chirico *Pinocchio* rappresenta la possibilità di valicare i limiti dell'umano radicandosi nell'immaginario infantile che si dispensa dal rispetto delle leggi proprie del divenire adulto.²¹⁰

²⁰⁹ Giorgio De Chirico, "Manoscritti Eluard-Picasso, Testi teorici e lirici", in Giorgio De Chirico, *Il meccanismo del pensiero, critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985, p. 15.

²¹⁰ *Infans*: ricordiamo che nell'ottica analitica lacaniana è il bimbo che non ha ancora ricevuto le leggi proprie del simbolico, in altri termini, del linguaggio, al quale accede per mezzo dell'interdizione paterna il cui verbo si fa legge nel rispetto dell'assetto socio familiare.

Non è un caso che ci venga offerta la possibilità di far convivere CB e De Chirico all'interno di un medesimo orizzonte di senso. Come per CB anche per de Chirico, Arthur Schopenhauer assurge a filosofo degli artisti.²¹¹ Va chiarito che la metafisica dechirichiana non è la messa in opera di un immaginario che si colloca di là dalle cose, ma afferma, al di là di esse, un principio di realtà che rivendica una sua propria ragion d'essere in una regione non meno reale rispetto a ciò che il senso comune indica come realtà. Metafisica, intesa dunque, non come oltrepassamento del corporeo, ma riconoscimento di ciò che comunemente è dato considerare "immaginario" come reale. L'immaginario non si vestirà mai di un corpo per reclamare una forma. Così il Pinocchio di CB non può che vestire luttuosamente il corpo umano:

Lungi dall'essere una storia di un burattino o un burattino della storia, il mio Pinocchio è nella nobile idea di restare in eterno burattino a dispetto della favola. E nonostante la favola, il venir meno del Naso è l'attimo del consegnarsi definitivamente all'obbedienza²¹²

Divenir uomo è consegnarsi alla storia e alle leggi che governano l'età adulta siano esse comandate od obbedite. E' possibile che per de Chirico il burattino sia stato la prefigurazione del manichino. Per CB certamente *Pinocchio* ha inaugurato l'avvento del *macchinico* per scongiurare, a priori, la condizione dell'essere vivente come "essere che obbedisce"²¹³ e permanere così, abdicando di fronte al simbolico, nel regno "di prima" della Legge.

²¹¹ Cfr. ivi Cap. III.

²¹² Carmelo Bene, "Burattino in eterno", *Paese Sera*, 6 dicembre 1981

²¹³ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, XXVI ed., 2005, p. 130

II.4. Dispositivi tecnici della macchina attoriale.

II.4.1. *Lo sguardo in movimento. La lezione di Francis Bacon*

Per comprendere appieno l'evoluzione della *Macchina attoriale* diventa necessaria una digressione. Il rapporto di CB con la tecnologia è fondante. Il suo Teatro diventa altro dopo gli anni della sperimentazione cinematografica tra il 1968 e il 1972 e quella televisiva, tra il 1974 e il 1999. Con *Pinocchio* l'uso del mezzo tecnologico (dall'amplificazione all'intero apparato scenotecnico) inaugura il processo di *macchinizzazione* della presenza scenica CB, che ci porterà all'androide, all'automa e, finalmente, all'impossibile messa in opera della *Macchina attoriale*. Quindi, al primo movimento di allontanamento dell'uomo dall'umano, riconosciuto in *Pinocchio*, corrisponde il primo movimento del divenir *Macchina* dell'attore. Le origini di questo processo non possono che collocarsi nel cinema, in altre parole nel corpo proprio della pellicola cinematografica. Il luogo per eccellenza in cui un corpo, restando tale, si smaterializza tramutandosi in pellicola. E' bene tenere a mente il concetto di corpo della pellicola, perché esso prelude al problema postumo della conservazione di questo corpo. L'analisi che segue prescinde totalmente dalla volontà di ripercorrere la cinematografia beniana. Esaustivo a tal proposito è il lavoro di Cosetta G. Saba sui film di Carmelo Bene.²¹⁴ Prenderemo ad esempio solo alcuni casi emblematici che ci rivelano il rapporto di CB con la tecnologia.

Nostra Signora dei Turchi, il primo lungometraggio datato 1968, che tanto piacque a Salvador Dalí,²¹⁵ resta l'emblema del rapporto, irrisolto, di

²¹⁴ G. Saba, Cosetta, *Carmelo Bene*, Il Castoro, Milano 1999, II ed. 2005

²¹⁵ Cfr. a tal proposito: Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna*, op. cit., 98, Carmelo Bene incontra Dalí a più riprese all'inizio degli anni Settanta in occasione di un progetto mai andato in porto su *Don Chisciotte*.

Carmelo Bene col mezzo cinematografico. Irrisolto o irrisolvibile, secondo CB, poiché il Cinema è costretto ad abitare lo statuto della rappresentazione senza scampo. Ciò che fa cinema in CB, ciò che fa immagine in movimento, non è la riproduzione del moto in pellicola, ma la possibilità di mostrare il moto nell'immagine fissa. Per spiegar ciò CB ricorre all'opera di un artista del XX secolo cui deve molto: Francis Bacon

Un singolo fotogramma di Bacon è immune da rappresentazione. Le sue figure sono *sensazione*. In quanto tali, investono chi le guarda. Nel caso Bacon la sensazione di chi guarda coincide con la "cosa" che si lascia guardare (in quanto ha ecceduto la rappresentazione)...Questa è immagine in movimento! Altro che Metafisica!...Il cinema è parente stretto della crisi novecentesca: manca dell'immediato.²¹⁶

L'interpretazione dell'opera di Bacon in CB passa attraverso il saggio di Gilles Deleuze, *Francis Bacon Logique de la sensation*.²¹⁷

Il Cinema di CB, non dovrà mai essere confuso con la possibilità data all'arte (sottolineiamo che cosa è Arte per Carmelo Bene: Bernini, Velázquez, Raffaello e Bacon) di eccedere la rappresentazione per farsi *sensazione*. Il cinema non sfugge al suo statuto e non è per mezzo del suo linguaggio che Bene intende superarlo, piuttosto intende esaurirne i limiti e dopo averlo vivisezionato con gli strumenti propri d'un coroner, dichiararlo morto in partenza. Sarebbe riduttivo in questa sede affermare con G. Saba che "Il cinema di Bene tende all'immediato, alla 'sensazione' "²¹⁸ poiché siamo più propensi a credere che il Cinema per Bene sia un

²¹⁶ Carmelo Bene - Giancarlo Dotto, Vita di Carmelo Bene, p. 266 e p. 276.

²¹⁷ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*, La Roche-sur-Yon, Editions de la différence, 1981.

Note al testo di Carmelo Bene e dedica dell'autore, p. 15-18, 27, 62, 63, 85

²¹⁸ Cosetta G. Saba, *Carmelo Bene*, op. cit., p. 35.

linguaggio torturante e da torturare, in una lotta impari fra il soggetto e ciò che lo precede. Non si tratta quindi nemmeno di “eccedere la forma del linguaggio - teatrale, cinematografico e televisivo -...”²¹⁹ poiché da esso si è già *spacciatamente* ecceduti. Non si tratta, infine, di un confronto critico con le risorse di senso offerte dal mezzo tecnologico. E’ quindi necessario sintetizzare la posizione di Bene rispetto ai linguaggi tecnologici a lui contemporanei. Non ci muoveremo all’interno della storia del cinema, ma all’interno della storia dell’arte contemporanea.

Ciò che affascinò Bene nel passaggio dalla pellicola all’elettronica fu la possibilità *sartriana* di vedersi visto nell’atto stesso del suo ri-prendersi in immagine. Il limite della pellicola filmica è sempre stato per CB il suo statuto di pellicola, o derma. Oltre al quale non è dato attraversare l’immagine:

Il cinema è sempre servito a spacciare storielle, ma nessuno ha mai spacciato la pellicola, come ho fatto io in una lunga sequenza di Nostra Signora. Alla lettera. Squartata, bruciata, fatta a pezzi..., la bruciacchiavamo con le sigarette, la storpiavamo sotto le scarpe...Mutilare la pelle pellicola, questo i cineasti non si sono mai azzardati a farlo²²⁰

Per rappresentare altro da sé la pellicola filmica deve piegarsi a diventare ciò che non è, un quadro:

Oserei dire che Carmelo si è scontrato con il cinema, ha lottato per poterlo dominare e per trasformarlo in un’opera pittorica...Tutto il cinema di Carmelo è, secondo me, frantumazione, annientamento di un sempre risorgente (quasi

²¹⁹ Ibidem, p. 43.

²²⁰ Goffredo Fofi (a cura di), *Carmelo Bene e il Cinema*, op. cit.,p. 70

impossibile cancellarlo) riferimento verista, realista, naturalista, dell'immagine fotografica²²¹

Sono le parole di Mario Masini, direttore della fotografia di *Nostra Signora dei Turchi*.

Il film è stato restaurato dalla Cineteca Nazionale e pubblicato per la prima volta in DVD nel 2006 in una nuova veste, ovvero avvalendosi del restauro in digitale effettuato su una copia derivata da una pellicola positiva a sua volta restaurata. Del negativo 16 millimetri gonfiato a 35 millimetri, ovvero l'originale del corpo della pellicola martoriata, si sono perse le tracce.

²²¹ Mario Masini, "Due parole su Carmelo Bene", in *L'Immemoriale di Carmelo Bene*, sito ufficiale della Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene, www.immemoriale.it.

II.4.2. *Impossibile esercizio digitale sulla materia filmica. Attenzione a non prender lucciole per spuntature!*

Nel caso di *Nostra Signora dei Turchi* si può affermare che un restauro risulti pressoché impossibile. Ciò che ne compromette la restituzione “il più vicino possibile all’originale nelle intenzioni dell’autore” risiede nella difficoltà di individuare la linea di demarcazione tra il deterioramento della pellicola dovuto all’ incuria, all’usura o alla cattiva conservazione e gli interventi intenzionali operati da CB stesso direttamente sull’emulsione, mai con criteri prestabiliti: graffiando, bruciando calpestando...

Tutti i films sono destinati a deperire. Non ci sarà più un film tra qualche anno. Tra venti proprio nessuno. Per un motivo tecnologico però...chi dice che i miei film sono in estinzione lo dice da ignorante. Se lo voglio lo sono, non per il fatto di aver girato a sedici millimetri²²²

Alla luce di questa osservazione ci si sarebbe dovuti limitare ad una operazione di preservazione, ad un restauro di primo livello, per garantire ai posteri la trasmissione di questo genere di opera filmica.

Nostra Signora non è un film, ma un’opera d’arte in movimento, in cui ogni tonalità, saturazione cromatica o acustica sono necessarie alla sua composizione, al suo equilibrio totale. Non vi è possibilità alcuna di percepire autenticamente anche uno solo dei piani di lettura dell’opera senza il concorso di tutti i piani della struttura generale di cui l’opera si compone. Qualsiasi riedizione dell’opera compromette irrimediabilmente lo statuto più prossimo all’originale dell’opera stessa; qualcosa viene tradito nell’asservimento di chi si assume la responsabilità della riedizione, alla

²²² Carmelo Bene, *Intervista a Carmelo Bene*, a cura di Dorian Fasoli, 1996.

volontà di divulgazione. Chi si assume questa responsabilità è tenuto eticamente a informare il fruitore dell'impossibilità di restituire un'opera prima. Dal momento che l'opera viene spacciata per vera, di fronte alla perdita dell'originale, quel che resta è un falso.

III. TEORIA E PRASSI IN CARMELO BENE

III.1. Le fonti disvelate: la biblioteca di un artista. Padri Nobili

III.1.1 *Arthur Schopenhauer e il primato dell'arte nella conoscenza del mondo*

Io devo qualcosa solo a una lettura: al
Mondo come Volontà e Rappresentazione di
Arturo Schopenhauer!²²³

Più ci si addentra nei concatenamenti macchinici della nostra *Macchina eroica* e più ci si rende conto di quanto il grado di complessità che la determina renda la nostra materia sempre più difficile da trattare. Tuttavia, solo attraverso il disvelamento di questa complessità, che resta, è necessario ricordarlo, sempre parziale, è possibile comprendere ciò che la muove. Il nostro metodo, che prescinde da una ricerca filologicamente lineare, scavando in profondità, secondo un metodo anti-storicistico che abbiamo appreso da Foucault, non può che incontrare gradi di complessità sempre maggiori. Quel che ci interessa porre in evidenza non si ritrova nell'analisi dei concatenamenti di superficie. L'oggetto del nostro studio non è l'analisi estetica delle opere di CB. Dal nostro punto di vista esse sono il sintomo di qualcosa d'altro.

²²³ Carmelo Bene, intervento al convegno *Carmelo Bene e Antonin Artaud*, Roma, Teatro Argentina, 1995, op. cit.

Il pensatore che più di ogni altro ha esercitato un'influenza costante sulla *Macchina* CB è stato Arthur Schopenhauer. La lettura dell'opera capitale del filosofo, *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*, è il motore che alimenta la nostra *Macchina* fin dalle sue origini.²²⁴ La costante rivisitazione nel tempo della filosofia schopenhaueriana condurrà CB ad un altro incontro fondamentale. Se infatti lo studio di Schopenhauer è stato la premessa necessaria all'insorgere della messa in opera della *Macchina*, la lettura di *Al di là del principio di piacere* di Sigmund Freud, come vedremo nel paragrafo successivo, ne rappresenterà l'epilogo, il senso ultimo. L'opera di Schopenhauer ha potuto rappresentare per Bene, come per Freud (e per il giovane Nietzsche), il mezzo necessario per volgere il proprio sguardo "altrove", dopo averlo fatto dimorare a lungo nelle vette più alte del pensiero occidentale. Come vedremo, sia per Schopenhauer che per Freud, la meta ultima cui tende l'umana esistenza è il raggiungimento di una quiete serena in cui, al volgere della vita, al venir meno della presenza a sé del soggetto corrisponde l'estinguersi del corpo organico e delle sue "pretese" vitalistiche. Sintomi, questi, dell'*originario* infrangersi di quella quiete *originaria* di cui la Vita rappresenterebbe in sintesi l'anomalia esistenziale. Ma prima di giungere con Schopenhauer e Freud a lambire i confini del pensiero occidentale, va chiarito in che modo l'arte di Carmelo Bene rappresenti la messa in opera delle estreme conseguenze di quel pensiero. Le letture "solitarie" dell'opera schopenhaueriana hanno fatto sorgere in CB la necessità di rivestire di un corpo le idee ri-velate. Attraverso ciò che Maurizio

²²⁴ L'opera è presente nella biblioteca di Carmelo Bene nelle seguenti edizioni: la prima edizione *Universale Laterza* del 1968, con una Introduzione di Cesare Vasoli, la prima edizione *Mursia* del 1969 e la sesta edizione *Biblioteca Universale Laterza* del 1993. Come si evince dalle fitte sottolineature al testo, post it e notazioni a margine, presenti soprattutto nell'esemplare della prima edizione del '68, l'intero corpus dell'opera è stato oggetto di una assidua frequentazione.

Grande chiama la *messa in maschera dei concetti*,²²⁵ attraverso cioè una pratica che non sia meramente rappresentativa di un esercizio interpretativo del mondo, CB restituisce all'atto del pensiero la sua originaria capacità d'incidenza sul reale. In un momento meditativo che precede e informa l'atto "spontaneo" della messa in opera, CB ha praticato qualcosa di molto prossimo all'ascetismo, inteso in senso nietzschiano, ovvero, in un senso che lo riconduce alla sua *naturale utilità*. Nietzsche afferma, ad un certo punto della sua analisi delle pratiche ascetiche (*il digiuno – le feste – la pusillanimità di fronte alla propria natura*) che lo scopo di un "temporaneo isolamento", unito ad "una profonda meditazione su di sé" (nella possibilità che questo atto meditativo offre, ovvero il "ritrovamento di sé"), non è "scansare le 'tentazioni' ma i 'doveri'". "[l'] uscire dal girotondo dell'ambiente, appartarsi dalla tirannia degli stimoli e delle influenze..., ci condanna a spendere la nostra forza soltanto in reazioni" e impedisce "che quella forza si accumuli, sino ad acquistare un'*attività spontanea*. Si osservino da vicino i nostri dotti: pensano solo in modo *reattivo*, ossia prima di pensare devono leggere."²²⁶ All'interno di questo orizzonte di senso devono esser compresi tutti i pensatori che hanno contribuito alla costruzione delle solide fondamenta dell'opera beniana. L' *attività spontanea* di CB è stata conquistata al caro prezzo dell'isolamento. Unico scopo di quell'attività è stato, paradossalmente, quello di demolire le proprie fondamenta per permettere, *ex nihilo*, la creazione di un mondo nuovo. Demolite le fondamenta lo sguardo di CB comincia a **fissare l'abisso** e

²²⁵ Cfr. l'intervento di Maurizio Grande al convegno *Carmelo Bene e Antonin Artaud*, Roma, Teatro Argentina, 1996, op. cit.

²²⁶ Friedrich Nietzsche, *La volontà di potenza*, Libro Quarto. "Disciplina e selezione", 2. I forti e i deboli, n. 916, Frammenti postumi ordinati da Peter Gast e Elisabeth Foster-Nietzsche, tr. nuova edizione italiana a cura di Maurizio Ferrarsi e Pietro Kobau, tr. it. di Angelo Treves riveduta da Pietro Kobau, IV ed., Milano, Bompiani, 2001, p.497.

l'avanzamento del deserto delle forme cui un tale anelito alla conoscenza lo ha condotto.

E se tu scruterai a lungo in un abisso, anche l'abisso scruterà dentro di te.²²⁷

A questo punto si è trattato, con coraggio, di mantenere fermo lo sguardo su quell'abisso, su quel nulla che nulla promette, a patto di lasciarsi andare positivamente all'ipotesi di una catastrofe. Solo nella desertificazione delle forme e nel collasso del pensiero è custodita la promessa del ritorno:²²⁸

è destino avere (essere stato...da) cestinato:

il Dio-io, la patria, il governo, la tolleranza intollerante di Stato, la famiglia, la paternità, la prole, il popolo, la Storia, la politica, la fratellanza, il prossimo, l'Europa, la costituzione, l'anagrafe, il civismo, l'ontologia, la didattica, il progresso, la dialettica, il sindacato, il problema dei lavoratori, l'umanesimo, l'opinionismo, l'uguaglianza, la rivoluzione, la giustizia e l'ingiustizia, la responsabilità sociale, l'attualismo, la cronaca, l'informazione, la libertà (soprattutto di stampa), la democrazia, la scuola universitaria dell'obbligo, l'ottimismo, il buonsenso comune, il condominio, il pubblico, il privato, la solidarietà, l'altruismo, la questione razziale, il culto dei morti (seppellire i vivi), la beneficenza, la carità, il dilemma ebraico, la volontà, la fede, la speranza, l'utopia, l'ideologia, la volgarità dell'immagine, la metafisica, il rispetto del lavoro, il contemporaneo, il verbo, il senso, l'espressione, il pre-scritto orale, le parole, il pensiero, la memoria, la disciplina-interdisciplinare, il virtuosismo, l'indisciplina cieca del contrario di tutto questo.²²⁹

²²⁷ Friedrich Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Vol. VI, Tomo II, Sentenze e intermezzi. 146.

²²⁸ E' ciò che ci piace pensare suo malgrado e a dispetto di quanto CB afferma nell'Autografia d'un ritratto: "Non c'è più tempo per i convenevoli della ricreazione esistenziale: per Parmenide, Heidegger, Levinas..., per l' *eterno ritorno*, e tanto meno per il *ritorno dell'eterno*; per le *erezioni* paterne rivoluzionarie.", in *Omnia*, op. cit., p. XI

²²⁹ Carmelo Bene, *Autografia d'un ritratto*, in *Opere*, op. cit., p. XVI

L'unico modo per comprendere questa vocazione alla catastrofe e la conseguente lotta della nostra *Macchina eroica* all'interno del mondo delle forme *increate* (al di là delle forme accordate all'esistenza dalla ragione e dall'intelletto in nome di un comune principio di abitabilità degli esseri nel mondo) è scoprire in quale luogo dell'opera di Schopenhauer la nostra *Macchina* abbia trovato gli strumenti atti alla liberazione dell'uomo dalle maglie del reale.

Secondo Schopenhauer la conoscenza è un mezzo necessario per la sopravvivenza della specie. Al grado più alto di obiettivazione della volontà, la complessità degli organismi induce il più perfetto di essi a non ricevere più dal caso il suo nutrimento ma a doverlo cercare, a cominciare dalla sua venuta al mondo.²³⁰ Non potendosi più affidare al caso, nell'attesa di ricevere sotto qualche forma il nutrimento necessario per il suo mantenimento, questo organismo si vede costretto a mettere in moto il primo *meccanismo di conoscenza* che sia dato conoscere: attraverso "un movimento regolato da motivi" comincia a comprendere ciò che è più saggio far proprio. La conoscenza viene incontro al desiderio della specie di non estinguersi e "si offre alla rappresentazione come organo":

Con questo aiuto..., ecco balzar fuori, d'un tratto, **il mondo come rappresentazione**, con tutte le sue **forme, oggetto e soggetto, tempo e spazio, pluralità e casualità**. Il mondo mostra ora il suo secondo aspetto. **Era**

²³⁰ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, I ed. "Universale Laterza", con una introduzione di Cesare Vasoli 1968, XI ed. "Biblioteca Universale Laterza", Bari, Editori Laterza, tr.it. di Paolo Savj-Lopez e Giuseppe De Lorenzo, *Il mondo come volontà*, Libro secondo, p. 176

finora semplice volontà: adesso è, insieme, rappresentazione, oggetto del soggetto conoscente.²³¹

Nello stesso senso Sigmund Freud descrive l'insorgere della rappresentazione al livello superiore dello strato della corteccia cerebrale in cui il sistema Percezione-Coscienza trova la sua origine.²³² Per mezzo di questo sistema si sviluppano tutte quelle categorie dell'intelletto finora estranee: "La rappresentazione astratta che noi abbiamo del tempo e dello spazio deriva dal metodo di lavoro del sistema P-C".²³³ Qualcosa però si mantiene autonomo dalle categorie spazio-tempo, qualcosa al livello inconscio "pensa" fuori del tempo.²³⁴ Estendendo oltre la similitudine dei rispettivi campi di indagine, psichico e filosofico, si potrebbe affermare che la "semplice volontà" di cui parla Schopenhauer sia molto prossima alle pulsioni di morte e di vita che agiscono nell'*Inconscio* freudiano:

L'Es..., non può dire ciò che vuole; non è pervenuto alla costituzione di una volontà unitaria. Eros e pulsione di morte lottano in esso...Potremmo rappresentarci la situazione come se l'Es stesse sotto il dominio delle mute ma possenti pulsioni di morte, le quali cercano la pace e si sforzano di ridurre al silenzio, secondo l'indicazione del principio di piacere, l'Eros turbolento.²³⁵

²³¹ Ibidem

²³² Anche per Schopenhauer la conoscenza entra sulla scena del mondo rappresentata dal cervello o da un grosso "ganglio". Cfr. Sigmund Freud, "L'io e l'Es", in *Opere*, op.cit. Il debito esplicito di Freud nei confronti della filosofia di Schopenhauer si ritrova nello studio che precede questo scritto, di cui è anche la premessa: *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, op. cit.

²³³ Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, op. cit., p. 213

²³⁴ "oggi la tesi kantiana che il tempo e lo spazio sono forme necessarie al nostro pensiero può essere messo in discussione...i processi psichici inconsci sono di per sé atemporali. Ciò significa in primo luogo che questi processi non presentano un ordine temporale, che il tempo non li modifica in alcun modo, che la rappresentazione del tempo non può essere loro applicata", Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, op. cit. p.214

²³⁵ Sigmund Freud, *L'io e l'Es*, op. Cit. P. 520

La coscienza è inconscia fino al limite che la separa da quel margine che confina con la pura volontà. Quel margine che, al tempo stesso, più di ogni altro confina con l'originaria e silente quiete dell'inorganico. In questa differenza "marginale" CB, portandosi al limite del conoscibile, ovvero del *dicibile* e lasciando che sia l'inconscio lacaniano strutturato come un linguaggio ad esaurirsi nell'esercizio della mera *nominazione*, si dischiude alla possibilità della rinuncia e del silenzio, nell'abbandono alla quiete originaria.

Negando il linguaggio, si esce anche dalla contrapposizione tra io e soggettività, che Lacan ha posto come cardine dell'esperienza umana, mostrando il bluff che siamo...Ma va detto che a Lacan questo aspetto non interessava. A lui interessava soltanto articolare l'inconscio come un linguaggio.²³⁶

Per tornare all'alba del nostro innato impulso alla conoscenza, affermiamo con Schopenhauer che esso insorge in quanto necessità di sventare l'errore che, a questo stadio preliminare dell'evoluzione dell'organismo umano, sarebbe costato caro al destino della nostra specie. La rappresentazione porta con sé una conseguenza fondamentale: la capacità di pre-vedere. Tale capacità porta con sé la possibilità di costruire un mondo fatto di rappresentazioni, in virtù delle quali l'uomo non si trovi più solo implicato ma anche dominante. Anche secondo Freud il meccanismo della rappresentazione nasce innanzitutto come difesa dell'organismo primario rispetto alle numerose sollecitazioni dovute agli stimoli esterni. Un escamotage per non incorrere costantemente nello stesso errore: il dispiacere provocato dallo stimolo esterno (assieme al mancato soddisfacimento di una pulsione endogena

²³⁶ Carmelo Bene, "Conversazione intorno alla Cena delle beffe", in Carmelo Bene/Umberto Artioli, *Un Dio assente*, opera cit., p. 127

che stimola l'organismo anche dal suo interno) “educa” l'organismo ad un processo di astrazione. Esso si può ora rappresentare le conseguenze di un atto rivolto a “saggiare” la realtà esterna con tutte le conseguenze piacevoli o spiacevoli che quest'atto provocherebbe. L'errore incorre tutte le volte in cui l'organismo si trova impreparato di fronte a qualcosa di sconosciuto che lo assale. Gli animali, secondo Schopenhauer, sono sovente vittime di errori in quanto, avendo a loro disposizione solo il tempo presente e non quello futuro, sono incapaci di rappresentazione.²³⁷ Al livello della nostra specie invece, con la capacità di astrazione e di riflessione, subentrano anche “l'esitazione e l'incertezza”, in luogo dell'infallibile sicurezza della “semplice volontà” e, con esse, la possibilità dell'errore²³⁸ quando “motivi illusori somiglianti ai reali si introducono e prendono il luogo di essi”.²³⁹ A questo punto si accende la fiamma che rende visibile il mondo delle immagini, intese come apparizioni o fenomeni: “con la ragione incomincia la riflessione che abbraccia il futuro e il passato...”²⁴⁰. Se con la conoscenza intuitiva era possibile l'errore come l'illusione (“dal che era distrutta l'anteriore infallibilità nell'*inconsapevole agire della volontà*”),²⁴¹ sicurezza e infallibilità vanno del tutto perdute con l'insorgere della ragione. All'insorgere della riflessione non corrisponde in molti casi una “adeguata obiettivazione della volontà in atti”. A questo punto Schopenhauer preannuncia l'avvento della nostra *Macchina eroica*: la volontà in sé sicura si manifesta al massimo grado della sua infallibilità “nella natura inorganica”.²⁴² La nostra *Macchina* diviene *eroica* nel momento in cui si fa portatrice di una volontà pura e pre-riflessiva; sfida la volontà che l'ha resa schiava nel

²³⁷ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, op. cit. p. 177

²³⁸ Ibidem, p. 178

²³⁹ Ibidem

²⁴⁰ Ibidem

²⁴¹ Ibidem, sott. nostra

²⁴² Ibidem

perpetrare il suo intento di conservazione dell'individuo e aspira al ritorno dell'origine, fuori del tempo, nella quiete dell'inorganico. La conoscenza, sia essa di tipo razionale o puramente intuitivo è, in entrambi i casi mai esente da errore, schiava della volontà.²⁴³ Gli individui sono la manifestazione delle idee e degli atti nel tempo; sono la manifestazione di un volere che si fa cosciente. Il pervenire della volontà alla coscienza impedisce al puro volere di palesarsi in puro atto di volontà fuori del tempo. La coscienza impedisce alle idee di mantenersi pure nel loro carattere pre-cosciente, pre-individuale, non ancora corrotto.²⁴⁴ E' così per quasi tutti gli uomini. Solo ad alcuni è dato l'atto di trascendere questo giogo della volontà, solo ad alcuni è data la possibilità di emanciparsi dall'esser un mezzo piegato al volere di una volontà che vuole e divora se stessa assieme a tutto ciò che è asservito al suo scopo: permanere nella immutabilità.

Il genio [consiste] nella capacità di conoscere, indipendentemente dal principio di ragione, le idee delle cose invece che i singoli oggetti, i quali soltanto nelle relazioni hanno la loro esistenza; e di essere, di fronte alle idee, il correlato dell'idea, ossia non più un individuo, bensì puro soggetto del conoscere²⁴⁵

L'Arte, intesa come un modo della conoscenza, agisce “di riflesso sulla volontà” e nella “soppressione della volontà stessa” e raggiunge “la rassegnazione, che è lo scopo supremo, anzi la più intima essenza d'ogni virtù e santità, ed è la redenzione del mondo”.²⁴⁶

²⁴³ La vita tutta, in ogni suo organo, “nasce originariamente dalla volontà, appartiene all'essenza dei più alti gradi della sua obiettivazione..., come mezzo per la conservazione dell'individuo e della specie”, Ibidem

²⁴⁴ Ibidem, p. 180

²⁴⁵ Ibidem, p. 224. Il lungo monologo cosiddetto “dei cretini” del protagonista del lungometraggio di Carmelo Bene, *Nostra Signora dei Turchi* è la sintesi suprema della messa in opera di questo assunto. Cfr. ivi Appendice, DVD

²⁴⁶ Ibidem

Con l'opera d'arte il genio comunica agli altri l'idea percepita..., Lo svelarsi a noi dell'idea più adeguatamente nell'opera d'arte, che non direttamente dalla natura e dalla realtà, dipende dal fatto che l'artista, il quale l'idea solo e non la realtà conobbe, nell'opera sua appunto l'idea pura ha prodotto, l'ha isolata dalla realtà..., L'artista ci fa attraverso i suoi occhi guardare dentro al mondo. L'aver questi occhi..., è proprio il dono del genio, la qualità innata; ma l'essere in grado di comunicare anche a noi questo dono, dare a noi i suoi occhi, è la qualità acquisita, la tecnica dell'arte.²⁴⁷

Solo abitando questi luoghi della riflessione schopenhaueriana è possibile comprendere ciò che frammentariamente entra in campo nel discorso della nostra *Macchina*, quando si vede costretta a generare un soggetto che la riduca a oggetto della sua stessa conoscenza.

Quando è il soggetto Carmelo Bene a dire e informare della *Macchina CB*, qualcosa inevitabilmente viene tradito e nel tradir-si, o tradursi, quel vasto campo del sapere rischia d'esser malinteso come “mezzo” per raggiungere uno scopo comunicativo. Questo avviene tutte le volte in cui CB vuole far presente, nel paradosso entro cui si costringe a dimorare di tanto in tanto, che la *Macchina* non è in quel che “dice di essere” attraverso il discorso del soggetto Carmelo Bene, ma si ri-rivela in tutta la sua autenticità nella presenza-assenza sulla scena. Così ciò che l'opera CB mette in circolo senza sapere o saper-si, si dispiega narrandosi nel soggetto Carmelo Bene. Ecco dunque, per fare un esempio, Carmelo Bene e Umberto Artioli dialogare sulla messa in Opera CB. Carmelo Bene non può fare a meno di riandare all'origine, in maniera succinta e schematica, di ciò che costituisce il suo essere *Macchina attoriale*

²⁴⁷ Ibidem, p.225

riallacciandosi “sommariamente” alle sopraccitate tematiche schopenhaueriane:

Quando distingo fra originario e originale intendo questo: l'originario è abbandono, oblio, qualcosa che è al di là dell'oralità e coincide con quanto Schopenhauer chiama volontà pura, volontà senza oggettività. L'originale è invece il mondo della rappresentazione, il mondo come spettacolo: un'esteriorità può darsi in quanto tale a condizione che esista un soggetto. Non si può raggiungere l'originario senza un massacro, un lavoro di negazione attraverso cui si dis-dice il detto (ossia il dire originale)²⁴⁸

Una densità di rimandi che per essere compresa ad un grado più alto necessiterebbe del ritorno impossibile di ciò che ormai non si dà più: il ritorno della *Macchina* all'opera sulla scena; quando tutti gli elementi costitutivi della macchina s'inveravano senza l'ausilio d'un discorso e si estinguevano di fronte all'irripetibilità dell'evento scenico sorto dall'oscurità di un abisso in cui precipitavano tutti i saperi fino ad ora accumulati. Resta, è vero, la possibilità di percepire *in absentia*, attraverso il medium dei supporti audio visivi che ci restano, ciò che una volta si dava nell'immediatezza del suo paradosso (assente – presente al tempo stesso), ma rimane per sempre preclusa la possibilità di riaffacciarsi su quegli abissi della conoscenza. Un privilegio, questo, accordato solo da certa arte del novecento, ancora lontana dall'esser compresa, perché la sua verità non è nella promessa estetica d'un senso ultimo che si ritrova, piuttosto nel niente che lo smarrisce.

²⁴⁸ Carmelo Bene, “Conversazione intorno alla *Cena delle beffe*”, op. cit., p. 125

III.1.2 *Friedrich Nietzsche e le conseguenze della “sospensione del tragico”.*

Il superamento dell'umano per il tramite dell'arte

Il nostro eroe, votato alla catastrofe delle forme, incontra al grado più alto della sua fabbricazione macchinica il pensiero di Friedrich Nietzsche. Lo incontra là dove questo pensiero è ancora pervaso delle forti impressioni suscitate dalla lettura dell'opera di Arthur Schopenhauer. In *Nascita della Tragedia* ²⁴⁹ il dionisiaco nietzschiano rappresenta il senso tragico dell'umana esistenza: la condizione dell'uomo di fronte al nulla. Dioniso è la Volontà incarnata nel divenire eterno e senza scopo delle cose. La tragedia attica, nella messa in scena del mito degli dei apollinei e degli eroi dionisiaci, rappresenta per il filosofo dell'eterno ritorno, il modo del mondo ellenico di dare forma alle forze antagoniste che abitano l'animo umano. Forze che confliggono e nel contempo reclamano il caos e l'equilibrio. Per la prima volta all'uomo occidentale è data la possibilità di “osservare” la lotta delle forze dicotomiche che lo agiscono

...ecco, in questo estremo pericolo della volontà, si avvicina, come maga che salva e risana, l'arte; soltanto lei è capace di volgere quei pensieri di disgusto per l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere²⁵⁰

Ed ecco fiorire, al lato di queste considerazioni, nella superficie marginale della pagina stampata del libro del nostro autore, una serie di annotazioni puntuali sul senso profondo di queste parole. Una di queste

²⁴⁹ L'opera fu scritta nel 1971. Cfr. Friedrich Nietzsche, *Opere. La nascita della tragedia. Considerazioni inattuali*, Milano, Adelphi, 1972, Vol. III, Tomo I.

²⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, op. cit. p. 56

annotazioni fissa sinteticamente l'interpretazione della parola *Rappresentazione*. Termine, questo, fondamentale del pensiero nietzschiano:

ATT²⁵¹: “Rappresentazioni” è da intendere nella accezione della Lingua Filosofica Tedesca; Apparizioni – Presentazioni – l'esatto contrario = della finzione Teatrale²⁵²

Esiste infatti nella lingua tedesca una differenza fondamentale tra i termini *Vorstellung* e *Repräsentanz*. Il primo termine, composto da *vor* (prima) e *Stellung* (collocazione-disposizione) è prossimo al senso di una rappresentazione teatrale o artistica il cui contenuto sia imitativo e in cui preesista l'intenzione di voler figurare, rappresentandole, un'idea o un'immagine predisposte dalla coscienza. Il secondo termine, *Repräsentanz* (rappresentazione), non riguarda nulla di prodotto intenzionalmente, è piuttosto qualcosa che “appare” in luogo del suo mandante. In termini linguistici è il *significante* che parla dal luogo dell'*Altro*. Le rappresentazioni così intese permettono all'uomo di sopravvivere alle atrocità della vita e si ritrovano, secondo Nietzsche, nel “sublime come repressione artistica dell'atrocità e [nel] comico come sfogo artistico del disgusto per l'assurdo”.²⁵³ Proseguiamo lungo il tracciato delle riflessioni a margine della nostra *Macchina*:

²⁵¹ E' la forma abbreviata che il nostro autore usa sovente per “ATTENZIONE”.

²⁵² Carmelo Bene, note a margine all'edizione dell'opera di Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*. In *Opere*, Milano, Adelphi, 1972, Vol. III, Tomo I., p. 56

²⁵³ Friedrich Nietzsche, op. cit., p. 56

Apparizioni – Presentazioni – l’atto catartico della FINZIONE teatrale. Qui o da qui è la chiave della “sospensione del tragico” – il senso tragico e “catartico al tempo stesso. Paradossalmente = E’ la sospensione della morte il rifiuto di morire (morire in scena) fa “catarsi”...”Aristotelica = cura medica in coda alla tragedia – lungi dal porsi dopo fatti tragici li “commuove” li informa costantemente contemporaneamente compromettendone via via la Rappresentazione (Finzione, simulazione volgare, interpretativa - immedesimazione etc) ma così tutt’altro che terapeutica sgambetta l’azione impossibilitandone “l’atrocità” (simulazione) e l’ “Assurdo” (comico), sottraendone l’addizione (altro che bisticcio) in simultanea, smentendone il gesto nel suo stesso farsi (proporsi) e, in un miracolo il progetto si riscrive (addosso) dimentico e presente; inquietante e graziato dal sorriso.²⁵⁴

A questo punto, rifiutata la catarsi in senso aristotelico, la morte in scena diventa impossibile. E’ questo un passaggio cruciale della macchina attoriale: viene annullata la scena della finzione e impedita così la rappresentazione della morte. Ma ciò che viene rigettato dal simbolico, ci ammonisce Lacan, è destinato a *risorgere* nel reale.²⁵⁵

²⁵⁴ Ibidem

²⁵⁵ Cfr. Jacques Lacan, Introduzione alla questione delle psicosi, in *Il seminario Libro III, Le psicosi*. Qui è detto che il soggetto psicotico ignora la lingua che parla (l’inconscio è allo scoperto, ribaltato all’esterno, ma il fatto di essere uscito allo scoperto non lo rende ovviamente più comprensibile). La questione consiste nel capire perché questo linguaggio appare nel reale: ciò che è rifiutato nell’ordine del simbolico risorge nel reale. Va inoltre precisato che il soggetto psicotico parla con il suo *moi* (l’io immaginario): in un soggetto “normale si potrebbe dire che “se ne serve” per rapportarsi a un interlocutore altro, nelle psicosi il Soggetto parla letteralmente con il suo *moi*. Fatte queste considerazioni Lacan passa all’analisi del famoso caso clinico del presidente Schreber, analizzato dall’altrettanto famoso saggio di Freud del 1910. Cfr. Sigmund Freud “Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente (Caso clinico del presidente Schreber)”, in Sigmund Freud, *Opere*, 1ed., 1974, Torino, Boringhieri, Vol. 6, pp. 339-404. A fronte delle conversazioni di chi scrive con Luisa Viglietti, segretario generale della Fondazione l’Immemoriale di Carmelo Bene, CB poco prima di morire attendeva alla rielaborazione delle “Memorie” da cui Freud trasse il suo studio. Cfr. Daniel Paul Schreber, *Memorie di un malato di nervi*, 1ed. 1974, Milano, Adelphi

III.2. L'immagine del corpo in frammenti

L' INEDITO

(o della fine del RINASCIMENTO)

La storia si divide in PRIMA e DOPO

Cristo.

L'Arte si divide in PRIMA e DOPO

lo Specchio

MICHELANGELO s'è diviso in due.²⁵⁶

Una sorta di identità *fantasmatica* s'impadronisce della nostra *Macchina* nel momento in cui si rifiuta alla morte: una creatura che, avendo rinnegato la possibilità di una esistenza oltre la morte, è condannata alla tragicità della vita eterna nelle tenebre dell'al di qua. Questa creatura ha il nome di *Nosferatu*: colui che non è stato trasportato nel regno dei morti e dimora ancor vivo e quasi morto nel feretro, per mezzo del quale avrebbe dovuto lasciare il corpo per trasferirsi nel regno della vita eterna.

Si tratta di un essere feroce la cui immagine "opaca" non si riflette in nessuna superficie specchiante, il che le impedisce di pervenire ad una qualsivoglia coscienza di sé nel rimando mancato ad una identità immaginaria. Il "non morto" è condannato a specchiarsi all'interno di una cornice che delimita il vuoto e in questo nulla della propria immagine si condanna a rimandare altro nulla. Non è dato in questa sede

²⁵⁶ Carmelo Bene, *L'orecchio mancante*, op. cit. p. 32. Si rispetta qui l'andamento del corpo della parola scritta così come è stata pubblicata.

approfondire le tematiche beniane legate all'immaginario vampiresco. E' sufficiente far presente che l'opera di Bram Stoker, *Dracula il vampiro*, presente nella biblioteca di CB, in virtù delle numerose sottolineature al testo, è lì pronta a testimoniare l'interesse profondo del nostro autore. Il "non morto" non può, di fatto, rappresentare qualcosa per qualcuno in quanto privo all'origine della possibilità di rappresentare sé a se stesso. Non entra, di fatto, nel campo della finzione che governa le relazioni oggettuali.²⁵⁷

Questa inquietudine dei non-morti
Che mi dice di muovermi sonnambulo
Dalla mia semichiusa bara letto?...
La dottrina dei morti definitivi mi comanda i miei abituali esercizi
che, oramai soli, mi dispensano dalla umana energia volitiva
dalla logica vanità delle occasioni d'amore,
dal mondo in quanto rappresentazione.
Perché non-morto? Perché non ancora?...
Chi mi pensa? Che mai inquieta i non morti?²⁵⁸

E' lo scalpito della vita diurna che inquieta la nostra *Macchina*, la mancanza di una identità speculare che ne legittimi la presenza. La vita è qui intesa da CB in senso "mondano", la vita al femminile, da cui origina l'*irreprimibile* nostalgia che affligge il non-morto. Se lo specchio restituisse l'immagine a colui che non si-vede, la spinta narcisistica alla vita gli imporrebbe di desiderare una veste sociale. Così all'interno di questa irrisolta conflittualità

²⁵⁷. Cfr. Stoker, Bram, *Dracula il Vampiro*, Milano Longanesi, 1963

²⁵⁸ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, in *Opere*, op. cit., p. 995

Al non-morto non resta che “concentrarsi nella toletta fine a se stessa: un bottone nell’asola sbagliata (il vampiro non si riflette...), determina, compromette la parola. Afasia del linguaggio..., Si verifica puntuale negli intervalli tra un indumento e l’altro.”²⁵⁹

Un aspetto dell’afasia consiste nel non riconoscere una cosa a partire dal nome che la significa propriamente, consiste cioè nel non saper dare un nome al mandante di cui il messo fa le veci. Se un soggetto non si sa nominare, non sa dire “io sono” nell’immagine che lo specchio gli rimanda, si vede bene come sia *cartesianamente* compromessa per questo soggetto la possibilità stessa di pensare, ovvero, di rappresentarsi un mondo fatto di relazioni fra soggetti fatti oggetti per un altro soggetto. Così Lacan:

Lo stadio dello specchio è un dramma..., il soggetto, preso nell’inganno dell’identificazione spaziale, macchina fantasmi che si succedono da una immagine frammentata del corpo a una forma.²⁶⁰

Prima di questo stadio, che Lacan colloca tra i sei e i diciotto mesi di vita del soggetto, il corpo è percepito in frammenti. Solo per il tramite del cosiddetto “stadio dello specchio” il soggetto è inaugurato a situazioni socialmente elaborate, fa cioè il suo ingresso in un mondo popolato da suoi simili, riconosce che la sua immagine allo specchio è infatti simile agli esseri che fino a quel momento lo hanno circondato. In questo gioco di rispecchiamenti è offerta al soggetto la possibilità di assumere una identità propria rispetto al mondo che lo circonda. Ma questa identificazione precede di molto la sua verbalizzazione. In una situazione

²⁵⁹ Carmelo Bene, *La Voce di Narciso*, in Opere, p. 997.

²⁶⁰ Jacques Lacan, “Lo stadio dello specchio”, in Scritti, op. cit., p. 91

che lo vuole, *infans*, impossibilitato a pronunciare la parola “io”, l’individuo si vede anticipato in una *imago* alienante, si vede preceduto da una immagine di sé “più costituente che costituita”, di fatto si ri-trova proiettato in un simulacro.²⁶¹ All’apparire di questa *Gestalt*²⁶² il soggetto reagisce immobilizzandosi. Ciò che fino a quel momento lo caratterizzava rientrava essenzialmente nel moto, nel suo essere animato. Questa reazione dell’individuo di fronte alla propria immagine allo specchio, ci dice Lacan, “è gravida delle corrispondenze che uniscono l’io con la *statua* in cui l’uomo si proietta, con i *fantasmi* che lo dominano, ed infine con l’*automa* in cui tende a compiersi in un ambiguo rapporto il mondo di sua fabbricazione”.²⁶³ Si tratta di intravedere in questi passaggi il senso profondo che essi acquistano nella *Macchina* votata ad inscenarne i rapporti.

Continuiamo a seguire Lacan nel campo psicoanalitico che gli pertiene, e indugiamo nei luoghi frequentati dalla nostra *Macchina*: ad un certo stadio dell’analisi il corpo onirico appare come “**corpo-in-frammenti**”, appare cioè “nella forma di membra disgiunte”. La formazione dell’io invece “si simbolizza oniricamente come un **campo trincerato**..., in cui il soggetto s’ingolfa”.²⁶⁴ E’ ad un certo livello di approfondimento dell’individuo preso in analisi che il soggetto entra in scena, attraverso un’ambivalenza che ne istituisce il dramma interiore. Al suo stadio pre-individuale egli, il soggetto, altro non è che un corpo “diffuso”, la parola non gli si è ancora imposta per regolamentare, attraverso un regime di segni, il suo statuto all’interno della comunità di individui *conspecifici* in cui egli deve fare il suo ingresso per legittimarsi. Ma, una volta acquisito questo

²⁶¹ Ibidem, p.89. Ritorneremo sul tema del simulacro nel paragrafo III.6. *Il paradosso della rappresentazione: Lorenzaccio*

²⁶² “Forma”, configurazione unitaria.

²⁶³ Ibidem. Sotto. nostra

²⁶⁴ Ibidem, p.91

status, una volta che il simbolo lo ha battezzato, l'identità di cui porta il nome deve "consolidarsi" al punto da assicurargli una identità egoica, con il rischio di paralizzarlo, ingolfarlo o trincerarlo all'interno di una fortificazione. Fortificazione che assume più i connotati di una prigione che di una fortezza eretta a difesa delle sollecitazioni provenienti dal mondo esterno come da quelle derivanti dal mondo interiore del soggetto. Prosegue Lacan:

Lo stadio dello specchio è un dramma la cui spinta interna precipita dall'insufficienza all'anticipazione..., ed infine all'assunzione **dell'armatura di una identità alienante** che ne segnerà con la sua rigida struttura tutto lo sviluppo mentale²⁶⁵

Nell'opera *Lorenzaccio*²⁶⁶ Carmelo Bene inscena, nell'epilogo del dramma, il percorso inverso a quello stadio dell'evoluzione umana del soggetto preso in analisi da Lacan. Il soggetto è "frantumato" nel momento in cui perviene all'immagine di sé allo specchio. Agito fino a quel momento da una volontà di potenza non sua nel gesto che lo vuole assassino, agito dalla Storia che lo vorrebbe corazzato per compiere un delitto, è sempre preceduto dal gesto del Passato (sempre differito nell'atto, inconsapevole d'essere soggetto per un altro soggetto) e compiuto, suo malgrado, l'atto scellerato, nel momento in cui s'impadronisce della propria immagine, non ne sostiene la vista e cade, frantumandosi nell'identità alienante cui la Storia, infine, lo ha condannato.

E' questa la vera tragicità della sospensione del tragico: qualcosa, ecceduta la rappresentazione simbolica delle forme, fa capolino nel reale, lo disarmo delle sue corazze, delle armi fabbricate dall'io a difesa dalla

²⁶⁵ Jacques Lacan, "Lo stadio dello specchio", op. cit., p. 91, sott. nostra

²⁶⁶ Cfr. ivi Teatografia, *Lorenzaccio* al di là di de Musset e Benedetto Varchi; testo, regia e interprete principale C.B., 1986

volontà pura. Le corazze in CB, a cominciare dalle varie rappresentazioni dell'Amleto shakespeariano, sono la rappresentazione della volontà superegoica e costringono chi le indossa alla paralisi. Rappresentano la maglia ferrigna di cui si ammanta l'uomo assetato dalla volontà di conquista: ma, tolto l'elmo, il posto sul trono è occupato dal simulacro di un re senza testa, come il Fortebraccio che ristabilisce l'ordine ad Elsinor dopo i fatti tragici che hanno sconvolto il regno di Danimarca.²⁶⁷

Burattini, armature, automi, ai quali si aggiunge nella trilogia dell'Achilleide *l'imgo del corpo in frammenti* : la rappresentazione d'un corpo smembrato, cui non si riesce a dare una forma poiché, nell'infinito gioco di incastri im-possibili, nell'atto combinatorio di tutti i suoi possibili innesti, si compone un'immagine mostruosa.²⁶⁸ E il soggetto, che tenta d'infrangere l'immagine corporale della donna, è un io che, deposta l'armatura, non ammette null'altro che la propria esistenza, rappresentando con eleganza e compostezza la scena di un massacro alla stessa stregua con cui l'innocenza "bambina" inscena, con la grazia inconsapevole che le è propria, le torture più atroci fatte subire ai piccoli simulacri creati a propria immagine e somiglianza:

Strappare la testa e lacerare il ventre sono temi spontanei della loro immaginazione [dei bambini] cui l'esperienza della bambola fatta a pezzi non fa che dar compimento.²⁶⁹

²⁶⁷ Cfr. ivi Amleto secondo Carmelo Bene nelle versioni teatrale, cinematografica e televisiva.

²⁶⁸ Nell'incipit della versione letteraria dell' *Achilleide*, da cui è tratta la versione discografica, è ben descritto ciò che sulla scena è reso scenograficamente. Cfr. Carmelo Bene, *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist*, Roma, Nostra Signora Editrice, 1994.

²⁶⁹ Jacques Lacan, L'aggressività in psicoanalisi, in Scritti, op. cit., p. 99

Così come *Lorenzaccio* è lo svanire dell'identità adulta nello specchio in frantumi, L' *In-vulnerabilità di Achille* rappresenta il recupero di una scena pre-individuale, infantile, nella lotta che inscena contemporaneamente l'insorgere dell'identità nella fissità dell'automa-Pentesilea e la ricostruzione d'un mondo pre verbale ancora in frantumi.²⁷⁰

²⁷⁰ Cfr. Ivi Teatografia, la trilogia dell'Achilleide, Cfr. inoltre ivi: materiale iconografico DVD: IN-vulnerabilità d'Achille.

III.3. Il Corpo della propria voce

Così un essere al di là dello specchio, un essere “di prima” dell’alienazione narcisistica, non può che figurarsi un mondo disabitato, in cui non esistono soggetti per altri soggetti; così, il soggetto, impossibilitato a rappresentare un mondo di “cose”, si costruisce un mondo fatto di “parole” la cui verità risiede nel fatto che queste parole sono trattate alla stessa stregua delle cose. Di qui l’esigenza da parte della nostra *Macchina* di dare un **corpo alla voce**:

La riappropriazione del corpo della propria voce, se giocata ad arte, è **schizofrenia** (condizione poetica del dire), mostruosa, **quanto la appropriazione stessa**.²⁷¹

Cosa si intende significare con appropriazione e riappropriazione della propria voce? Perché questi due moti sarebbero caratterizzati da qualcosa di mostruoso? E’ evidente che quando CB afferma che “il dire” poetico si situa nella schizofrenia ha presente gli effetti che si producono al livello della parola in un soggetto psicotico. Ha presente l’analogia tra la descrizione di questo stato e le articolazioni di un componimento poetico in virtù delle tesi lacaniane che rivisitano il campo freudiano intersecandosi con la linguistica di Roman Jakobson.²⁷² Lacan paragona ciò che caratterizza il “metodo” di lavoro dell’inconscio freudiano con

²⁷¹ Carmelo Bene, “La voce di Narciso”, in *Opere*, op. cit., p. 1015. sott. nostra. Da qui il senso dell’uso del *play back*

²⁷² Cfr. Roman Jakobson, “Linguistic and Poetry” (1958), in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1ed., 1985. L’edizione francese del saggio di Jakobson è del 1963 (Paris, Editions de Minuit). Cfr. Jacques Lacan, “Soggetto e desiderio nell’inconscio freudiano”, in *Scritti*, op. cit. vedi in part. pp. 801 – 802. Cfr. Maurizio Bonicatti, “L’accezione sublimativa del linguaggio figurale del pensiero freudiano”, in *Materiali propedeutici ad un’esegesi freudiana*, Roma, La Sapienza, 2003

ciò che contraddistingue il funzionamento del linguaggio, funzionamento di cui si serve al grado più alto “il dire” dei poeti: ciò che Freud chiama “spostamento” e “condensazione” sono due modi dell’apparire nel sogno di qualcosa che proviene dalle regioni remote dell’inconscio e che per farsi riconoscere si rappresenta attraverso queste due possibilità: slittare costantemente da una rappresentazione (attraverso un processo sostitutivo) all’altra, oppure condensarsi in un’unica immagine (attraverso un processo combinatorio) che ne sintetizzi il significato “nascosto”. La linguistica strutturale nomina queste due funzioni dell’apparato linguistico con i termini rispettivamente di *Metonimia* e *Metafora*, indicando le combinazioni possibili del significante nel discorso in un senso diacronico o sincronico. L’analogia tra la formazione dei sogni e l’arte era qualcosa che Freud aveva già intuito nell’opera capitale sull’interpretazione dei sogni. Ciò che caratterizza la formazione onirica consiste nel fatto che una *rappresentazione non voluta* prende una forma, si sottrae all’autorità critica e razionale dell’io. Il sogno “drammatizza una idea”²⁷³ e lo fa utilizzando gli stessi strumenti del poeta. Spetta poi a Lacan l’aver individuato dal punto di vista “strutturale” l’analogia tra la poesia e i modi del soggetto di farsi intendere nel discorso. In questo solco si inseriscono le ricerche beniane che hanno tenuto conto delle lezioni di Lacan e di tutti i suoi rimandi ai testi freudiani. E’ di fatto impossibile seguire il linguaggio lacaniano se non si sono appresi i concetti fondamentali messi in campo per la prima volta dal padre della psicoanalisi e disseminati negli undici volumi che ne costituiscono

²⁷³ Cfr. Sigmund Freud, “L’interpretazione dei sogni”, op. cit., p.55-56

l'intero corpus nell'edizione italiana, integralmente presenti nella biblioteca del nostro autore.²⁷⁴

Lo studio dei testi lacaniani permette a CB di strutturare in modo rigoroso un corpo dis-articolato alla perfezione. Una tecnica che ritrova qui la sua verità e costringe la nostra Macchina al concepimento di apparati tecnici sempre più sofisticati per renderne impeccabile la messa in scena. Dal punto di vista estetico si tratta di una “scoperta” che precede di molto i casi teatrali qui presi in esame e che trova la sua origine negli anni cinematografici. Come scrive acutamente Cosetta G. Saba all'interno della puntuale analisi dell'opera video e cinematografica di Carmelo Bene:

La tecnica della sincronizzazione labiale è totalmente decostruita attraverso la dissociazione tra il suono della parola udita e la parola vista sulle labbra, perennemente in asincrono..., In questo processo, dalla meccanica del dispositivo cinematografico, dal suo svolgimento indifferente e automatico, dal **taglio tra il corpo e la voce attoriali...**, Bene ha infine estratto la voce separata, autonoma, illocalizzabile, sempre altrove rispetto al corpo.²⁷⁵

Ma al di là di ciò che si giustifica al livello della tecnica e dell'estetica, CB incontra la verità di questo taglio tra corpo e voce in ciò che Freud scopre al livello del sistema psichico. Il padre del pensiero analitico distingue due tipi di rappresentazione che chiama “rappresentazione di cosa” (*Dingvortellung*) e “rappresentazione di parola” (*Wortvorstellung*)

²⁷⁴ Cfr. Sigmund Freud, “L'interpretazione dei sogni”, in *Opere*, 1899, 2ed. riveduta, Torino, Boringhieri, 1967, Vol. 3. vedi in part., p. 100. Cfr. inoltre Il lavoro di condensazione e Lavoro di spostamento, pp. 259 – 285.

²⁷⁵ Cosetta G. Saba, Carmelo Bene, Milano, Il Castoro Cinema, 2ed aggiornata, 2002, p.47. E' una prassi di dislocazione del corpo della voce dal corpo proprio dell'attore che comincia con l'opera prima Nostra Signora dei Turchi nel 1967. Cfr. ivi Filmografia.

reperibili rispettivamente nel sistema inconscio e nel sistema conscio. Il primo tipo di rappresentazione (inconscia) è essenzialmente visiva, la seconda è acustica. Il preconscio, che si trova al confine tra i due sistemi, è il luogo in cui queste due rappresentazioni si incontrano permettendo alle proiezioni inconscie di prendere una forma per poter essere verbalizzate. Il sistema conscio (che ha una parte pre-conscia confinante con quella inconscia) regola i due tipi di rappresentazione, mentre l'inconscio conosce solo la "rappresentazione della cosa". Nel sogno le rappresentazioni di parola vengono trattate come rappresentazioni di cose e la tecnica per l'interpretazione di un sogno è molto prossima alla tecnica impiegata per la risoluzione di un rebus. La rappresentazione di parola, ci dice Freud, viene trattata come una rappresentazione di cosa anche nella schizofrenia.²⁷⁶

Nella schizofrenia le parole sono sottoposte allo stesso processo che trasforma i pensieri latenti del sogno in immagini oniriche...Esse vengono condensate e, in virtù dello spostamento, trasferiscono interamente il loro investimento l'una sull'altra²⁷⁷

Ciò che inoltre caratterizza il soggetto schizoide è il fatto di essere parlato più che parlante, e il fatto di esser spossessato della propria voce fa sì che sia abitato da una polifonia di voci. Il soggetto schizoide inscena una verità crudele del soggetto: nell'appropriazione, come negli effetti della *disappropriazione*, il discorso non aderisce mai a ciò che il soggetto *intende significare*. Nel soggetto tutto è giocato all'interno dei rapporti fra la parola e il linguaggio. Così Lacan dispiega una delle eventualità di questo rapporto, in un passo fondamentale che sembra aderire perfettamente a

²⁷⁶ Cfr. Sigmund Freud, *Metapsicologia* (1915), in *Opere*, Torino, Boringhieri, 1976, Voll. 8, pp. 13-101

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 83

ciò che linguisticamente caratterizza la nostra *Macchina*, al livello di ciò che ne qualifica la sua struttura portante (tecnologica, sia essa video, cinematografica o teatrale):

Nella follia, quale ne sia la natura, ci tocca riconoscere, d'un lato, la libertà negativa di una parola che ha rinunciato a farsi conoscere..., dall'altro, la singolare formazione di un delirio che – fabulatorio, fantastico o cosmologico –, interpretativo rivendicativo o idealista –, oggettiva il soggetto in un **linguaggio senza dialettica**²⁷⁸

La nostra *Macchina* intende mantenere questa scissione della parola dal linguaggio rappresentando, attraverso i meccanismi poco sopra citati, l'inconciliabilità del rapporto fra l'io (*moi*) del soggetto con l'io (*je*) del suo discorso.²⁷⁹ Naturalmente ciò che più gli è estraneo, nell'assunzione del discorso lacaniano, è il desiderio di risanare questo rapporto, il senso ultimo della “cura” che muove le ricerche del campo freudiano.

Abbiamo dunque visto come dall'idea della “sospensione del tragico”, sorta dalla lettura della *Nascita della Tragedia* di Nietzsche, si siano potuti sviluppare una serie di concatenamenti che ci hanno condotto, attraverso il tema fondamentale di un corpo disindividuato, a riconoscere le ragioni profonde che sono alla base dell'impiego delle strutture linguistiche funzionanti nel corpo macchinico dell'Opera CB.

²⁷⁸ Jacques Lacan, “Funzione e campo della parola e del linguaggio”, in Scritti, Vol I, op. cit., p.273. sott. nostra

²⁷⁹ Ibidem, p.297

III.2. *La messa in circolo delle fonti. Dove nasce un'idea: L'hommelette di Jacques Lacan*

Il presente paragrafo è dedicato al caso emblematico di una fonte testuale che entra in circolo nella nostra Macchina in modo manifesto. Manifesto al punto tale da farsi palese in modo testuale nel titolo che la annuncia. Si tratta di un'opera "straordinaria", cronologicamente antecedente a *Lorenzaccio* e al ciclo dell' *Achilleide* ma ad essi strettamente congiunta, che ha per titolo *Hommelette for Hamlet*.²⁸⁰ Quest'opera entra in rapporto con le due che la seguono al punto tale da poter considerare *Hommelette for Hamlet*, *Lorenzaccio* e l'*Achilleide* una sorta di trilogia lacaniana. Come abbiamo visto *Lorenzaccio* e *Pentesilea* sono due modi di reagire al cosiddetto "stadio dello specchio". *Lorenzaccio* inscena il soggetto giocato dalla Storia e torturato dal linguaggio, in una lotta costante dell'individuo che non si ri-trova nell'anticipazione e nel ritardo in cui si vede costantemente dis-individuato; *Pentesilea* inscena il dramma di un soggetto schizoide che si rifiuta di essere individuato, monumentalizzato nella fissità di un ruolo cui il destino sembra averlo preposto. *Hommelette for Hamlet* si situa invece all'alba del farsi uomo dell'uomo, all'alba del soggetto pre-individuale, pre-corazzato, quando una parte costitutiva che all'origine dello stato pre-natale faceva tutt'uno con esso, si smarriva. Sia ben chiaro che rispetto a questo qualcosa che andava smarrito la nostra Macchina non "prova" alcuna nostalgia, anzi, secondo il modo di procedere che le è proprio, volge in positivo la patologia da cui il soggetto, ci dice Lacan, è affetto fin dall'origine di questa perdita.

²⁸⁰ HOMMELETTE FOR HAMLET, OPERETTA INQUALIFICABILE DA J. LAFORGUE, (IV edizione); regia e interprete principale C.B, Bari, Teatro Piccinni, 10 novembre, 1987. Cfr. ivi teatrografia

Riprendendo il mito dell'ermafrodito, a cominciare dall'idea che all'origine uomo e donna erano “la primitiva bestia a due dorsi in cui si saldano le due metà”, Lacan procede all'analisi dell'origine del vivente. Ci invita così a ripensare questa unità all'interno di un uovo in cui le due unità sono saldate da una membrana. Ogni volta che la membrana si rompe una parte dell'uovo è “ferita” e il “vivente viene alla luce per la loro perforazione”:

Ebbene immaginiamo che ogni volta che le membrane si rompono, dalla stessa uscita s'invola un **fantasma**, quello di una forma della vita infinitamente più primaria, che non sia affatto pronta a raddoppiare il mondo come microcosmo.

Rompendo l'uovo si fa sì l'Homo ma anche l'Hommelette.²⁸¹

In questo passo CB sottolinea i due termini Homo e Hommelette perché è a cominciare da questa relazione irrelata che s'innescano tutta una serie di possibilità immaginarie che informano la messa in opera dell'Hamlet. Il fantasma involato che prima faceva tutt'uno con l'altra metà dell'uovo, è destinato a giocare un ruolo fondamentale nella vita del soggetto e, nel caso della nostra Macchina ciò che si invola rappresenta in scena tutti i rapporti “mancati” di questa metà fantasmatica con l'altra, presente e viva. Questa realtà fantasmatica è di fatto la scena teatrale che in quest'opera prende la forma di un'dea spettrale capovolta. Capovolta al punto da “animare” le statue degli angeli berniniani che ne costituiscono la scenografia. Ciò che è vivo è la statua che si pensa inanimata, il simulacro non è la statua ma piuttosto l'dea terrena del vivente. Si tratta di un gioco di ribaltamenti e di rovesciamenti fondamentale. Ciò che s'invola è presente in scena, ciò che è vivente è da essa rigettato come simulacro.

²⁸¹ Jacques Lacan, “Posizione dell'inconscio”, in *Scritti*, Vol. 2, op. cit., p 849. sott. nostra.

Tutto ciò che così va in perdita costituisce per la nostra Macchina la possibilità di mettere in circolazione una serie complessa di germinazioni “operistiche”, facendo del processo creativo la liberazione dell’uomo dal suo stile, se è vero che l’uomo è tale in virtù di una forma, di una espressione e di un linguaggio che lo caratterizzano tra le specie viventi. Prima di questo stato di cose, prosegue Lacan, la parte involata non è affatto interessata a “raddoppiare il mondo come microcosmo”, non è di fatto interessata al mondo come rappresentazione. Si tratta inoltre di una parte temibilissima per l’uomo poiché reattiva a qualsiasi tentativo di dominio: “Impossibile educarla, intrappolarla nemmeno.”²⁸² Per riprenderla non serve maneggiarla, si rischia di farsela scivolare fra le dita. Si tratta di un organo, ci dice Lacan (in un punto che CB non manca di sottolineare) “irreale, nel senso per cui l’irreale non è l’immaginario, e precede il soggettivo che condiziona, in quanto è in presa diretta col reale”. Si tratta di qualcosa che è andato necessariamente perduto e che battezza la relazione del soggetto con la morte. L’altra metà si ritrova solo per la via della parola: attraverso l’ingresso del simbolico l’uomo sconfigge la morte alla ricerca di “un oggetto che gli sostituisca quella perdita di vita che è la sua di essere sessuato.”²⁸³ La scena barocca di *Hommelette for Hamlet* è il modo più appropriato di presentificare la morte per via di una parola intenzionata a rianimare i monumenti marmorei di cui la scena si compone. Qui la scena è da intendersi come *scena ludica* nel senso che CB mutua dalla lettura dell’ *Al di là del principio di piacere* di Freud in cui si afferma che il gioco è il primo passo compiuto dall’uomo verso la rielaborazione simbolica di una perdita originaria. E’ nel gioco del rocchetto di un bimbo di cinque anni che Freud ravvisa il nucleo

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Ibidem, p.853

della creazione artistica.²⁸⁴ Nel gioco l'apparire e il disparire del rocchetto di filo sintetizzano l'intervento attivo del bambino in una situazione altrimenti subita e insopportabile: la dipartita e il ritorno della madre. Nel gioco osservato da Freud è il bimbo stesso, per la prima volta, a dirigere gli eventi, esercitando un controllo incontrastato della realtà in un situazione altrimenti subita. La vera essenza del gioco si configura al di là del principio di piacere, il piacere, infatti, non è in ciò che ritorna ma nell'atto che ne rappresenta la dipartita. E, se ad esser patito è questo eccesso di realtà, perché non rigettare questa eccedenza al di là del reale? Perché non andar oltre questo stesso principio di realtà attraverso una prassi volta allo smantellamento di tutte le categorie estetiche esistenti? E' all'interno di questo orizzonte di senso che CB definisce il compito dell'artista moderno. Compito che consiste nel determinare un cortocircuito insanabile tra le diverse categorie estetiche che lo hanno preceduto. Gli angeli e la *Beata Ludovica Albertoni* di Gian Lorenzo Bernini convivono sulla scena con l'*Italia* di Antonio Canova, l'aria di Ernani di Giuseppe Verdi con l'*Amleto* di William Shakespeare, ogni figura del linguaggio simbolico funziona da sé, nel rimando mancato ad una logica convivenza d'insieme, al fine di impedire il ritorno del reale sulla scena. Cucire l'insieme di queste idiosincrasie impone all'artefice di divenir egli stesso l'artificio e, in questa esaltazione dei codici estetici, riconciliarsi con il nulla, poiché ciò che è rappresentato è l'esistenza del Vuoto, al centro della materia.

²⁸⁴ Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, op. cit., p. 201. Il carattere essenzialmente ludico della scena beniana nel senso inaugurato da Freud è stato messo in rilievo, sia pure denunciando l'estraneità della materia psicoanalitica, da Piergiorgio Giacchè in occasione dell'intervento *Le Sud des Sud des Saint* tenuto nell'ambito del seminario di ricerca "Carmelo Bene: voir la voix, écouter le visible" a cura di Bruna Filippi (Università di Perugia), Parigi, *Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales*, Nov/ Dic 2004. Sono intervenuti; J. P. Manganaro, *Introduction à l'acteur Carmelo Bene*, Bruna Filippi, *Carmelo Bene ou "La macchina attoriale"*— *L'héritage baroque de Carmelo Bene*, Giovanni Careri, *Je suis apparu à la Madonne, « Notre Dame de Turcs »: lectures croisées*, Marie José Mondzain, *L'invisibilité de la réserve*.

IV. CONCLUSIONI: “MA IN ITALIA BASTA VOLTARSI UN ATTIMO E NON SI È PIÙ. NON SI È PIÙ STATI.”

Carmelo Bene fuori dalle Istituzioni

Non Luogo – Non Mondo

Teatro. Impossibile astorico anti-poetico – il rifiuto dell’Arte come consolazione del soggetto e mania d’esser-ci impolitico incomprensibile irrapresentabile indisciplina anti umanesimo non Linguaggio²⁸⁵

Si tratta di appunti datati al 1989, in un momento storico in cui la preoccupazione di CB nei confronti dei suoi esegeti è accresciuta dalla posizione che è invitato ad occupare in seno alla realtà istituzionale della Biennale Teatro. Per chi non si assoggetta ad alcun dispositivo discorsivo e liquida la comunicazione intesa come viatico d’un senso che la comprenda per lasciarsi intendere, a favore “del distendersi del linguaggio nella sua essenza bruta”²⁸⁶ in nome della “destabilizzazione d’un genere” nella “de(i)istituzione d’ogni genere e forma d’arte”, resta impossibile aderire ad un qualsiasi intento programmatico e progettuale imposto da un Ente di Stato chiamato ad assicurare il compiersi di un programma quadriennale (1988-’92).²⁸⁷ Il programma è

²⁸⁵ Carmelo Bene, *Appunti per Biennale Teatro 1989*, manoscritto, quaderno rosa “poesie e colore”, p. 3, Archivio L’Immemoriale di Carmelo Bene. Cfr. gli appunti citati con il passo poi pubblicato: “Affrancato dal tempo, il teatro della trinità aristotelica è, finalmente (dopo millenni), esploso, per convertirsi (spendersi) *nel non-luogo* del teatro, oltre e-o “quel” modo: *ricerca di ciò che non si vuole trovare.*” (corsivo nostro). Cfr. Carmelo Bene, “La ricerca teatrale nella rappresentazione di stato (o dello spettacolo fantasma prima e dopo Carmelo Bene)”, in *La ricerca impossibile*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 11-17.

²⁸⁶ Ibidem

²⁸⁷ Alla fine del gennaio 1988 Carmelo Bene è nominato direttore della sezione teatro della Biennale. Il suo programma quadriennale, sostenuto e presieduto da Paolo Portoghesi, prevede un laboratorio permanente a porte chiuse sull’attore da svolgersi in seno ai padiglioni della Biennale d’Arte. Il tema scelto per la Biennale è “il barbarico ovvero il linguaggio come sottrazione di senso, ovvero la scena restituita al gioco...La Biennale due, secondo biennio ’91 – 92: sarà immobile e avrà come testo ispiratore il Bafometto di Pierre Klossowski. L’idea...è quella di un museo stregato tutto istoriato di superfici vitree, da costruire su un’isola o altro ambiente abbandonato della laguna, stenografato da un gruppo

programmaticamente disatteso. Fallire la conduzione del programma Biennale ha significato una volta di più aderire rigorosamente al proprio intento d'abitare la storia non standoci, di operare in seno alle istituzioni negandole o costringendole all'impossibile. È ciò che corrisponde al *disattendere* una scrittura di scena, *istituita* dal testo che la precede. La domanda di CB in seno alle istituzioni è una richiesta che non si piega mai al gergo burocratico, ma si articola a partire da modalità discorsive altre rispetto a ciò che è previsto dalla prassi. Riprova ne è il passaggio del documento che segue, indirizzato al Ministero del Turismo e dello Spettacolo che ha per oggetto la richiesta di finanziamenti per il 'progetto speciale' "Pentesilea – Achilleide". A seguito del successo "ineccepibile" che ha coronato la prima fase di ricerca "logorante" effettuata nel cortile di Palazzo Sforza a Milano²⁸⁸, CB intende ottenere dal Ministero ulteriori finanziamenti volti a sostenere il progetto *Achilleide* anche all'estero:

In sintesi: Carmelo Bene – miracolo teatrale indiscutibile – è un PROGETTO SPECIALE PERSONIFICATO.

E' il solo artefice di ESPORTAZIONE poiché il suo Teatro non è schiavo di una lingua – concetto. Non è perciò intelligente sciupare il suo prodursi nel campionato B/C2 di casa nostra. La RICERCA è una cosa serissima e C.B. è disponibilissimo a frequentarla. E allora perché svilire questo "fenomeno" nella più ottusa, impolitica,

di artisti che lavoreranno sulle diapositive professionali riproducenti una serie di originali grandi pastelli dello stesso Klossowski. Sarà la voce stessa registrata dell'ottantacinquenne Klossowski a far da guida in questo cammino "di frantumazione del concetto di soggetto" Una sorta di teatro filosofico." Carmelo Bene - Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 366-367.

²⁸⁸ *Pentesilea. La Macchina Attoriale - Attorialità della Macchina. Momento n. 1 del Progetto Ricerca - Achilleide di Carmelo Bene. Da H.V.Kleist, Omero e Post-Omero nella versione di CB. Con la partecipazione di Anna Perino. Elaborazioni musicali elettroniche di CB. Realizzazione Nostra Signora S.r.l., Milano, Cortile della Rocchetta, Castello Sforzesco, 26 - 30 luglio 1989, seguiranno il Momento n. 2 al Tetto Olimpico di Roma e al Teatro Majakowskij di Mosca rispettivamente a maggio e a dicembre 1990. Cfr. Teatrografia *Achilleide*.*

autolesionistica autarchia (abbiamo così poco da esportare !)? Perché mai si persiste a logorare “Sugar Robinson” sul ring di “Zagarolo”?²⁸⁹

²⁸⁹ Lettera al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, 8 agosto 1989 indirizzata a Carmelo Rocca e Franco Carraro, a firma Carmelo Bene in qualità di Direttore artistico e tecnico e di Maria Luisa Bene in qualità di amministratore unico della Nostra Signora Srl, foglio n. 3, Archivio L’Immemoriale di Carmelo Bene.

Appendice I. Carmelo – Bene “Quattro Momenti su tutto in Nulla”

Nota

Riproponiamo il testo scritto di cui si è servito Carmelo Bene per la preparazione dell'ultima sua apparizione televisiva.

Si tratta di un Manifesto testamentario, di un teoria penultima.

N.B. I caratteri tipografici ripropongono fedelmente la partitura del testo scritto originale.

Per gentile concessione di Luisa Viglietti.

(dopo la premessa otrantina esterni-giorno voce C.B. f.c.)

Finalmente!..... Una trasmissione impossibile !.....

..... Anacronistica !..... Mi veleggia..... volteggia..... l'essere frequentato dall'... ERRORE ... del VERO, siccome ... SOFFIO a—sincrono della vita impensata =

= Ecco! = " Non dico niente " = ... sto precisando IN VOCE un " NON DICO NIENTE! " che così =

= RISUONA

.." Non dico niente!" = soffio di—vento !.... =

= importa solamente come SUONO ,

"questo " non dico niente!.....

= Anche se ORALE = è niente , fuori da *timbro e tono*

..Aria d'ascolto? (emessa da un pensato , logico senso?... NO!!!! È , perché nulla , nulla m'è consentito dire che non sia equivoca volontà—intenzionata di questa mia identità vanita!.....

Io sono il vortice insensato della trottola!....

Il movimento È la sua negazione!....

..... Sono l'antiumanesimo! =

= Lorenzaccio che decapita le statue

e Aguirre (che si firma IL TRADITORE) !...

Carmelo Bene ... perché soggetto ALLA necessità del NOME ..., come rassegnazione al DESTINO....

Così come il tutto INTERDISCIPLINARE mi indisciplina nel de—genere estetico..., mi sono degradato anche a POETA

Ho scritto la VOCE..., trovierò d'un poema :

" 'L MAL DE' FIORI " (perché LEGGERE è SCRIVERE = il " soltanto " LETTORE è un fuori tema !..... = è un parvenù davanti a un foglio sempre più sbiancato!) Ho di—scritto la VOCE ..., con quella nostalgia che riserviamo alle cose che non sono mai state...

(da per—sempre—mancate!) le cose , queste , SOLE
indimenticabili

Nello s—concerto degli spettacoli oltre il senso ("Teatro senza
spettacolo" del senso e "RICERCA IMPOSSIBILE" = come rigorosa
impossibilità del TROVARE) = negli eventi di scena , laddove si
consuma il rifiuto dell' ARTE , inteso anche come rifiuto dell'
UMANO = soprattutto : il rifiuto dell'umano linguaggio nella sua
eterna fucina delle forme ...

..... Ho di—scritto la VOCE dell' INORGANICO,....
dell'inanimato,... dell'amorfo,.... del non resuscitato alla smorfia dall'
ARTE ,... lasciandomi possedere dal LINGUAGGIO ,.... e non
disponendoNE , siccome è dato in quasi tutta l'espressiva cartolina del
Novecento "POETICO " nostrano.....

3

- Da dove ho cominciato a farla finita una volta per tutte col
DISCORSO ?
- Nessun problema finalmente ! un INCIPIT è di per sé la
FINE La favoletta biblica relativa alla dannazione caotico—
linguistica inflitta alla gentaglia tracotante , rea di quell'aver tirato
su la " torre di Babele " ,.... oltre che falsa e stolidamente non ha un bel
niente d'eccezionale.

BABELICA , davvero , è ogni nostrana erranza linguacciuta..... nella
variazione perpetua di qualsiasi MANCATO PRESENTE in
DIVENIRE

(Siamo quel che ci manca !..... Da-per-sempre!)

Lo so , Mi sa = che il nostro delirare
IN-VOCE è un DIF-FERIRE la morte..... che noi si muore , appena
abbiamo smesso di parlare !....

4

- Appena abbiamo smesso l'illusione d'ESSERE NEL
DISCORSO
(consultare Saussure , etc. !) =.....
È straripato che il DISCORSO non appartiene all'essere parlante

—.. Lo so..... Mi sa..... = l'ESSERE È il NULLA....., e , dunque , noi non ci apparteniamo.....

Quando crediamo d'essere NOI! a DIRE =SIAMO DETTI !.....

— Nel discorso = L'arroganza VOLITIVA d'ogni mia intenzione è irrimediabilmente frustrata !.....

E , dal momento che non siamo noi dicenti ad argomentare IN VOCE ciò che ci frulla in mente,

—.... Così come NON SEI =
=.....puoi DIRE NULLA —

5

— Questa mia voce è — me-attraverso — MEDIUM equivoco d'un discorso ALTRO dal presupposto (virgolettato!) MIO discorso..... Il DIRE è la MESSA—IN VOCE..... ALTRA da questo o quel PENSIERO argomentato.....

VOCE ... che , perciò , DICE NULLA (vedi Carlo Sini a proposito de " La Voce e il Fenomeno " di Derrida)

" Si può solo DIRE NULLA (destinazione e de-stino d'ogni discorso) ma solo QUESTO NULLA è proprio QUEL CHE SI DICE = la VERITA' del discorso = intesa come ESPERIENZA STESSA del suo ERRORE !..... Altro non resta che , in tutto ABBANDONO , lasciarsi COMPRENDERE dal DISCORSO.... senza , appunto , la nostra

" VOLONTA' d' INTENZIONE ! "=

= " Codesto solo oggi possiamo dirti

ciò che non siamo , ciò che non vogliamo ! "

(Nietzsche in un distico di Montale).....

6

— Che miseria ! Nevvero ? , che miseria ! =

= l'ostentazione risibile del cosiddetto OPINIONISMO :....

-nella straripante SOCIETA' DELLO SPETTACOLO delle zuffe TV ;

-nelle tribune politiche-elettorali , nei convegni accademici ,

-e negli — sempre audiovisivi intrattenimentacci dove ciascuno a turno è straconvinto di dir proprio " LA SUA ! " Peggio ancora se s'illude di MENTIRE di FINGERE = siccome avviene per gli " interpreti " a TEATRO (ce ne fosse UNO !!!) = Mi sono ripetuto (dimostrandolo !) mille e più volte che il termine ATTTORE ha il suo etimo nell'AGERE RETORICO , e nemmeno per sogno nel verbo AGIRE !!..... E , nonostante la solarità della mia lezione , questi frenetici spazzini del proscenio seguitano a naufragare nell' IDENTITA' scorreggiona del teatrino occidentale — patronale del TESTO a MONTE ..., prosternati davanti alla MORALE DEL SENSO ..., alla strisciante , servilissima venerazione dei

7

RUOLI, all'insensatezza psicologica !.... alla VERITA' verbale , coniugata alla più insulsa—
stucchevole frenesia del MOTO A LUOGO !..... alla rappresentazione , insomma , dei CODICI di STATO (come se a tanta indecenza non provvedesse la virtualità della vita tout-côurt !!)...

E non c'è soluzione !.... perché non basta soltanto non essere ignorantissimi ! = È... NON ESSERCI che è indispensabile !!.... = ma ciò è impossibile , se prima non vi siete chiodati ... qui!... , nella svuota crapa che l' IHO-H- dell'uomo ha creato Dio , e non viceversa!!! che , insomma , il VOSTRO SIGNORE inquilino del super attico tra le nuvole non ha giammai disposto del proverbiale talentaccio del CHI S'È FATTO DA SÈ !.....

....e , per di più dal NULLA

(il catechismo dogmatico — devozionale
non è TEOLOGIA !)

Don Ochkam, il dottore addusse -a prova dell'IDDIO esistenza- "che noi si può pensare anche le cose che non esitono"=
=complimentacci, monsignore.....ACCI!...

(INSERT = HOMMELETTE FOR HAMLET

"Povero pallido individuccio"....."la mia follia piccolina è morta")

8

Fatuo - e quanto!... risibile è qualunque *ESERCIZIO TEATRICO* di RAPPRESENTAZIONE = impregnato dell' *ESSERE*..... dell'*ESSERCI* (l' *ESSERCI*, inteso qui come *IL FORTUITO*, indifferente NOME accettato, appunto, CASUALMENTE!! nel PATHOS dell'ETERNO RITORNO nietzscheano, e non mai nella sua stolidità ONTOLOGICA!)....

BASTA!..... Che m'ha parlato?..... *Niente!*.....

... DICE -*Basta!*..... prima del cominciare = com'è del non mai stato! *Basta* col riferire il *già pensato*..... Tutto il quanto è ATTUALE È DEPENSANTE

(l'ATTO non è l'AGIRE!) (pausa)

... Cos'è mai questo?..... È un gesto?!?...

È un gesto! Un gesto senza simboli..... Un gesto che mi àmputa la mano (questa?!)...... estraneo al braccio (un gesto cestinato) che nella crapa qui bello e scoppiato è il CHE FU..... il VIRTUALE.....
= il RICORDAR PASSATO...

continua argomento nella pagina seguente

9

Ora = Quanto dovrei scavare nel RIANDANDO, a esumare - mettiamo - un momentino dell'infanzia trascorsa da innestare, insensato, a questo ADESSO, perché si dia un presente?

Mah!..... tanto è distante quella nostra infanzia!.....

che certamente, non s'attaglia più!... Mi fastidia l'esser troppo "cresciuto"? Manco una scheggia= scheggia *virtuale* del riesumato *corpicino* di allora, s'attanaglia a nessuna figura del presente!.....IMPOSSIBILE!...

Inindossabile!..... da nessun animato manichino Adesso!...

(pausa)

Sèguito a suonar vento. Affabulando.

Ma questo della VOCE che mi dice, insiste a strimpellarmi - ancora e sempre - fuor d'un DISCORSO (logico) che - elementare! - non appartiene all'*essere fortuito* del dicente...

Dice - note d'uno spartito che, stregato, mi fa SOGGETTO MUSICO..... suonato.

Soggetto assoggettato. Chi ha scritto - paroliere - la canzone, chi..... non è dato!.....

(insert = montaggio degli arti che non tornano

da: INVULNERABILITA'

D'ACHILLE-)

10

Ecco! Sì, sì, mi vedo visto..... nello specchio del monitor sotto-camera = Ridicolo! = 2 volte virtuale.

Idiota! = mediazione mediata e rimediata, questa-vedetel!..... immagine IMPOSSIBILE d'un suo proprio PRESENTE VISIVO..... Possibile è il domani che, così differito, non esiste..... sarà PRESENTE solo nella sua veste DI'-SCORSA..... trapassata = come le cose tutte d'un *passato* che altrove fu presente, e, in quanto tale = MAI FU = siccome questo ADESSO ch'è mai stato ED È (SI DICE "È"), tra-passato e futuro (il tempo Ajōn)..... impossibile, appunto = è illusione d'un punto..... Inesistente, siccome noi lo siamo - ... Se *disindividuato* è agli occhi chiusi - questi! - ... COSI'!.....

11

Parlami ancora!

È un suono questa voce che modula un bel niente!

= Amplificata, soffia dentro un micro-microfono..... così, come t'avviene di canticchiare un tema, ignorando del tutto le parole!.....

Fuori dell'esser fiato, d'esser vento, la musica s'infischia del suo testo!

(insert dal "MANFRED" =

voce orchestra "PARLAMI" etc.)

Dunque = Pure il passato non fu mai =
 = Mai un È - Mai fu vissuto! Le sue rovine nient'altro sono che?.....
 resti di che mai fu *PRESENTE* =

= Solo se la *memoria* sedicente si fa OBLIO, l'artificio si annienta, nella felice attualità dell' ATTO = Ogni ricordato pensiero evapora nell'immediato vanire del soggetto = S'innesta qui la mai abbastanza intesa LETTURA COME NON RICORDO (nello scheletro suonato d'ogni "testo").....

In questa MEMORIA—DI—LETTURA (e qui è perfetto Maurizio Grande).... il ricordo viene esonerato dal dover—essere della prestazione rappresentativa e simulativa..... LEGGERE una partitura di scena è operare per una dimensione intemporale della memoria che elimina qualsiasi compromesso con l'apparato del ricordo..... LEGGERE È DIMENTICARE LA SCENA, abbandonarsi a un passato che torna presente proprio perché non memorizzato, ma RI—MEMORATO nel NON—RICORDO.....

LEGGERE è ripartire dal grado zero del RI—MEMORARE , riandare a quel passato—del—presente che è la memoria arcaica di un DIRE SENZA VOLONTA' ; dove ogni contrazione muscolare, ogni spasimo del ricordo personale, ogni parvenza orale è abbandono al sonnambulismo della MACCHINA ATTORIALE

(insert dai "Canti orfici")

A che nessuno m'intenda (-LOGICAMENTE intenda-), non m'occorre blablatere in turco questo consimile concettazzo = Se m'è dato riuscire persuasivo-attendibile - suadente musicalmente veritiero (è in Aristotele!).....

.....ebbene ciò non dipenderà mai dalla entità - qualità propria del FATTO in sé che si narra, ma unicamente dal PÁTHOS della VOCE che l'*inventa* e mai -davvero!- *riferisce* il fatto! = È l'armonia sonora ciò che conta e non mai il contenuto del racconto = il "racconto" d'un FATTO che non è mai accaduto fuori dal soffio orale.....=

= Leopardi e Nietzsche insistono fino alla nausea sull'intimo segreto d'una strofe, d'un verso= "mai curarsi del senso testuale, ma concentrare

l'orecchio della mente solo sull'ossatura timbrica dell'interno musicale di che la strofe, il verso si compone" = È la sonorità de-pensata che il poeta persegue (le sillabe-parole seguiranno).....

Un compositore rispettabile è solo intento ai suoni = Verdi al suo librettista = "..... Spediscimi, ti prego, il I° atto, io ho da un bel pezzo terminato il IV°" oppure: "... - Riscrivimi, - e fa presto!- questi versi che, così come sono, con questo accento sulla 3° sillaba, frastornano la frase musicale!..." etc.

14

E Vincenzo Bellini?....A Carlo Pepoli librettista dei
I PURITANI = :

" Ricordati che la gente, a teatro vuole piangere!" -

= "Piangere!" e non comprendere storielle librettistiche, contorte e no che siamo!...

Nonostante ti guardi... e disapprovi, son costretto a inchinarmi al tuo cospetto. —

— Ne dicano che vogliono i terrestri — =

— Tu, *divino* Non più tu,... hai superato te stesso. Gli DEI (è plurale il termine "*divino*") t'hanno prescelto.... Gli DEI t'hanno suonato, in doppio senso = bastonato il tuo corpo e fatto musica!!!

... T'hanno sottratto agli infiniti ruoli del QUOTIDIANO IDENTICO..... Dentro e fuori di scena!... T'hanno restituito = sì! Gli DEI! - alla favola, al mito ch'era tuo... nella notte dei tempi... T'hanno scuoiato d'ogni simulazione d'accatto, d'ogni finzione, sì!; questa orrifica lebbra che, spietata , globale, infesta le purulente croste museali e la flatulenza dialettica dei guitti replicanti, condannati alla stima dei successi sui patiboli-palchi destinati dai codici di Stato, alla massa tetra-teatrificata della balbuzie sedicente "PROSA"

15

Se il DIVINO si mostra, è venerato dalle mantiche folle dei suoi martiri (testimoni!) pigiati dentro del rosso sangue delle platee in velluto, dentro dei palchi=loculi e fin nel lassù altissimo dipinto azzurro delle piccionaie... Piangono, queste folle, son felici! Si direbbe che vogliano

morire!... Acclamano... tanto a lungo perchè duri - sì!, duri a loro in petto...? Ma questa accettazione, dolorosa - e quanto!- cui son pervenute, -sì!- questa dell'esistenza senza scopo... Vuota!..... E poi..... Pazienza poi....di nuovo a casa!...

S'è - te attraverso! - loro rivelato un "Aih!" che - prima dell'eseguire il tuo sconcerto - pareva non sentissero!... Che noi non siamo... altro che fuochi fatui = RAPPRESENTANZA E RAPPRESENTAZIONE.....

Ci si dà del TU, nell'illusione d'esserci, "TU" ed "IO" ... (Dio! , Dio)..... così, per sopravviverci!

Mentendo, Eccome!, caro il mio ragioniere, il mio dottore, ispettore o notaro, professore, quest' "IO", quest' "io" ch'è NO! ma cara, cara la mia brava donna!

(INSERT AMLETO IN BIANCO E NERO
" Non chiedo nulla a nessuno io")

16

Siamo quel che non siamo, nel quaggiù del fortuito quotidiano vitale!... Perchè mai, dunque... Perché?!!!

A questo primo millantato credito, (DELL'IDENTITA' spudorata in MASCHERA), perché aggiungere ancora una seconda contraffazione? = Parodia del DOPPIO imbecille?.....

... Ma se siamo soggetti a MILIONI di DOPPI !!...

Quanto alla tua saccenteria arrogante, = fortuna che ci sono io che ti trascuro!

Sia l'abbandono!.. nel NON-LUOGO!... IL BUIO!... in luogo del "poetico" - dell'artistico-artefatto! -

E, soprattutto, lasciami dormire!.....

Millantattori del vitalismo scenico,... mentecatte bestiacce!.....

Attricette di carne concettina!... chissà se apprenderete, un giorno o l'altro, a.... dimettervi, sperando di svanire!.....

.....Altro che simulare! A noi tutti conviene ("conviene" addirittura!) esser SINCERI (rischia un bel nulla chi non s'appartienel).....

SINCERI, nel MENTIRE....

È così, nell'erranza= VERITIERI.....

La VERITA' non esiste... Non esiste, per il semplice fatto che ci è dato soltanto nel delirio del LINGUAGGIO = NOMINARE!! le cose e non CONOSCERLE

FINE I° PUNTATA

TOTALINO - INDI

I° piano d'ascolto - visione =

(INSERT = MACBETH = la sequenza iniziale della benda)

Che dire?..... Niente!.... Sogno... d'essere.... un tale.... che, intestardito d'esserci.... ci pensa!

.....Lasciamolo pensare..... "Nulla esiste....

....E, ammettendo che esista, non potremmo conoscerlo.... E se ci fosse possibile conoscerlo, non avremmo alcun modo di comunicarlo" =

= (suona così nei secoli dei secoli il ceffone di Gorgia a quel Parmenide che ha inventato l'ESSERE.... identificato con il pensiero).....

— Basta! — Sgombriamo il campo-recinto dallo specifico impensierato (le sabbie mobili di ogni filosofia linguistica) = ... Sgombriamo il campo da qualsivoglia impossibile comunicativa destinazione ... , abortita ogni smania insulsa del profferire ad essere COMPRESO

Tutto che mi s'è appreso nei millenni che mi s'è appreso siccome appiccicato addosso , m'ha... DISAPPRESO!

—Ho in orrore parola e pensiero — e non soltanto perché , mascherato , sotto vi sghignazzi , smorfiato , l'autoinganno l'ERRORE — , ma parola e pensiero intesi proprio in quanto illustrazioni-immagini... ,

2

colorati segni di che si veste ogni speculazione linguistica = è un'onta , questa , ... un'onta OTTICA , più che ONTICA a fastidiarmi - eccome - ...=

Stacolorata figura è ogni scrittura cartacea o detta (Saussure chiama "immagine acustica " il SIGNIFICANTE) La VOCE è stradipinta ! = volgarità espressiva imputtanata dell'ORALE intenzionato che è rosso fin nelle più bambine , articolate sillabe ... , vento al vento ... soffiate

Questa VOCE ..., questa mia VOCE che qui , ORA mi ciabatta , distorta nell'erranza del DISCORSO, nello S-CONCERTO - EVENTO dei miei SPETTACOLI oltre il senso (TEATRO SENZA SPETTACOLO (del senso) e RICERCA IMPOSSIBILE... come rigorosa impossibilità del TROVARE)

Questa VOCE si fa CESURA tra parola e cosa ... tra linea e forma , tra VOCE e LOGOS tra DETTO e DIRE Tra ATTORE e RUOLO

Nella rappresentazione disattesa , MANCATA ..., questa VOCE è quanto si sottrae al linguaggio ..., ne spettina , ingarbuglia la comprensione intollerabile , come un timbro prodotto dalla " simultaneità di due vibrazioni che non coincidono esattamente "

3

Il lavoro della cavità orale provoca la spaccatura tra ATTORE e RUOLO ma anche ... al suo stesso interno = questa VOCE vomita sulla scena l'abiezione del SENSO e del SOGGETTO ... in una PLURIVOCALITA' del DIRE ... che consente di sentire il MOLTEPLICE all'interno della parola....

È ... (come ha detto in merito Camille Dumoulié) è introdurre sulla scena colui il cui NOME è LEGIONE = il dia-bolico contro il simbolico!!!!

(INSERT da repertorio = MACBETH = sequenza del pugnale = aut= autospaventi con il lenzuolo = aut = RICCARDO III = monologo aut finale)

Einstein (!!!!) considera la conoscenza come "la cosa più incomprensibile dell'Universo "....

Ogni larvata forma di conoscenza è indissolubilmente ancorata alla MEDIAZIONE LINGUISTICAche ci condanna alla perversione del SIGNIFICATO...., a una presunta oggettività ALTRA, rispetto al sedicente soggetto che la designa =
L'umanità parlante ha da rassegnarsi alla necessità gratuita della MERA NOMINAZIONE, orfana del soggetto e dell'oggetto.....

(come citando)

= " Se cerchiamo di considerare lo specchio IN SE', finiremo per scoprire su di esso..... nient'altro che le cose,..... — Se vogliamo cogliere le cose ,...ritorniamo in definitiva a nient'altro che lo specchio = Questa è la più universale storia della conoscenza! " (chiosa d'un genio!)
 ... — contraffazione OTTICA, (appunto) da cui il famigerato GUARDARSI DENTRO — Autentico strabismo che, nell'equivoco d'una risibile SFERA INTERIORE, tanta insania ha definito

COSCIENZA

— L'AMLETO che se ne scopre privo, si proclama in (malafede)
 VIGLIACCO!...

— (INSERT = dall'AMLETO TV IN BIANCO E NERO

— =SUITE replica di Orazio che legge i bigliettini... e ingoia l'ultimo frammentino)

Quanto ai RIMORSI DI COSCIENZA " Villiers de L'Isle-Adam....., in uno dei suoi splendidi e feroci RACCONTI CRUDELI, narra d'una vecchio attore, sopravvissuto alla sua lunga carriera (spreca nella rappresentazione simulata dell'altrui vissuto, frequentato soltanto come lettera vuota, riferita dalla cadaverina dei defunti testi)..... che, finalmente preso dalla curiosità di sinceramente sperimentare un tantino d'UMANO in vita autentica,... si dispone a concedersi una vera passione = e, tra le tante, decide per il RIMORSO!..... = Incendia tutto un quartiere parigino, e spettatore tra la folla esterrefatta, compiaciutissimo,..... ne contempla l'orrifico,.... esecrabile disastro.... Si apparta, quindi, in un vecchio faro costiero - un habitat di cui ha già provveduto a farsi eleggere guardiano - ,..... e qui s'infervora a sfogliare la tantissima "cronaca nera" del suo misfatto evidenziato ovunque a tutta pagina dall'indignata stampa nazionale..... ASPETTANDO fiducioso.....l'insorgere sacrosanto dei RIMORSI.... che, tuttavia tardano a manifestarsi = i RIMORSI, da

lui devotamente sollecitati..... incrementando, intanto, l'entità del proprio crimine,... con il provocare catastrofi marittime, omettendo o alterando i segnali opportuni.... Scorrono giorni e notti... Invano!.... Niente!.... NESSUN RIMORSO inquieta la sua COSCIENZA!!!

(L'ETICA non ha senso di colpa , ne rimorsi)

(INSERT da : HOMMELETT FOR HAMLET
= duetto Amleto- Re)

6

Musicalissima incoscienza!!! E qui, sì! che l'ETICA, fa scempio della MORALE! = "Paternità e regalità, oltraggiata!, ... Irresponsabilità d'AMOR FILIALE, Maternità ingombrante prostituita!... Contenuti e valori storici svuotati dalla PURA BELTA' dell'ARGOMENTO!

Onorabilità dimissionaria!...

Social-civile dovere pubblico obliterato!...

Mutuo soccorso e concetto di PROSSIMO dissolti... Popolo e Patria - ESPLOSI!...

... Umanità e Umanistica cultura = VILIPERE!!!!

siccome solo in sogno t'è dato di sognare!...

... Culturalità e lavoro salariato! =

ricegnati - è l'ORA — al DISONORE!!!

Condominio e famiglia = in pattumiera!..... Gioventù impensierata =

Agli ARRESTI!!!! MA SUBITO! - AGLI ARRESTI

7

Con SADE e MASOCH..... l'infortunio dell'ETICA coniugata alla morale (della LEGGE , del BENE..., della volontà del GIUSTO!...) ...

ha conosciuto le sue vertigini.... infortunio accecato , travolto dall'irruzione del COMICO nel PENSIERO nella scrittura extra-linguistico-letteraria.....

Così Deleuze = ... "Vi è sempre stato un solo modo di pensare la LEGGE...: una comicità del pensiero, fatta d'ironia e umorismo" !....

..... Più di qualcuno ha riconosciuto in SADE = la più alta e significativa Persona Etica della storia umana....

Non v'è niente d' EROTICO in SADE V'è tutt'altro... nella ripetizione orgiastica DE - RI - SESSUALIZZATA all'infinito dall' APATIA del fantasma sadiano... fino alla PROSTITUZIONE UNIVERSALE... oralmente invocata da SADE nella FILOSOFIA

NEL BOUDOIR: dalla calunnia, al furto, all'incesto, allo stupro, alla sodomia, al delitto.... =
 prerogative elette a ISTITUZIONI fondamentali d'ogni rigorosa Repubblica...
 (L'umorismo EROTICO pervade tutta l'opera di MASOCH!..., COMICO e PORNO vanno, invece, a braccetto in FRANZ KAFKA)....

.... L'edificio sadiano è strutturato a scatole cinesi.... : nella più grande c'è la più piccola... nella più piccola.... : l' IMPOSSIBILE!...

8

La spropositata emissione di SPERMA equivale la quantità di salivazione RETORICA = stupro-sodomia del linguaggio nella criminalità della scrittura...

La TRASGRESSIONE del LINGUAGGIO è la trasgressione MORALE!....

... E , di fatto, la POESIA (non il POETICO dell'anima bella) - per dirla con Roland Barthes -

"la POESIA che è il linguaggio stesso delle TRASGRESSIONI del LINGUAGGIO è sempre... CONTESTATRICE!...."

..... Come RIMBAUD ha sculacciato la bellezza,... SADE ha ecceduto il linguaggio ... nella CRIMINALITA' della SCRITTURA , vanificandone ogni possibile lettura a livello di rappresentazione letteraria del REALE.... ridicolizzando ogni interdizione interventistica della LEGGE ! (nel suo e nel nostro tempo!)..... della LEGGE che insiste ancora nell'interdire la diffusione delle sue OPERE... la cui MOSTRUOSITA' consiste essenzialmente nel CORTO-CIRCUITO frastico del DISCORSO....

nell' IRONIA esasperata dalla reiterazione orgiastica dove il FATTO coincide col "TUTTO è DETTO"!...

già raccontato ai protagonisti libertini dalla perversione (puntualmente serale) delle narratrici.....

9

... L'oltraggio IRRAPPRESENTABILE , come attentato sadiano alla MORALITA' della SCRITTURA — nel corpo d'un suo libro, una pagiana (quasi una velina) sembra sovrapporsi a un'altra e quest'altra a un'altra ancora, nello stesso tempo, moltiplicando lo strabismo del lettore!.... Quest'oltraggio non costituisce una letteratura DE - GENERE , ma è decisamente FUORI da ogni ORDINE LETTERARIO!....

Mai!, come in questo - nostro! - tempo (tra i più sanguinari e insignificanti) = Mai! s'è tanto abusato di parole quali: FRATELLANZA - GOVERNO - SOLIDARIETA' - TOLLERANZA - PACIFISMO - etc!

Mai nessun altro tempo fu, come questo, così PARODISTICAMENTE ETICO!...

e perciò risibilmente AMORALE!... Mai!, nei suoi singoli, così infettato da PLUSVALORE di MORALITA'!..... Tanto che si è costretti a sconfinare nella CRONACA NERA per reperirvi una qualche figuraccia.... patologicamente ETICA!

Siamo asfissati da una massa così sciatta..; amorfa..., e paradossalmente INTRAPRENDENTE, che non ci sentiamo - in compenso - oppressi finalmente da NESSUN equivoco moralistico!... E non è poco!...

Nell' insignificanza della TIRANNIA DELLE PLEBI!.....

10

Il vilipendio banale della PORNOGRAFIA contemporanea , nella idolatria insensata della SOCIETA' delle IMMAGINI... , travolta dalla sua propria volgare insulsaggine caleidoscopica ... nelle edicole e nei ritrovi "a luci rosse" = è il MUTORE della PAROLA, nella clonazione mediatica di massa..

irrimediabilmente assordata dal mercatino delle VISIONI, nel cimitero planetario della VOCALITA' tumultata !... Una MASSA accecata , e perciò inetta ai davvero trasgressivi — INVISIBILI — piaceri d'ogni LETTURA — SCRITTA !..., in balia dei valori moralistici d'accatto ..., incapace di ridere delle nomenclature ... (la LEGGE è il DESIDERIO REPRESSO , etc.) ... Una massa ignobile al punto da stupire della frequenza del crimine consumato in seno alla sua stessa famiglia... , perché non riesce a considerare LA famiglia come CRIMINE!....

Quanto ai comportamenti del FEMMINILE odierno! : pur d'adeguarsi alla volgarità politica del MERCATO, la DONNA si traveste di tutt'altro, degenerando in IBRIDO...!fino alla più funesta conseguenza!.... : abdicare alla propria congenita STUPIDITA'... invidiabile (alla spensieratezza)... in cambio della sciagurata omologazione sociale... nella sua pensierosa mascolinità impotente.....

E dire che per non so quante vite!..... consacrate all'esercizio scenico del DE—PENSAMENTO....., flettendo fino al RIDICOLO l'algido irrompere del COMICO nell'immediata " SOSPENSIONE del TRAGICO ", , smemorato.... mentecatto immemore nell'abbandono il più dis—voluto (proprio spiando l'idiozia dell' ARTE !) ... , ho perseguito — e quanto devotamente! — la beatissima grazia della STUPIDITA' !.....

(INSERT: da HOMMELETTE FOR HAMLET
= "Sono ancora vergine")

FINE II° PUNTATA

(insert = MACBETH HORROR SUITE : seq. orgasmi ,
assassinio Duncan - et - lettura-poema da pag. 68/69)

'Tristo! 'Tristo!, nevvvero?... codesto mitologico dettato sulla miseria della
scontenta irrequietudine dell'AMORE!....

Groddeck precisa essere la copula un surrogato della masturbazione. E
non viceversa....

E altrove (come citando)..... : " Che cos'è un piacere se non un
eccitamento del senso di potenza, attraverso un'ostacolo... che in tal
modo lo fa.... gonfiare?..... Dunque ogni piacere... contiene anche
dolore"!.....

Schopenhauer è solare quando afferma che il sospirare degli innamorati
altro non è che il sospiro della specie..... Il vagito della SPECIE....

Gli amanti — giovanissimi e decrepiti — inghirlandano le mani
intrecciate, stupidis-simamente fissandosi nelle finestrelle chiuse degli
occhi!.... e, sofferenti, smaniosi, paiono lamentarsi d'ESSER LORO quei
due nel chissadove!, ed emettono suoni che, se fossero in sé,
ascriverebbero senzaltro alla propria fonatoria emissione.

2

.....Posseduti e stregati da una sorta di arrogante DUALITA'
irresponsabile, non indagano a fondo sulla qualità timbrica... e tanto
meno sulla ESTRANEITA' di quelle voci (di fuori, appunto!) che
certamente non possono davvero appartenere al nulla in fregola che
reclama — è assurdo! — la sua urgenza d'essere messo al mondo!....
Questi vagiti suoni sono del "via col vento" — e basta! — di quei due
che, già in anticipo soffrono il marcio della procreazione cui sono
condannati : doglie del parto e stolide strazianti astanterie paterne
delle cliniche.... "GAUDE 'L TERZIO CH'È NO" ! — e non è il buon
DIO che certamente non se la sente d'esistere apposta per questo, per
combinare scappatelle abortite,... indaffarato, semmai, a
ri—generare se stesso DA SE STESSO, in quella sua eternità del
FUORI-TEMA! —

Poveri innamorati!..... Subiscono la sorte dei due termini nella
proposizione grammaticale = CONGIUNTI DA UNA COPULA =
rovesciando questa proposizione nella vita vissuta : ogni maschio in

amore, a ben pensarci, meriterebbe la castrazione inflitta ad ABELARDO ridimensionato : dal suo furore linguistico a canzonettista erotico..... da medioeval—modista a Farinelli.

Leggiamo un breve passo da 'L MAL DE' FIORI, il poema che mi ha scritto l'altr'anno. Una pagina in che il corpo affaticato dalla copula se ne lamenta.

(INSERT da 'L MAL DE' FIORI = pag. 57)

3

Nella frenesia dell'amplesso sciagurato, è il CORPO e solo il CORPO ad accusare lo stress d'ogni frequentazione amorosa = (" Ahi l'amore l'amore facchino! " = è costante refrain ne 'L MAL DE' FIORI)È il corpo che, potendo, chiederebbe soltanto d'essere DISINDIVIDUATO: invocherebbe una tregua alla erotomane frequentazione ignara,..... dal momento (Deleuze) che noi SIAMO e non ABBIAMO un corpo!..... Anch'esso, vittima del linguaggio, questo corpo non è strumento neutro,... è un oggetto—balocco del pensiero : = è un insaccato di nervi e d'ossa,..... di muscoli e di carne!..... ("carne senza concetto" , appunto!...) , privo di volontà come di voglie, sensazioni, gusto, visione, udito, olfatto. È in balia del nevrasse che lo asserva, animandolo a proprio talentaccio e dispiacere..... : tristi prerogative della MENTE che — guarda caso! — nel suo inconscio, in fondo, ad altro non ambisce che a S-MENTIRSI , farsi corpo-cadavere,.. regredire all' INORGANICO ,... a una pietra... a quel non essere mai stata (" nostalgia delle cose che non sono ").....

..... E l'abbraccio, l'abbraccio degli amanti = no evidenza, forse, il modo e il mezzo di evitare un VISO-A-VISO..... intollerabile =

(INSERT = poema pag.65)

4

(INSERT = poema pag. 66)

Nell'equivoco erotico, siccome nel delitto il più PERFETTO , si copula e si uccide soprattutto..... perché si sappia... (se no equivarrebbe alla recita di due attori senza pubblico) il REO non s'appaga d'aver commesso il fattaccio , ma

— arrogatasi la pretesa paternità della colpa — reclama il proprio nome in locandina.....

È sempre CONFESSO

In un delizioso raccontino di Edgar Allan Poe

(" Il genio della perversità ") , un impeccabile — austero docente di frenologia ... coincide con l'assassino , autore d'un delitto perfetto , meditato per settimane e mesi = " Sono al sicuro , si ripete! = questa tanto piacevole sensazione si converte via via in una giaculatoria da incubo = " Sono al sicuro , sì , ... a meno che a meno che non sia così cretino da farne io stesso completa confessione ! " E , difatti lo grida ai quattro venti ! (se non esisti , sei autore responsabile di un bel niente , ... e , tuttavia , sei condannato a DIRLO questo niente ...!..... È così che , attorno a un crimine , si apre sempre una affollatissima asta di candidature estranee al fatto di gente già PENTITA di NON averlo commesso . Si uccide , appunto , per poterlo raccontare ...)

5

Al di là di ogni PRINCIPIO DI PIACERE , l'assassino cede comunque alla tentazione dell'ASINO ... = recitare da ASINO , per essere attendibile come ASSASSINO ! Un delitto INCONFESSATO è un delitto mai accaduto !

Il "geniale " — cretino—perverso fa di tutto perché lo si sospetti la sua vanità ha requie solo , una volta per tutte , se RICONOSCIUTO A costo della galera e del patibolo.....

" Ah non volerti misera Non deve
specchiarsi in te la povertà dell'amore!"
(F. Hölderlin)

Se amore, nel suo scontro irreciproco (la copula!...) squassa — delude — annienta i corpi stracci dei due " vanamanti " , si mostra ancora più spietato nell'esercizio della FIN-AMOR , quest'eufemismo scellerato , se nella filologia romanza Trobadorica è , tanto peggio, detto appunto, AMOR-CORTESE,....dove la sospensione categorica dell'erotismo fisico è interdetto in ogni sua declinazione,.... ritualmente soppiantato dall'insistito-unilaterale CORTEGGIAMENTO IN VOCE = Privilegio patronale esclusivo del cavaliere amante = bell'espedito, questo che

6

risparmiava al maschio le fatiche del coito trasudato , fastidiando — e non poco!!! — la dama... tramutata in mero ASCOLTO ... ,

letteralmente trascurata nelle sue più naturali esigenze fisiologiche ; così ferocemente frastornata dalla tetragona devozione lirica tributata!..... = E non finisce qui = ch  se la malcapitata castellana si sottraeva a tanta s-cortesia innamorata ecco che il suo signore trasumanava in MADONNA quel suo fin l  profano oggetto erotico. =

Ormai , cos  incolmabile la distanza , campato il tutto in aria , come tra cielo e terra , questi SIGNORI DELL'AMOR PARLATO , — inalberati a cavallo con tra le mani tanto di specchio — preferivano farsi crociati piuttosto che restar l  a starsene zitti!.... Meglio votati ai rischi de DIVINO AMORE , che rifiutati servi dell' AMOR PARLATO !..

E , nella grande mistica , l'amore per il PROSSIMO   comunque associato a una forma d'irrequietudine PECCAMINOSA..... L'Amor SOSPETTO in Angela da Foligno   in Maddalena de' Pazzi addirittura elevato a L'Amor MORTO , e per di pi  riferito a Dio: (lettura) :

7

" L'ultimo amore   l'amore morto , il quale non desidera , non vuole , non brama , e non cerca cosa nessuna , per  che l'anima che possiede questo amore , per la morte relaxatione che ha fatta di s  in Dio , non desidera conoscerlo , intenderlo , n  gustarlo . Nulla vuole nulla sa e nulla vuole potere Vivendo al tutto siccome morta....."

L'Eros FACCHINO ha tregua nel suo rovescio..... costituito.... dal PORNO... che — per sgomberare il campo dagli equivoci — sar  preferibile definire O—SCENO (dall' etimo = fuori-scena)..... l'osceno  ... per definizione... = L'ECCESSO del DESIDERIO , una volta — s'intende ! — sacrificato , svilito , (Pornos, appunto) EROS

(INSERT poema pag. 143)

  quanto , pur muovendosi , SI STA = ANNICHILITO
come l' AMORE MORTO..... = Il (tra virgolette) RAPPORTO
OSCENO   la RELAZIONE MANCATA TRA SOGGETTO E
OGGETTO....

.....È l'orgasmo non sollecitato da nessun desiderio
 — vitalismo — voglia (prerogative dell'ansia erotica !)..... = nella
 irreciproca situazione oscena..... i corpi se ne stanno come COSE =
 OGGETTITA' PIETRIFICATA ma presente alla mente come un
 ALTROVE Una irriflessa sovracoscienza incantata..... = (le posture ,
 i gesti somigliano le smorfie involontarie , come evocate da una
 meccanica automatica) = come se qualsivoglia OCCASIONE-PORNO
 fosse SPIATA da un'occhio estraneo.
 INTESIMONIABILE.....Assolutamente ALTRO dall'ORGASMO
 proprio delle estasi mistiche di cui il soggetto-oggetto sa un bel niente ,
 mai presente a se stesso nel suo oblio....

Il NON—AMORE osceno somiglia il RICORDARE le cose che non
 sono Le cose , sole , INDIMENTICABILI

(INSERT poema pag. 153)

—

(INSERT da HOMMELETTE FOR HAMLET =
duetto in francese Amleto-Beata Ludovica)

Accidenti ai quattrini !
accidenti alla cartaccia—moneta : questa orrenda matrigna
dell' ARTE ; di tutte LE ARTI !.... mestiere infame , questo
dell' ARTISTA , da sempre , nell'eterno quotidiano della vita
invivibile , indissolubilmente coniugato alla piccolo—
borghese fatalità del MISERABILE ! Coniugato a tal punto
che quest'ultimo , poveraccio - spregevole termine potrebbe
benissimo sostituire l'altro (cioè quello dell' ARTISTA) in
un più intransigente dizionario....=
A un individuo abbiente e rispettabile non verrebbe mai in
testa di vivacchiare con ciò che è detto ARTE.
Arte! = il più astruso e stupido tra gli espedienti!.... Non
venitemi a dire che si frequenti un'arte proprio perché
stregati dalla implicita STUPIDITA' Non è così !.....
Chiunque è in grado d'essere un idiota restandosene quieto e
scioperato!.....

2

Che mai patologia perversa costringe il MISERABILE a
consegnarsi ai voti claustali delle Muse?!?..... A chiodarsi
all'infamia della crocetta estetica?!?..... - Son tante , troppe le
motivazioni . E tutte mica tanto decorose.... a cominciare
dalla vanità esecrabile dello stimolo creativo materno
insensato

dis-umano

..... Al famigerato ruotare attorno al solito perno dell'
ESSER PADRE DELLE PROPRIE OPERE!....
FARINA DEL SUO SACCO!....
PARTO DI SUA ESCLUSIVA FANTASIA!....
INTELLETTIVA MATERNITA' VIRILE!..... ETC.=
= come fosse possibile , scontato , l'essere autori d'un
qualche cosa!.....
L'AUTORIALITA' è un doppio falso : nell'idea che la
origina e nell'artificio che quell'idea stravolge ...
realizzandola!.....

Un altro impulso alla minacciosa professione estetica è senza dubbio costituito dall' ANSIA individuale d' ESPRIMERSI , cioè manifestarsi attraverso la produzione di materiali eterogenei, infiocchettati, quanto - si crede - basti a suscitare l'emozione spettatoriale (simultanea al configurarsi dell' OGGETTO-BELLO) e all'attenzione della stima CRITICA

3

Ma se codesto — chiamiamolo RISULTATO ARTISTICO — è così vilmente subordinato al successo decretato dalla visione altrui e all'apprezzamento critico , la fantomatica ARISTOCRAZIA del simbolico LAVORO è degradata a vilissimo POSTO DI LAVORO , se non addirittura svergognata a DOPO-LAVORISTICO galeotto sollazzo..... Senza , per giunta , trascurare il fatto che , sulla scorta insana di eccezionali precedenti illustri , la massa degli addetti all' ARTIFICIO è spesso incauta vittima di alterazione psichica , stordimento alcolico-narcotico , fino alla più gratuita autodistruzione !.....

(INSERT da HOMMELETTE FOR HAMLET =
duetto AMLETO-KATE)

Quando alla dissennata volontà d'esprimersi si coniuga il tarlo ambizioso della COMUNICAZIONE , ecco instaurato il circolo vizioso dell'estetica contemporanea. Estenuante ricerca di un uditorio convocato a subire tanto insistente esibizionismo!!!.....

4

La STORIA dell'ARTE, salvo rarissime eccezioni che la ECCEDONO , appunto , è una routine consolatoria e decorativa..... E qui nessuno ha voglia d'essere consolato.... Anzi , intende restare inconsolabile.... DECORO e non DECOR!.....

Non è qui il caso di commiserare ancora la malafede
dell'usurata VOCAZIONE AL BELLO = = o al BELLO-
BRUTTO che sia!.....
= perché qualsiasi scappatella estetica, qualunque impresa
artistaide è già IDEOLOGICAMENTE condizionata dal
PRE—CONCETTO del BELLO—IN SE.....
Altro che SCELTA e LIBERTA' espressiva!.... L'INTENTO
è già ESITATO!.....

.....L'ARTE come servizio sociale?.....
= ma è un servirsi degli altri al solo scopo d'uno sfrontato—
personalissimo tornaconto nel riconoscimento pubblico!.....
=
= Già! , il riconoscimento pubblico = Artisti (miserabili!) e
relativi (miserabili!) fruitori!
Lo schizzinoso , platonico "DISTINGUO" tra originali ,
simulacri e copie! ... = riflesso innumere di replicanti....
Genìa clonata!....

5

Ehh! , l'ARTE!... = rompicapo demenziale nel de—cretino
favoreggiamento d'ogni MINISTERO dei BENI CULTURALI
, istituito a vezzeggiare le morte CROSTE d'AUTORE , al
solo scopo di scongiurare la vertigine del presente impensato
della vita.... ad arrangiare lager museali per turisti che
abusano del proprio tempo incomprensibilmente LIBERO!...

Vediamo d'uscirne evitando inutili gineprai ;.... = Tutto il
falso problema della produzione artistica è..... sempre questo
pervenire a questa o quella FORMA e comunque , solamente
a UNA FORMA , (identificata al suo contenuto) ; ma questa
FORMA è nient'altro che una traccia residuale di un chissà
che ALTROVE , tuttavia , inespresso e puntualmente
tollerato e spacciato dall'artista!....=

= Che fare? È chiaro , quanto meno nell'intento e nel
metodo :.... = Bisogna ECCEDERE le FORME Una

sottrazione questa : che si può ottenere anche tramite un
sistema additivo / evitando insulsaggini come
il QUADRO BIANCO.....
il TEATRO NEL TEATRO.....

6

la MUSICA FORTUITA..... ETC. =
= Una SENSAZIONE (non è forse questo l'unico
auspicabile riconoscimento d'ogni prodotto estetico?)
Una SENSAZIONE incorpora TUTTI i nostri sensi e
ciò mi suggerisce la figura d'un artefice che, attendendo a un'
OPERA , vi proceda con il concorso d'ogni artificio
disciplinare , rifiutando qualsivoglia SPECIFICO
D'ARTE.....

= Così operando (nel senso , appunto , chirurgico d'un
coroner) , evita di scempiare il suo oggetto—cadavere ,
amputandolo di questo o di quell'organo !..... e proprio
in questa apprensione quasi tensione interdisciplinare merita
a questo artefice la sacrosanta INDISCIPLINA.....
rigorosissima indisciplinazione..... la GRAZIA , insomma che,
sola, ultracosciente necessità..... lo affranca dalla penosa
individuabilità che contrassegna il genere specifico
dell'ARTISTA.....=
" Quando ci si dice : io non sono pittore, è allora che bisogna
dipingere! " (Van Gogh)....
= Né PITTORE , né MUSICO , né LETTERATO, ATTORE,
ETC.....=

7

È questa estrema , totalizzante GLOBALITA' d' ARTEFICE
.... a spacciare qualunque RELATIVITA' D'ARTISTA ,
decretando anche il tramonto definitivo della CRITICA
SETTORIALE Ecceduta l'arte (della Storia
dell'Arte!)....., è finalmente vanificato ogni imbellettamento
critico dell' ESISTENZA.....

(INSERT da HOMMELETTE FOR HAMLET -
"Un cuore e basta.....)

Se, come ho detto altrove a proposito della VOCE (fonesi scritta e orale)
della VOCE "variopinta" nei pittogrammi della SCRITTURA, (è visibile anche tantissima MUSICA!... — eccettuata la schopenhaueriana VOLONTA' CIECA in ROSSINI —), mi fastidia , soprattutto nello specifico delle ARTI VISIVE , questa volgarità dell'IMMAGINE come mediazione ... , come tara ereditaria delle categorie ontologico—linguistiche del pensiero = La mia frequentazione cinematografica è ossessionata dalla necessità continua di frantumare , maltrattare il VISIVO... , fino, talvolta , a bruciare e calpestare la pellicola!.....

M'è riuscito filmare una MUSICALITA' delle immagini ... che non si vedono , per di più seviziate da un montaggio frenetico!.....

8

Questa mia fobia dell'immagine non è iconoclastia fine a se stessa... = l'ho dimostrato in scena eccedendo il teatrino del testo , fino a separare il TEATRO dallo SPETTACOLO... , così come nella TEORIA della CRUDELTÀ di Antonin Artaud, = quel che conta nell'ARTE non è il prodotto artistico , ma il PRODURSI dell' artefice in rapporto al quale (qui Jacques Derrida è impeccabile) l'OPERA non è che una ricaduta residuale ... , un'escremento (nell'etimo) = ciò che si separa e cade... dall'organismo vivente... , dalla vita!.... L' Arte è LA Vita... come IRRIPETIBILITÀ dell' EVENTO ... vivente una volta sola!.....

E perciò l'opera è il materiale morto.... è il cadavere... evaquato dall'evento!.....

Il destino d'ogni opera d' ARTE non è nell'OPERA = È ARTE ... ALL' OPERA !..., è il prodursi dell'artista che trascende l' OPERA..

(è la SENSAZIONE! che ci investe davanti alle tele di Francis Bacon)

Un GENIO è soprattutto colui che eccede le sue opere ... ,
= L'atto dell'esecuzione artistica è più determinante
dell'opera esitata...
(e qui cito Derrida alla lettera) ... = Il genio lascia delle
tracce, delle opere, dei residui;....

9

ma quanto è veramente geniale e artistico si trova nel
DUCTUS, nel gesto della firma , più che in ciò che resta
della firma..... Da qui = = Ogni ARTE sarebbe SENZA
OPERA ,... e, forse, ... senza artisti.

Ormai ridotta a una sorta di
COLLAGE DI MASSA , qualunque impresa ARTISTICA ha
la sorte che merita!.....

= dall'EVASIONE dalla vita, alla LABIRINTITE
INTELLETTUALE ;

= dalla reiterazione del TEATRO TOTALE WAGNERIANO
, alle traveggole del MULTIMEDIALE !.....

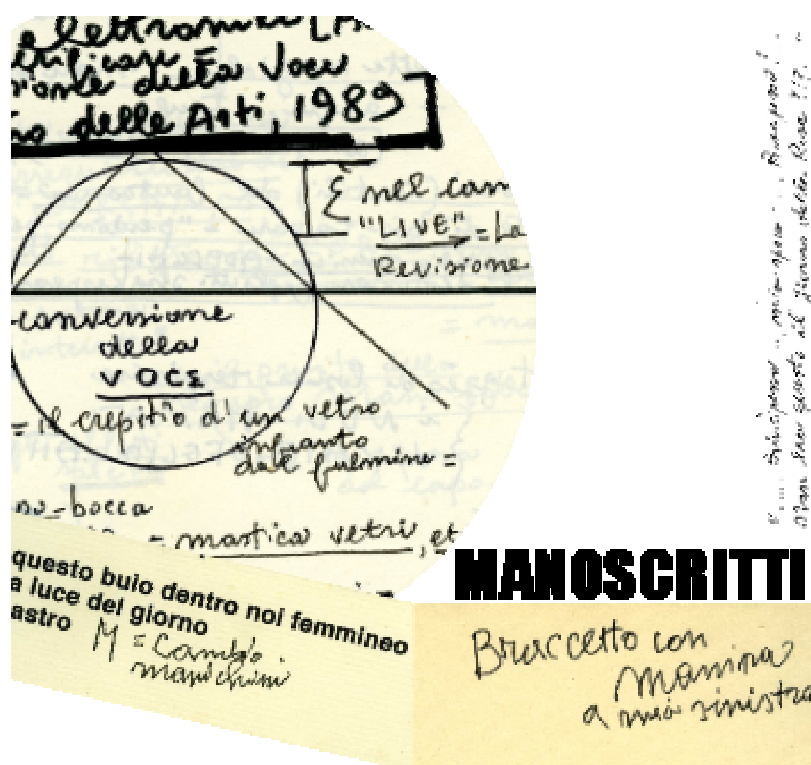
= dalla volubile GRATIFICAZIONE del MERCATO,,
alla burocrazia della COMMITTENZA DEMOCRATICA.
.....

L'ARTEFICE non è mai AUTORE d'una propria opera . È di
per se (semmai!) un capolavoro vivente.

(INSERT finale da HOMMELETTE FOR HAMLET
totale - P.P. "perché non son caduto ai tuoi ginocchi")
fine

Appendice II. *Manoscritti inediti.*

Archivio della Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene



Appunti preparatori

HAMLET SUITE

Spettacolo – concerto. Collage di testi e musica di Carmelo Bene

Con Monica Chiarabelli e Paula Boschi.

Assistente alla regia - Luisa Viglietti.

Impianti tecnici - Light Sound Service. Mixer - Paolo Lovat.

Recordista – Vincenzo Cannioto. Datore luci – Davide Ronchieri.

Organizzazione – Matteo Bavera.

Verona, XXXVI Festival Shakesperiano, Teatro Romano, 21 luglio, 1994

La macchina celibe – L'armatura – Sintesi delle citazioni - Freud

il bianco. IL BIANCO: Suite-Hamlet
Atelier dei veli muzioli e =
= e le LARVE - il FANTASMA
IL BIANCO = Celibato = macchina -
-celibato
Si ri-"comincia" dalla in-conscienza
necropola del cimitero [Donna-
-BAM BINA] dell'ACHILLEIDE =
= il cimitero dei beattini
SHAKESPEARIANO
E i Bauli del VIAGGIO FERMO
Σ = Composizione di MANICHINI
di SPOSE e
di SPOSE BAMBINE
e Protesi Velate riassumate
La dominante = SCIRO
"Dimmi che tu
non avrai mai l'età..."
"... ^{altro ritorno:} Ri-guardati, te ne scorgiuro-
- ment' voglio più sentire quel
la tosse..."

quanto a FORTE BRACCIO:

i armature

• Via via composta dalla
~~Macbeth~~ - Amleto - senza
testo (incampinto) =

= citaz. del "Macbeth"

N.B. le protesi in ferro = i quanto
Amleto via via risumma e

il tutto fa un bel giurriero
..... guscio vuoto

... Chiude lo spettacolo.

- concerto con le note del

"MACBETH"

← TANHAUSER "M."

N.B. Via via - composta

da Amleto - Danilo =

= questo FORTE BRACCIO =

= un'accolaglia di protesi

[di che si disfa Amleto ...
via via ...] =

= queste brache - pitorcelli, spal =

= lacci, parastinchi, etc. =

= Amleto (pitorcelli soprattutto)

che ha (contro il fantasma) esce =

dito armato

ancora in Forte braccio =

= E' dunque STREP-T-E-A-E di A. =

= STREP-T-E-A-E = SPOGLIA RETTO

FERRIGNO di A.

E l'armatura

= il ^{sono le protesi} completo armato =

NOZIALE

di
A.

L'ARMATURA =

= i difeso dalle LARVE e

(FANTASMA del PADRE)

e = dai contatti
muliebri.....

(celibato)

SASPERATO

in questa
"serata d'onore"

N.B. il Fantasma Poteruo =

= una LARVA (scintilla) mugia

LE



Simboli provvisoria delle CITAZIONI

- ① MACBETH = auto-pavento - contatino -
armature = protesi ferree =
= de - costruzione (FORTE =
braccio, etc).....
- ② Pechelliz
d.e. → (H.) = Verdi - cipolli rinistri
(pu FANTASMA) - trauis.....
- ③ Lorenzoe
C. 100 → (H.) = acqua x reitanti
ammezamenti
di Udelia, etc.
Sciro - mostruoso
putti Penturillo -
Deidamia = Donna -
- bambina -
il fuori sincrone e =
Le armature =
= insanoce
- ④ "La Cena" → = i tanti nudi della
Regina Gertrude]...
E: FUORI SINCRONO - - - - -
- ⑤ da "AMLETO" = i bauli del viaggio
fermo - - - FREUD - - -
- - - FORTEBRAccio - - -

il FREUD ammucato da Polario(?) =
 = ~~cure~~ lontanze di questa suite? es
 N.B.
 Eccita i tant' nudi della Regina =
 = Le Tante - Troppe! - impariti e ta'
 Si restar nuda = si popola della
 verta veluta, poi del seno, d'altro
 seno e altro ancora = N.B.B.B.
 = E' Lei, Gertrude, a scapitan
~~SOMMABOTA gli organi della~~
~~Zio Claudio - conosci la gente~~
~~Appello.....~~ Sannambula...
 I suoi organi, etc...

HORROR SUITE MACBETH

Di Carmelo Bene da William Shakespeare
nel centenario della nascita di Antonin Artaud.

Regia e interprete principale Carmelo Bene. Con Silvia Pasello. Musiche
di Giuseppe Verdi. Scene Tiziano Fario. Costumi Luisa Viglietti.

Arrangamenti musicali Carmelo Bene, Festival d'Autunno
Roma, Teatro Argentina, 1-9 ottobre 1996

L'inorganico - Il corpo - l'Atto

Horror suite ovvero
sdrummatizzazione
del Macbeth

L'inorganico.

INDI:
la inquietudine
dell'inorganico

INDI =

= La mummia in ascolto =
= dei versi naturali = Linguaggio animale, etc. = il canto del gallo, etc.

= La mummia "agitata e quieta... come la preda
il maggio che s'approssima"

INDI =

= La mummia prende - inconsapevole -
a imitare i rumori - rumori - versi del
REALE, etc...

citazioni inter-frenti = N. B. pedane centrali =
= gradinate a forma di (conce) croci - spesse =
= N. B. il corpo - mummia - = suo immediato = praticabili = a ruota
anchi di
crocio...

RIFIUTO

all'agire - potiri - al gestire =
= al muoversi =

= il corpo sospeso adens =
= fulmineo - fiabro - dispendioso =

= forgiare utensili: chiodi - mantelli, pinze, tenaglie, etc. =

= rumori lorenzacci anticipati

corripombono =

= mugolii - ferro - carne del Achilleide
del tipo chi - pure velato, N. B. =

imbavagliato, eccettuati = sono utensili
(e a delle pinze e del ferro) estorti,
estratti alla sua refrattaria
individuazione -
- forgiati -

INDI =

= il corpo - mummia si china a piedi
a la solita mano, etc. (non accavallati)

= dopo il famigerato E =

= imbarazzo delle 23 mano LIBERA =

= tentanto da MARCETTA, assolvendo -
- lontanamente =

= svelle con questa mano
i chiodi, etc...

N. B. = RUMORI e cippi anticipati =
= Lorenzacci, etc.

il pavimento realizzato in grazia
di natura Ha de l'aria
domestico =
= domestici, in modo tale
che le croci possano essere
anche solo suggestione =
= N. B. evitare il cristallo =
migliore viviva - iconografico
= ciò che conta è il tentativo
di chiodare mani e piedi =
[croci] = finzione, etc.

(N. B. = meglio se il piano - letto più alto dei gradini (la piattaforma
centrale della gradinata) sia un semplice tavolaccio ribassato
e i gradini (i secondi siano semplici - stupidi - tozze panche, e i primi
gradini siano anche essi scumetti e panche rovesciate (conce) -----

= 1) = "La rovina della casa degli USHER" ^{citazioni - interferenti =}
 È pandere comunque = Finestre = cigolii d'armadi = maltempo =
 = caratteristica del corpo = disarticolazione del reale esterno in
 subblis = Ventiloquio e rotolamento dell'orale (pizzia, vento, tuoni,
 maltempo, etc.) ---

N.B. Repertorio - campionamenti elettronici 88-89 =
 x preparazione ACHILLEIDE 1-2-3 =
 = Ferro - carne - piatti = sternuti - tuoni - ratti - peti, etc.
 N.B. = Colpi d'incudine - martellate - maglio = officina
 della natura inclemente = officina della
 acqua = piscio - macchina-attoriale

1) N. Bieffetti da campionamenti
 2) N.B. = Verificazioni [Achill. 1-2-3]

= conversione della Voce
 [Testo delle Arti, 1989]

È nel campionamento
 "LIVE" = La fondamentale
 Revisione del MACBETH.

- conversione
 della
VOCE

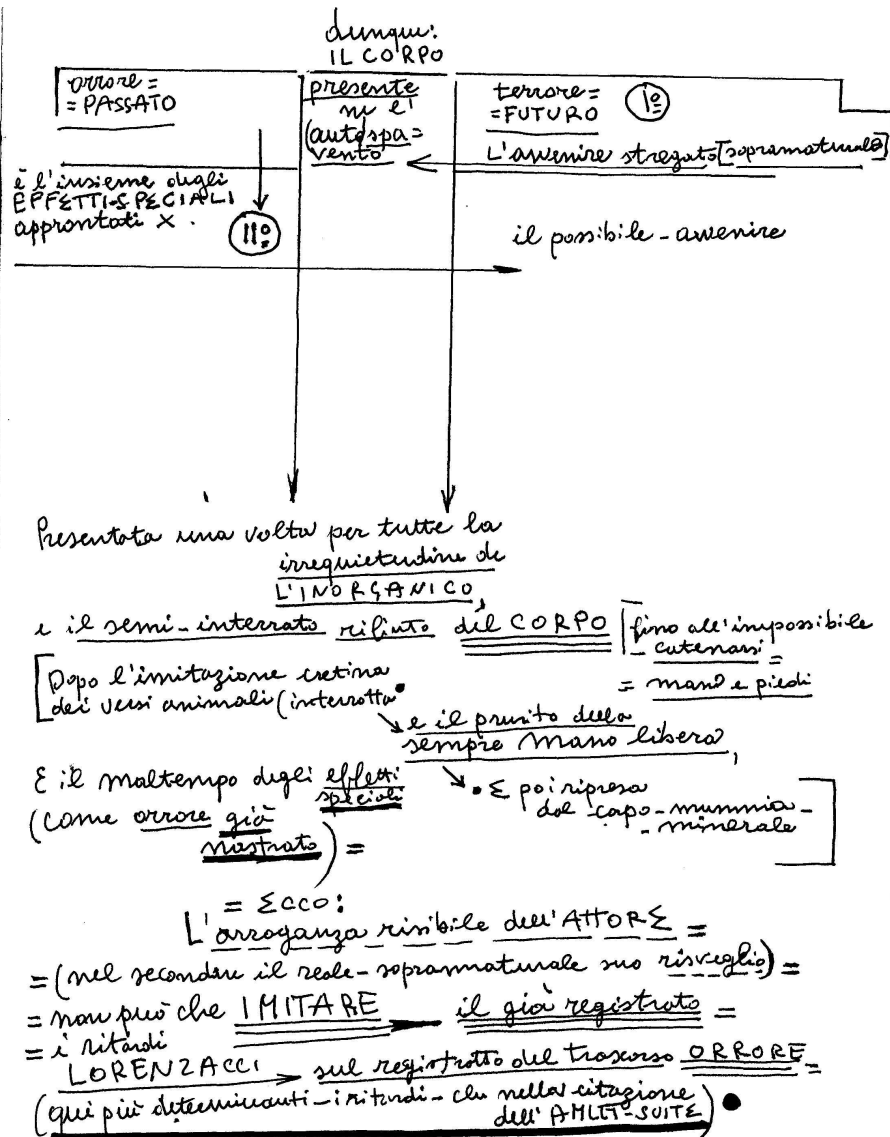
Per es. = il crepitio d'un vetro
 impunto
 dal fulmine =

= il corpo - bocca
 del corpo → = martica vetri, etc.

Inruzioni del reale - fuori = riprodotto =
 = nell'interno del corpo attoriale

"Avrei potuto essere perfetto ---" =

= l'impulso della VOCE = sollecita la base
 musicale = accompagnamento verdiano dell'aria
 di Banco = arrangiata su nastro x
 frantumii di vetro e timpani - piatti = (tuoni
 e fulmini).



Dunque:

primari = gli effetti lorenzacci REGISTRATI =
= i versi degli animali - il vento - la pioggia (orina); i tuoni

① = meteo - maltempo

② = meteorismi e rumori

IN RITARDO =

(Rutti, piumelle
e nocelli sul
radio microfono) =

= Horror-troscoso
imitato in osincrono
dal Terrore avvenire

→ me =

→ = l' immediato ch'è
L' ATTO =
= è auto-spavento
(risibilità del presente)

→ =

= da qui l'insensatezza compiaciuta
de gli umori (l'orgasmo - mi-creato, il
Riso - il pianto)---

Insomma = REGISTRATO è il REALE

imitato
dall' interno-gastrio
del

CORPO

e dai rumori (armature, bussate, etc.)
amplificati LIVE sulla scena

(arroganza del SOPRANNATURALE
da parte del CORPO)-----

Appendice III. Chiose a margine

Archivio della Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene

422

HEINRICH VON KLEIST

contesa per Briseide, l'incendio delle navi, la fine di Patrolo, lo splendido trionfo della tua vendetta e tutti i fatti celebri del nostro tempo ... Io, tutta in lacrime, dolente, quasi non afferrai il senso del messaggio, nell'agonia di Otrera, e dissi: « Madre, lascia che io rimanga; usa ancora una volta del tuo potere e ordina a queste donne di andar via ». Ma l'austera regina, che da tempo desiderava mandarmi al campo – morta lei senza eredi, infatti, il trono era esposto alle brame d'un popolo vicino – « Va' », disse, « mia dolce creatura! Marte ti chiama. Al Pelide imporrà la tua corona. Sii madre lieta e fiera, come me ». E, stringendomi le mani, spirò.

PROTOE

Fu lei, Otrera, a dirti il nome?

PENTESILEA

Appunto, Protoe, come s'addice ad una madre in confidenza con sua figlia.

ACHILLE

Come? Ci sarebbe una legge che lo vieta?

PENTESILEA

No, non sta bene che una figlia di Ares si cerchi l'avversario. ~~Scelga quello che il dio le pone contro nella guerra. Felice lei~~ però, se nel suo ardore viene a trovarsi contro i più eccellenti. Vero, Protoe?

PROTOE

È così.

PENTESILEA

Piansi a lungo, un mese intero, affranta dal dolore presso l'estinta, senza neanche toccare la corona abbandonata, finché l'insistente volere del popolo che, tutto fremiti, pronto alla guerra, m'assediava, mi trasse a forza sul trono. Combattuta tra un senso d'ardore e di malinconia, mi presentai nel tempio ove mi porsero il sonoro arco del regno; lo presi, e intorno a me sentii aleggiare lo spirito materno: nessuna cosa mi sembrò più sacra che adempiere il suo ultimo volere. Cosparsi il suo sarcofago dei fiori più profumati, mossi con lo stuolo delle Amazzoni verso la dardania rocca, a compiacere non tanto il grande dio Marte che mi aveva chiamata là, quanto l'ombra di Otrera.

per fuggire da lui e dalla sua voce. Prima che mi riprendessi tanto da ricominciare a vedere e a sentire, era quasi l'alba; e ora, Nelly, ti dirò quello che ho pensato, quello che ha continuato a perseguitarmi tanto che temevo per la mia ragione: pensavo, mentre giacevo a terra con la testa contro la gamba del tavolo e lo sguardo che distingueva appena il riquadro grigio della finestra, di essere a casa, nel letto a pannelli di quercia; e il cuore mi doleva per qualche grande dolore che, appena sveglia, non riuscivo a ricordare. Pensavo e mi tormentavo per scoprire di che cosa si trattasse; e, in modo davvero singolare, gli ultimi sette anni della mia vita mi sembravano completamente vuoti! Non ricordavo neppure che fossero passati. Ero una bambina; mio padre era appena stato sepolto e la mia sofferenza nasceva dalla separazione che Hindley aveva imposto a me e Heathcliff. Per la prima volta ero sola nella mia camera, e, destandomi da un sogno tormentoso dopo una notte di pianto, ho sollevato la mano per aprire i pannelli: la mano ha urtato contro il piano del tavolo! L'ho fatta scorrere sul tappeto, e in quel momento la memoria è ritornata, e la mia angoscia di un tempo è stata inghiottita in una spasmodica disperazione. Non potrei dire perché mi sentissi così sventurata; deve essersi trattato di un istante di follia, perché non c'è una vera ragione. Ma cerca di immaginare che io, a dodici anni, sia stata strappata da Wuthering Heights, da tutti i miei legami, da quello che per me allora era il mio tutto, Heathcliff, per divenire di colpo la signora Linton, la padrona di Thrushcross Grange, la moglie di un estraneo, un'esule, strappata da quello che era stato il mio mondo... allora puoi forse farti una pallida idea dell'abisso di disperazione in cui strisciavo! Sì, scuoti pure la testa, Nelly, ma hai contribuito anche tu a sconvolgermi. Avresti dovuto parlare a Edgar, avresti davvero dovuto farlo, e costringerlo a lasciarmi stare. Oh, mi sento ardere tutta! Vorrei essere fuori, all'aperto. Vorrei tornare a essere una ragazza, quasi una selvaggia, e aspra e libera, che ride delle offese e non ne impazzisce! Perché sono tanto mutata? perché il mio sangue si agita tumultuosamente per poche parole? So che ritornerei a essere me stessa se potessi

ritrovarmi una sola volta tra l'erica delle colline. Agli di nuovo la finestra, spalancata, lasciata aperta! Proprio perché non si muovi?»

«Perché non voglio farvi morire di freddo» risposi.

«Di piuttosto che non vuoi darmi la possibilità di vivere» ribatté cupamente lei. «Tuttavia, non sono ancora tanto inerme e la aprirò io stessa.»

Scivolando fuori dal letto prima che io potessi trattenerla, attraversò la stanza, con un passo incerto, spalancò la finestra e si sporse fuori, senza curarsi dell'aria gelida che la colpiva alle spalle tagliente come un coltello.

La supplicai, e infine cercai di costringerla a ritirarsi. Ma scoprii subito che la forza che le veniva dal delirio superava di molto la mia (e che il suo fosse un delirio mi parve certo per le azioni che compì in seguito e per il suo vaneggiare).

Non c'era luna, e tutto era immerso in una foschia tenebrosa; non si vedeva luce alla finestra di nessuna casa, vicina o lontana; già da molto tempo ogni lume era stato spento, e quelli di Wuthering Heights non erano mai visibili; tuttavia, lei affermò di vederne lo splendore.

«Guarda!» esclamò animandosi tutta «ecco la mia stanza, con la candela e gli alberi che ondeggiavano davanti alla luce – e l'altra candela è nella soffitta di Joseph: Joseph resta sveglio fino a tardi, vero? Sta aspettando che io torni a casa per poter chiudere il cancello; bene: dovrà aspettare ancora molto. È un cammino faticoso, e il cuore soffre nel percorrerlo; e dobbiamo passare dalla cappella di Gimmerton per compiere quel viaggio. Abbiamo spesso sfidato insieme gli spettri che si aggirano nel cimitero, spesso ci siamo sfidati reciprocamente a rimanere tra le tombe cercando di evocarli. Ma, Heathcliff, se io ora ti sfidassi a farlo, ne avresti il coraggio? Se lo avrai ti terrò con me. Non giacerò là da sola. Possono seppellirmi dodici piedi sotto terra, e gettarmi sopra la chiesa intera; ma non riposerò fino a quando tu non sarai con me. Mai!»

Tacque, quindi riprese con uno strano sorriso: «Sta riflettendo; preferirebbe che io andassi da lui. Trova il modo, dunque!

Carmelo Bene, sottolineature all'edizione dell'opera di Emily Brontë, *Cime tempestose*, Milano, Mondadori, 1993, pp.132-133, Archivio della Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene

che ha di non avvertito, fino ad oggi almeno, circa la propria posizione, ecco la vera e ultima molla di ciò che costituisce il transfert.

Per questo il transfert è una relazione essenzialmente legata al tempo e al suo maneggiamento. Ma l'essere che, a noi operanti col campo della parola e del linguaggio, dall'aldiqua dell'ingresso della caverna, risponde, chi è? Gli daremo corpo nelle stesse pareti della caverna che vivrebbero, o piuttosto s'animerrebbero, di una palpitazione il cui movimento di vita va colto ora, cioè dopo che noi abbiamo articolato funzione e campo della parola e del linguaggio nel suo condizionamento.

Giacché non vediamo bene come si abbia il diritto di imputarci di trascurare la dinamica nella nostra topologia: noi la orientiamo, il che vale di più che farne un luogo comune (ciò che è più verbale non è là dove lo si vuol dire).

Quanto alla sessualità, che qualcuno potrebbe ricordarci essere la forza con cui abbiamo a che fare ed essere biologica, ritorceremo che l'analista non ha poi tanto contribuito quanto un tempo s'è potuto sperare, allo schiarimento dei suoi moventi, se non esaltandola come naturale in temi da ritornello che toccano talora il tortoreggiare. Cercheremo di apportarle qualcosa di più nuovo, ricorrendo a una forma che in questa materia Freud stesso non ha mai preteso di superare: quella del mito.

E, per rivaleggiare con l'Aristofane del suevato *Convito*, ricordiamone la primitiva bestia a due dorsi in cui si saldano due metà fortemente unite con quelle di una sfera di Magdeburgo, che, separate in un secondo tempo dall'intervento chirurgico della gelosia di Zeus, rappresentano quegli esseri affamati d'un complemento introvabile che siamo divenuti nell'amore.

Nel considerare questa sfericità dell'Uomo primordiale e la sua divisione, ciò che si evoca è l'uovo, uovo che si indica forse come rimosso, al seguito di Platone, nella preminenza accordata per secoli alla sfera, in una gerarchia delle forme sanzionata dalle scienze della natura.

Consideriamo questo uovo nel ventre viviparo in cui non ha bisogno di guscio, e ricordiamo che ogni volta che le sue membrane si rompono, è una parte dell'uovo a esser ferita, giacché dell'uovo fecondato le membrane sono figlie allo stes-

so titolo del vivente che viene alla luce per la loro perforazione. Ne viene che alla sezione del cordone ciò che il neonato perde non è, come pensano gli analisti, la madre, ma il suo complemento anatomico. È quel che le levatrici chiamano *délivre*¹.

Ebbene, immaginiamo che ogni volta che le membrane si rompono, dalla stessa uscita s'invola un fantasma, quello di una forma della vita infinitamente più primaria, e che non sia affatto pronta a raddoppiare il mondo come microcosmo.

Rompendo l'uovo si fa sì l'*Homo* ma anche l'*Hommelette*.

Supponiamola come un'ampia *crêpe* che si sposti come l'ameba, ultrapiatta tanto da passare sotto le porte, onnisciente perché mossa dal puro istinto della vita, immortale perché scissipara. Ecco qualcosa che non sarebbe bello sentirsi colare sul viso, senza rumore, durante il sonno per sigillarlo.

Se vogliamo immaginare che a questo punto inizi il processo di digestione, ci rendiamo conto che l'*Hommelette* avrebbe di che sostentarsi a lungo (ricordiamo che ci sono organismi già molto differenziati che non hanno apparato digestivo).

Inutile aggiungere che contro un essere così temibile la lotta s'ingaggierebbe presto, ma una lotta difficile. Si può infatti supporre, dato che l'assenza di apparato sensoriale nell'*Hommelette* le lascia per orientarsi soltanto il puro reale, che essa ne sarebbe avvantaggiata su di noi, uomini, che dobbiamo sempre fornirci di un omuncolo nella nostra testa per fare dello stesso reale una realtà.

Infatti non sarebbe facile ovviare alle vie dei suoi attacchi, impossibili del resto a prevedersi perché non conoscerebbe ostacoli. Impossibile educarla, intrappolarla nemmeno.

E quanto al distruggere l'*Hommelette*, si farebbe bene a guardarsi che non capiti che pulluli, perché inciderla vorrebbe dire prestarsi alla sua riproduzione, e la più piccola delle sue gemme, se sopravvivesse, anche dopo averle appiccato il fuoco, conserverebbe tutti i suoi poteri di nuocere. Ecce tuati gli effetti di un raggio mortale, che poi resterebbe da

¹ [*Délivre*: in gergo professionale, gli annessi fetali].

Carmelo Bene, sottolineature all'edizione dell'opera di Jacques Lacan, "Posizione dell'Inconscio", in *Scritti*, Torino, Einaudi Vol. II, 1974, pp.848 -849
Archivio della Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene

Se a me benigna la sorte, o figlio,
 Accordato le nozze, - quelle -
 Che prometteva avesse, tu saresti
 Grande una stella tra le mie braccia
 Sarei madre
 D'una stirpe divina
 Oltre questa paura sotterranea
 Delle Parche del Fato terrestre
 Figlio, tu sei un bastardo invulnerabile
 Solo in questa apprensione di madre

→ • *adulta su busto*
 Testa ~~in~~ *in* ~~se~~ *se* *grule !!!*

Zeus Questa terra Il sole Mai Briséide
 Mai femmina Le mani
 queste le mani queste
 hanno toccato
 Ma la sposa bambina
 Che dalle braccia mi fu strappata

spiegare con M.
 Testimoni
 (lamento)

Le navi Le navi
 Le navi marine

• lunga pausa - fischieta- canta "cari luoghi" →

*Raffronto
 delle
 2 teste
 #*

- 1) Busto eretto = se *si* *sono*
- 2) Tentativi - *in* *se* *con* *al* *braccio* *e* *manina*
- 3) Testa ADULTA + parrucca = *indi*
- 4) *ad* *littum* = *cerca* *incastri* *anche* *fuori !!!*
- 5) *indi* = *testina* - SCIRO = *VOX* = "Zeus etc"

Copione di scena con appunti manoscritti di CB per *In-vulnerabilità d'Achille*.
Impossibile suite tra Ilio e Sciro. Testi e versioni liriche di Carmelo Bene da Stazio, Kleist, Omero,
spettacolo s-concerto in un momento; regia, arrangiamenti musicali e interprete principale
 C.B.; scene Tiziano Fario; costumi Luisa Viglietti. , Roma, Teatro Argentina, 24
 novembre, 2000, p.1 , Archivio della Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene

PINOCCHIO (STORIA DI UN BURATTINO)



290

Due tempi di Carmelo Bene da Collodi.

Nel centenario dalla nascita di Pinocchio.

Con la partecipazione dei Fratelli Mascherra e Lydia Mancinelli.

Regia scene costumi e interprete principale Carmelo Bene.

Musiche di scena Gaetano Giani Luporini.

Strumentazione fonica: consulente Salvatore Maenza. Maschere - Giovanni Gianese. Scenotecnica - Walter Pace. Sartoria - P. Farani. Calzature - Arditi.

Assistente allo spettacolo - Giancarlo Dotto. Fonici: Gianni Burronni –

Roberto Chessari.

Elettricisti: Mario Carletti – Marco Cittadini. Macchinisti: Franco Alessandrini – Franco Bonannni. Sarta di scena - Rossana Adreman. Direttore di scena -

Mauro Contini.

Pisa, Teatro Verdi, 1 dicembre, 1981

E se anche un'ombra di rimpianto tremerà nella storia

non potrà livida sciupare il tuo piacere di ascoltare”

(L. Carroll)

²⁹⁰ Alice. Foto di L. Carroll. La presente immagine è servita da modello per il costume della “Fatina” nell’edizione del 1981 e del 1998.

Pinocchio s'immerge nelle meraviglie di Alice e dall'incontro dei due mondi vien fuori una lezione crudele. Insostenibile per gli adulti. Necessaria per i bimbi. Lo spettacolo è dedicato a chi è ancora capace di spavento e di stupore. Il debutto mondiale è per l' "innocenza". Non si può invitare a teatro l'infanzia, lusingarla con la promessa della favola, sottrarre loro la favola, e pretendere un trionfo.

Un trionfo equivarrebbe in quel caso a un miracolo.

Il miracolo è puntualmente avvenuto. Al Teatro Verdi di Pisa i bimbi hanno applaudito a lungo, e quell'applauso aveva qualcosa di molto caro a me perché affermava senza equivoco nell'assenza di ogni "Pescecane" l'unica vera possibilità di commozione.

Che sarà di voi adulti? Abbiate l'umiltà di abdicare almeno come spettatori.

Pinocchio è lo spettacolo della sepoltura prematura di un bimbo. Chi scalcia nella bara è il "burattino". Adulta è la terra che lo ricopre.

Lungi dall'essere la "storia di un burattino" o un "burattino della storia", il mio Pinocchio è nella nobile idea di restare in eterno burattino a dispetto della favola. E nonostante la favola, il venir meno del Naso è l'atto del consegnarsi definitivamente all'obbedienza.

"Ma tu non puoi crescere perché i burattini non crescono mai

nascono burattini

vivono burattini

muoiono burattini".

Invecchiare è comunque oggi e sempre una odiosa mania. Qualunque trapasso nell'età del pensiero è un fallimento. Questa è la miseria per cui vale la pena di scioperare. Il pelo cresce e abbonda nella storia del genere e si concede in "*peluche*" in quella del "degenere".

Il mio spettacolo è specialmente voler dire quanto di peggio su tutte le filosofie del “libero arbitrio” e del “libero amore”. Non si può amare che la mamma. Purché la mamma si mostri crudele almeno quanto la Provvidenza.

Tutto il resto non è che retorica da “Grillo parlante”.

Di quella morale da fiera che vaneggia nel sacrosanto testo io non mi occupo. L'affido alla immagine. E nel mio teatro a sipario chiuso l'immagine subisce da sempre un esemplare oltraggio. Di quella miseria che si ostina a emergere io io faccio scempio a modo mio inabissandola in vuoti di luce e di silenzi. Né mi occupo di leziose fatine in fregola di nasi, ma della loro sublime incoscienza, sì.

E' liquidata come virtù innanzitutto ogni “bacchetta magica” e riemerge come peggior crimine commesso in attimi di distrazione.

“Bimba dal viso di candore e dall'aria stupita”.

Alla di lei incoscienza assassina e “depensata” io m'inginocchio” come il più devoto dei burattini. E mi stupisco sempre di riconoscere in lei che mi sevizia l'inesistenza di quel Dio che se fosse altrimenti vivo o morto troverebbe in me, invece che il più devoto, il più inesorabile crocifissore. Riconosciamo il dogma e saremo liberi dell'imbecillità che c'illude liberi.

Mi servo, lo confesso, della più moderna tecnologia per sopprimere la favola e i suoi dicitori, per ridurla alla derisione che merita. Non c'è delitto che valga la pena di non essere commesso se la vittima sono “Io” e la mia ostinazione a crescere. Non è uccidendo un padre che si conquista il paradiso, ma accompagnandolo per mano a che divenga folle e nella follia si pietrifichi.

Folle è ogni sogno di paternità – Giuseppe o Geppetto che sia.

Si, lo ammetto, il pescecane non c'è. E' che la mia prediletta delle fate non ne poteva più di dipingere quell'animale. La stessa disgraziata sorte tocca non meno a grilli, conigli, chioccioline, gatti e volpi.

Lucignolo sopravvive, almeno come teppista. E' lui a vedere in Pinocchio il proprio passato che torna almeno quanto Pinocchio immagina in lui il proprio avvenire. Uno di loro a rigore è di troppo. La verità è che sono di troppo tutti e due. E' solo nel venir meno a ogni possibilità di dialogo che si crea la condizione di ciò che io chiamo il "terzo suono".

E' la crudeltà di quella vagheggiata bimba che mi ha spinto in fondo a cancellare la "rappresentazione". Ma non le bastava, anche il virtuosismo le venne a noia. E così per meritare la sua disattenzione ho dovuto superarmi e dedicarmi a sipario chiuso a l'oblio, alla musicalità... Come Otello il mio Pinocchio non è più che la commozione del piano d'ascolto. Ecco perché vi chiedo di esonerarmi da ogni impegno civile di guerra e di pace. E' questo se non altro il diritto che spetta a chi come me non rinnega di venire da un u"pezzo di legno" fino a che "il pensiero" sarà di scena noi non saremo mai la nostra Voce. Coei che ci sorprende. Fino a che i rapporti affolleranno la scena, noi non meriteremo mai la solitudine e lo stupore. E' solo liberando il teatro dal concetto che potremo dedicarlo all'ignoranza di un pubblico bambino dispensato dall'obbligo dell'alfabetismo... E se la "Storia di Pinocchio" è per tutti noi la luminosa lezione che specialmente mentire è doveroso, la sua straordinaria "esecuzione" è la commovente fioritura del tema nei movimenti e nelle differenze della musica. Ciò che la permea d'incanto.

Carmelo Bene, "Burattino in Eterno", *Paese Sera*, 6 dicembre 1981

MACBETH



²⁹¹

Regia scene costumi di Carmelo Bene.

Con Susanna Javicoli e Carmelo Bene.

Strumentazione fonica, consulente Salvatore Maenza.

Musiche di Giuseppe Verdi. Orchestrazione e direzione su base di Luigi Zito.

Fonici: Roberto Chessai – Gianni Burronni. Elettricista – Mario Carletti.

Macchinisti: Franco Bonanni – Elio Potenza.

Direttore di scena – Mauro Contini.

Milano, Teatro Lirico, 4 – 23 gennaio 1983

²⁹¹ Macbeth, Foto di scena edizione 1996, *Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene*

Fulvio Stinchelli, *La prima della prima. Carmelo Bene ha dedicato alla Roma capolista la 'zona celeste' del suo Macbeth all'esordio*, "Il Messaggero", 10 marzo 1983

Per un verso o per l'altro comunque si concluda questa corsa allo scudetto, la serata di martedì di martedì scorso al Quirino resterà (ecco, finalmente una certezza!) consegnata alla storia dell'Associazione Sportiva Roma. Una specialissima serata che Carmelo Bene, sommo attore-regista-mimo-autore, ha voluto dedicare, nel segno di Macbeth e della "zona celeste", a "Nils Liedholm e alla splendida formazione della Roma"...,

E per quanto la scena dell'irrapresentabile e il teatro dell'assenza del sommo Bene costituissero per quei fedelissimi un davvero flebile richiamo, c'era anche – udite! – una compatta rappresentanza della Curva Sud, convenientemente attestata, al sovrano uso plebeo, nella piccionaia. Tremammo – lo ammettiamo – al pensiero di quel che sarebbe potuto accadere, con cotale assistenza, alla scena più osée del dramma. Invece, l'inclita era lì per smentirci: lo streaking di Lady Macbeth – Javicoli, a parte qualche risatina assai composta, passò liscio come una rappresentazione del venerdì santo. I popolani romani hanno, connaturati, il senso e il rispetto del classico.

Pubblico più attento e aderente all'azione scenica Carmelo Bene non poteva augurarsi: un pubblico che probabilmente sapeva poco di Schopenhauer e Nietzsche, di Artaud e Lacan, e di tutte le altre leccornie intellettualistiche che il Sommo generosamente e puntualmente profonde nei suoi mirabili pasticci scenici, ma che al dunque su è lasciato conquistare dallo stupore – evento della phoné, per finire spellandosi le mani dagli applausi. Dulcis in fundo, alla terza chiamata al proscenio, è

calata anche una bandiera giallorossa e il pubblico, quel pubblico, ha avuto un motivo di più per considerare ben spesa la sua serata.

Ma il meglio doveva ancora venire. Ed è venuto, a sipario definitivamente sceso sulla terribile umana vicenda del re scozzese (“La vita è un racconto fatto da un idiota, pieno di clamori e di fuori [sic!], che non significa niente”), quando Carmelo ha invitato squadra, dirigenti e intimi nel bar del teatro per un incontro che doveva andar ben oltre i confini del drink di circostanza. Col volto ancora segnato dalla maschera di Macbeth, indossando una tuta da jogging, il Sommo s’è fatto incontro a Liedhlom e ai suoi per dire: “Il risultato di domenica, bugiardo, appartiene alla storiella quotidiana. E’ passato, dimenticato. Ora, ragazzi, non si perde più, si vince sempre. Nel nome della zona, del Brasile e della poesia che non conosce sconfitta” li ha poi evocati uno a uno. E a Tancredi che crucciato e pudico si defilava, ha gridato: “Non ti nascondere, Tancredi, tu che sei il più grande portiere italiano, e lo sai!”. Quindi, con Dino Viola, il Barone e il divo Paulo ai lati, dinanzi a un bicchiere di birra, ha tracciato il programma per il futuro romanista. “Continue per questa strada – ha detto – perché è la giusta. La zona? E’ perdere la zona per poi subito recuperarla. La zona è l’assenza nel giuoco del calcio. Un avversario può contrastare la presenza, mai l’assenza...

HORROR SUITE MACBETH

*Di Carmelo Bene da William Shakespeare
nel centenario della nascita di Antonin Artaud.*

Regia e interprete principale Carmelo Bene. Con Silvia Pasello. Musiche di
Giuseppe Verdi. Scene Tiziano Fario. Costumi Luisa Viglietti.
Arrangiamenti musicali Carmelo Bene,
Festival d'Autunno, Roma, Teatro Argentina, 1-9 ottobre 1996

Macbeth segna la fine della scrittura scenica e spalanca l'avvento della macchina attoriale, sollecitato dall'esperienza elettronica ereditata dalla fase cinematografica e maturata nell'avventura concertistica del poema sinfonico (s)drammatizzato. Dallo spettacolo orale librettistico della versione shakespeariana all'esecuzione teatrale, protagonista onnivora è, come mai in precedenza, l'attorialità automatica del corpo fisiologicamente inteso, in che la voce sola (la differenziazione dei "ruoli" è variazione fonetica-umorale) è senza lingua; questo interno del corpo è fragorio (salivazione, peto, rutto, gorgoglio, etc.) amplificato dei resti della parola-suono masticata e vomitata, sbavata all'orlo della bocca. L'afasia di tanta orale rumoristica, in questo intestimoniabile (s)concerto (...strepito e furia / che non vuol dire niente) raddoppia l'aprassia d'un corpo, mummia velata e/o ricoperta di triplice armatura, che cieca brancola, nella cerca vana d'un orgasmo a svanire, tra gli espedienti dell'orrore (il terrore ridotto a fuoco fatuo) e dall'autospavento. Soccorso da una sua (?) Lady-domestica, il corpo svolge e risolve una benda (tra le tante che lo fasciano) insanguinata; svolge ed i segni rossi

rimpicciolendo via via svaniscono: nessuna piaga. Ferita era la benda e non il braccio.

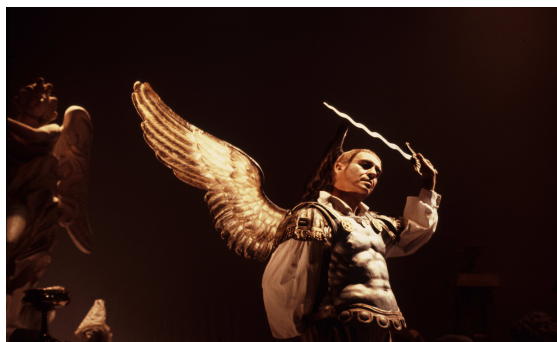
Una favilla d'energia residua consente a questo corpo disarmato di svelleare la superficie del suo palcoscenico e scaraventarla, "fatta d'aria", nell'aria, prima di rassegnarsi all'inorganico.

Carmelo Bene, Programma di sala da Carmelo Bene, "Macbeth", in *Opere. Con l'autografia di un ritratto*, 1 ed., Milano, Classici Bompiani, 1995 - 1 ed. Classici in brossura 2002, pp. 1201-1202

HOMMELETTE FOR HAMLET

Operetta inqualificabile (d'à Jules Laforgue)

di Carmelo Bene.



Regia di Carmelo Bene.

Scene e costumi di Gino Marotta.

Musiche originali adattate e dirette da Luigi Zito.

Protesi scultoree di Giovanni Gianese.

Le situazioni: il Re – Ugo Trama, Kate – Marina Polla de Luca

Orazio – Achille Brugnini, la Beata Ludovica Albertoni – Stefania de Santis.

Gli Angeli: Osvaldo Cattaneo, Walter Esposito, Franco Felici, Luciano Fiaschi,

Davide Riboli, Andrea Zoccolo. Tecnici: Direttore di scena – Mauro Contini,

Fonico mixer – Sante Santori. Fonico recordista – Maurizio Corazzino. Primo

macchinista – Marcello Guidoni. Primo elettricista – Roberto Goderti.

Realizzazione costumi – Piero Farani. Realizzazione scena – Fase Rosa e F.

Rubecchini. Attrezzeria – Rancati. Trasporti – Live sound. Direzione

amministrativa – Francesco Russo. Organizzazione – Antonello Pischetta.

Produzione Nostra Signora S.r.l., Bari, Teatro Piccinni, 10 novembre, 1987

Illecito forzare nelle forme del linguaggio verbale, della enunciazione analitica o critica, la compressione di senso e lo piazzamento dei codici espressivi che Carmelo Bene compie con questo *Hommellette for Hamlet*. Dinanzi a certi plessi del significante, ai cortocircuiti fra la posizione del soggetto “strapazzato” (proprio come un uovo spappolato) e la dislocazione dei linguaggi e dei codici, l’interpretazione dovrebbe risalire fino al *punto vacuo*, all’origine cieca in cui il linguaggio resta intrappolato nella soggettività implosiva del *musicale* e i codici sono di là da venire perché sempre montati e dilapidati nel gesto ipercritico della sfiducia nel codice...

Felice parodia della forma, spensierata evaporazione del senso, struggente insensatezza di una fanciullezza che gioca con l’immaginario ormai addomesticato dei testi classici...la fanciullezza di Carmelo Bene tramuta la cimiterialità “nera” dell’*Amleto* in operetta tombale, in estasi artistica, passando indenne dalla fossa dei cadaveri ai marmi barocchi di una eternità di pietra...Il cimitero subisce un accecante viraggio dal notturno al diurno, si fa mondo di marmo che vive nell’estasi fredda e soddisfatta della madreperla e dell’alabastro; vita monumentale ironica beffarda che riesce tuttavia a sottrarre l’aldilà alla bara, a volatilizzare il dèmonico della morte nel giocattolo fanciullo (anche se le ali degli angeli di gesso non sono atte al volo, visto che non v’è alcun Cielo dove librarsi per questi esseri eterei né *caduti* né *risollevati*).

Il “Cimitero degli Angeli” non è tuttavia solo ambientazione. E’ la partitura visiva di uno spettacolo che utilizza l’intertestualità in modo critico: come dislocazione interminabile dei significanti; così come Gino Marotta disloca il sentimento e le forme del barocco nella plasticità

vivente di una citazione che sconfessa l'originale proprio nel momento in cui attesta l'"istante" introvabile della sua prima apparizione. Solo in questa forma dell'enunciazione critica era prevedibile una non episodica consonanza fra artisti, fra Gino Marotta e Carmelo Bene: pensando lo spettacolo come partitura visiva del detto che si tradisce nel visto, e pensando il suo sottotesto iconografico come spettacolo autocritico del visto che attesta la classicità perduta della tradizione...

L'interpolazione dei motivi, dei codici, degli stili, delle forme enuncia la resa del linguaggio al massimo della sua proliferazione "bianca", del suo barocco che de-finalizza il senso per un *surplus di scrittura*. Una scrittura che investe più orbite e che giustizia il senso con un sovraccarico di linguaggi nello splendore della parodia felice; nella quale due storie di sempre se ne vanno nello spettacolo dello svanire: la storia "madre", quella di Amleto, dimenticata nella sottrazione e *dispensata da ripresentarsi come "replica"*; la storia "figlia", quella di Laforgue, *rimemorata nella parodia* come nostalgia del classico, disturbo del tragico, feticcio del teatro dei morti.

Maurizio Grande, "Il disturbo del tragico", programma di sala, Roma Teatro Quirino, 1987

HAMLET SUITE

Spettacolo – concerto. Collage di testi e musica di Carmelo Bene.

Con Monica Chiarabelli e Paula Boschi. Assistente - Luisa Viglietti.

Impianti tecnici - Light Sound Service. Mixer - Paolo Lovat. Recordista –

Vincenzo Cannioto. Datore luci – Davide Ronchieri.

Organizzazione – Matteo Bavera.

Verona, XXXVI Festival Shakesperiano, Teatro Romano, 21 luglio, 1994

Franco Quadri, *La voce di Carmelo un tesoro ritrovato. Il ritorno di Bene, con emozione.*

“La Repubblica”, 23 luglio, 1994

VERONA — Questa volta Carmelo Bene ha provocato l'invidia degli dei ed ecco lo scatenarsi del temporale che, la sera dell'attesa prima, dopo rinvii e smentiti preannunci ha causato il rinvio dello spettacolo.

Forse sapevano i superni che questo *Hamlet Suite* si cimenta dall'inizio nell'imitazione del tuono e nella simulazione del vento, tra ondate di musiche represse, nell'inane prolungato esitare che precede la conquista della parola e un impulso dinamico che ridia una vita illusoria a una quadro di umana natura morta. Davanti al microfono che dilata rumore incidentale alle dimensioni di un incubo scoppiettante, Carmelo è al centro, incerto se spogliarsi della giacca del suo frak, tra l'immagine eretta d'una sposa per cui risuona e s'inceppa la Marcia di Mendelssohn, mentre dall'altro lato, sopra un letto, tra drappi cremisi e viola, giace riversa una figura ancora ardua a distinguersi, vicino alle rotondità degli scudi abbandonati al suolo.

Dopo anni di assenza, passata anche per il travaglio della malattia, Carmelo Bene si esibisce un suo statuario aplomb e uno sguardo

d'approccio stupito, lasciandoci sospirare il tesoro della sua, centellinata prima con l'avarizia di un test nel rivelarci la spiata dello spettro, poi sciolta nel canto per farsi immediatamente da parte, surclassata da se stessa nel playback. L'alterità già evidente in questo passaggio del testimone rimarrà un segno dello spettacolo, già denunciato come «serata a onore» e impostato sul collage concertistico di brani di una carriera scandita già sei volte, prima di questa, da Amleto. Basta il fremito di quella voce, che coniuga l'empito romantico e l'allusione simbolista, giocando con l'ellissi delle sospensioni brutali, mentre dal roco impasto della prima tonante registrazione si prepara a risalire, in diretta, all'acuto, per dare di colpo ai devoti l'emozione di un riconoscimento, che contiene nei suoi risvolti i caratteri sempre arcani della scoperta. I fogli metallici del manoscritto monumentale che vediamo girare al civettuolo maestro sembrano fatali come pagine del destino, che non a caso li sommerge tra echi di un frangersi di onde. C'era una volta Amleto, ma non solo. Il percorso costellato di ostacoli e entusiasmanti sorprese, anche per chi non ne può identificare le tappe, ritorna indietro, inseguendo una ricerca d'identità tra gli innumeri Amleti che il grande attore ha interpretato quando non recitava Amleto, ma gli altri personaggi dentro ai quali cercava di sfuggire a se stesso.

Ritroviamo la situazione di stallo in cui Mercuzio aspettava una fine senza raggiungere l'orgasmo, come Otello nella sua agonia; rivediamo il bianco drappo di Macbeth e la sua smania di celarsi in una corazza che qui, appena indossata, lo riporta alla marionetta meccanica di Fortebraccio, mentre si risente il tormento di «non avere l'età» dell'Achilleide e l'estraneità vegetale di Lorenzaccio.

Prima che a un revival l'èxcursus serve a ricomporre il senso di un personaggio nel quale è comunque impossibile non scovare di nuovo le

testimonianze interiori dell'amato artifex, mentre il suo sussurro insinua la lettura edipica di Freud già utilizzata nell'edizione del '75 e recupera la versione di Laforgue nei dialoghi con Kate, l'attrice che vuol fare la parte di Ofelia: Monica Monica Chiarabelli, una «belle Helène» che riesuma qualche nasale della Wandissima, Paula Boschi è invece la regina in attesa sul canapé, che si desterà dalla catalessi per togliersi il finto seno a lungo accarezzato come Ginevra nella seconda Cena delle beffe di Bene, e continuare le sue pratiche ma sturbatorie su quello vero come la Beata di *Hommelette for Hamlet*.

Di quel pastiche lacaniano ricompaiono i lacerti di Gozzano e l'omaggio a Strapaese siamo alla solitudine del prediletto universo simbolista, Carmelo vi si sfoga in francese e mischia alle «words words words» attacchi di sonetti shakespeariani; ironico e doloroso, con «l'infinito in cartellone» come il suo personaggio, ne incarna da grande virtuoso la passione languorosa e impotente davanti all'arte in CB. ma e, nel regalarci una magistrale sintesi schizofrenica d'un grande testo, morte in scena compresa, riesce a raccontarci, negandolo, una vita sognata.

Non solo per il costante inseguimento del canto all'interno dell'espressività della parola, ho ritrovato le sensazioni di leggendarie apparizioni della Callas. All'ultimo grido di «bravo!» che ha chiuso l'ovazione finale del Teatro Romano Carmelo ha risposto con spirito "Lo so". Era anche un rimprovero per chi non c'era (e si pentirà di non esserci stato). Ma l'indimenticabile occasione fa pure meditare su quanto s'è sprecato in questi anni, noi e lui, grande grande grande.

PENTESILEA



*La Macchina Attoriale - Attorialità della Macchina.
Momento n. 2 del Progetto Ricerca – Achilleide
di Carmelo Bene. Da Stazio, Kleist, Omero e Post-Omerica.
Voce solista Carmelo Bene
Roma, Teatro Olimpico, 19 maggio 1990*

Maurizio Grande, *L'epos maciullato*, "Rinascita", n.13, 6 maggio 1990

La fase culminante della ricerca di Carmelo Bene pone questioni teoriche di ardua risoluzione, che riguardano soprattutto la praticabilità dell'idea di "teatro senza spettacolo...". Se dovessi rispondere alla domanda "che cos'è il "teatro senza spettacolo"?", dovrei dire che non è possibile darne alcuna definizione in termini concettuali o di «poetica» o di categorie estetiche. Il "teatro senza spettacolo" è forse una *prassi* di continua erosione del linguaggio e del soggetto, affinché si possa giungere a una materialità inorganica del senso in cui l'attore si pone come macchina antieroica che celebra la fine delle differenze e della idea di totalità che le riassume.

Il Momento n. 2 del progetto-ricerca *Achilleide* ospitato al teatro Olimpico di Roma (in collaborazione con l'assessorato alla Cultura della

capitale) non è la “rilettura» del mito di Achille secondo stilemi e stemmi caratteristici della prassi attoriale di Carmelo Bene. O, per meglio dire, non è soltanto questo. La figura di Achille interessa per i risvolti di una *inattualità* enigmatica legata all’inconsolato dolore per l’invulnerabilità amputata, o, detto altrimenti, a una volontà di potenza inerme e frustrante..., L’Achille è il beffato, il sangue-misto che calza armi invincibili su un corpo difettoso (è lui il manichino, il “pupo” che s’agita sulla scena per dar spettacolo della sua sofferenza agli dei). Achille allude non solo alla potenza dimezzata del “bastardo”, ma al vulnerabile potere dell’attore che si presta allo spettacolo commissionato e ordito da altri. In tal senso, la macchina attoriale di Carmelo Bene propone una liturgia teatrale che è al di là dell’umano e dell’organico, al di là (o al di qua, se si vuole) di ogni equivoco spettacolo dell’identità e delle maschere del senso.

L’Achilleide assume la macchina attoriale come superamento dell’ordine del linguaggio, che si fonda in gran parte sullo spettacolo del simbolico e sull’illusione di reciprocità: soggetto e oggetto, individuo e mondo, io-altro, interiorità ed exteriorità, espressione e contemplazione...Achille-Bene è al sicuro in una rovina di veli da sposa e di manichini disarticolati e, meccanicamente, prende a ri-membrare questi resti, producendo mostri di bambole animate che attendono il soffio epico del non-più-eroe. Il *meccanico* in questa favola provvede a tutto. Disloca l’epos nell’interiorità del soggetto, il tutto-pieno nella singolarità cava di un soggetto disseminato di brandelli di memoria che alimentano un’afasia battente, la disarticolazione scandita del senso, la principesca sineddoche nella quale si decompone l’opera. Spostare l’epico nel lirico significa rendere impraticabile la somma differenza dell’artistico dal prosaico: *il canto*..., Né lirico né poetico questo Achille è il simulacro di un epos

maciullato, che veste una Pentesilea di plastica irrequieta in una culla-tomba...,Smozzicare i testi di Stazio, di Omero, di Kleist, significa dare voce macchinale all'inorganico come dissoluzione del corpo e delle forme (corpo dell'attore e forme del teatro). E' il basso strepitio dell'orrore, flebile effetto dello smembramento che ri-membra nell'esteriorità della macchina epica. Dinanzi al quale sta in mistico silenzio un pubblico attonito, inappagato e stupefatto di tanto teatro inconsumabile e intraducibile...

PENTESILEA

Pentesilea. La Macchina Attoriale – Attorialità della Macchina.

Momento n. 2 del Progetto Ricerca – Achilleide

di Carmelo Bene da Stazio, Kleist, Omero e Post-Omerica.

Voce solista Carmelo Bene

Mosca, Teatro Majakowskij, 27 dicembre 1990

Ismailova N., “Izvestia” , 29, dicembre 1990

Due sere fa, al Teatro ”Majakowskij”, il famoso artista italiano, Carmelo Bene, ha rappresentato la sua “ACHILLEIDE”.

E’ il teatro di un attore (originale) straordinario e magico. Diabolica autoparodia, allucinazione, incubo.

Quando, prima dello spettacolo, il pubblico, sprovvisto di un libretto esplicativo del testo (da Omero a Kleist) che Carmelo Bene aveva approntato intorno ad Achille, e alcuni critici francesi hanno cercato di spiegare “IL TEATRO SENZA SPETTACOLO”, ha quasi accusato uno choc. E, quindi, apparso LUI sulla scena, vestito in nero e bianco, seduto accanto alla sua bambola meccanica, dentro un bianco naufragio di veli; i suoni della musica elettronica, mescolati all’acqua e alla voce umana, siamo rimasti in silenzio e stupefatti. Il mondo esterno non ci interessava più. Seguivamo un Artista che sottraeva il gesto al pensiero e alla parola; ascoltavamo non più il testo, ma l’eco della voce interna.

Cominciavamo a sentire la tensione tra Achille e quella sua Pentesilea meccanica: questo è IL TEATRO SENZA SPETTACOLO. Ci ha stregato. Definire tutto ciò innaturalezza programmata, suonerebbe criminale. Ma, ricordando le figure poetiche delle sue messinscene, recuperando e riordinando le nostre impressioni comprendiamo la immediatezza di questo linguaggio teatrale. Stilisticamente rigoroso e

quanto mai organico, questo proferire così e solo così è in Carmelo Bene una necessità reale. Prima e dopo lo spettacolo, siamo stati invitati a non cercarvi un senso. Non riuscendo facilmente a disfarci delle nostre abitudini, noi ci ostiniamo a cercare il senso, poiché il teatro è comunicazione vivente di una energia umana e artistica. E' questa energia artistica la magia, il mistero che noi sentiamo in Carmelo Bene.

Per tentare una forma alle nostre impressioni, ecco: Carmelo Bene in scena somiglia alla grandezza di Dalì se dipingesse sotto i nostri occhi.

Un maestro a Mosca, "Lo schermo e la scena", 27 dicembre 1990

La "Sojusteatr" ha stampato il libro CARMELO BENE IL TEATRO SENZA SPETTACOLO. Questo evento coincide con la tournée del Maestro nella capitale: Carmelo Bene conclude il festival del teatro italiano iniziato tre mesi fa.

Carmelo Bene il grande attore del nostro tempo riconosciuto come il precursore dell'avanguardia italiana ha esordito nel 1959. Creatore e protagonista di tanti spettacoli, ormai considerati eventi memorabili.

Già nello scorso novembre abbiamo avuto la possibilità di documentarci sulla attività di Carmelo. Bene: videoprogrammi, films e seminari, organizzati dal Festival, che hanno suscitato grande interesse: Amleto, Riccardo III e l'evento "Quattro diversi modi di morire in versi" (il suicidio della poesia Sovietica). Ora Carmelo Bene è qui a proporci un "momento" della sua ultima ricerca (Achilleide - Pentesilea momento n. 2), dove, a parere degli studiosi italiani, è scontata ogni forma di rappresentazione, ruolo, soggetto - oggetto e dialogo. Sintesi e negazione a un tempo della attività precedente di Carmelo Bene.

IN-VULNERABILITA' DI ACHILLE

Impossibile suite tra Ilio e Sciro. Testi e versioni liriche di Carmelo Bene da Stazio, Kleist, Omero, spettacolo s-concerto in un momento.

Regia e arrangiamenti musicali, interprete principale Carmelo Bene. Scene - Tiziano Fario. Costumi - Luisa Viglietti.
Roma, Teatro Argentina, 24 novembre, 2000

Chi vi convoca di solito a teatro non si accontenta del vostro denaro, del vostro eroico cartellino. Pretende la partecipazione. Invoca la corrispondenza d'amorosi sensi, in tutti i modi vi esorta a esserci, a dare segni della vostra presenza.

Lo spettacolo straordinario al quale state per assistere e per il quale nessuno vi ha convocato si aspetta (al contrario) dal suo spettatore ideale il massimo della non corrispondenza. Nessuna contropartita.

Vi si chiede solo di lasciarvi violare/brutalizzare/macellare senza battere ciglio (la qual cosa già sarebbe considerata una reazione smodata, motivo sufficiente per fare sipario).

L'attrazione-repulsione per quanto non accade in scena dovrà essere misurabile nel contegno della platea. Una discrezione che rasesti l'inanimato oltre che l'anonimato, il fair-play del cadavere, per capirci. Fate che tra voi e il cadavere che è in voi la differenza sia labile, quasi impercettibile. L'ideale sarebbe avervi, ognuno al suo posto, non del tutto estinti, ma in quello stato di grazie che è il come – nemmeno particolarmente vigile – che vi renda docili e abbandonati. Disponibili a tutto, penetrabili e impenetrabili allo stesso tempo. Insomma, fate silenzio. La disfatta vi riguarda.

Programma di sala a cura di Giancarlo Dotto

Bibliografia



Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare e Laforgue). TV, 1974.
Archivio Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene

Bibliografia critica d'autore

Nota

La presente bibliografia, alla base del nostro lavoro di ricerca, raccoglie un numero selezionato di libri appartenenti alla biblioteca personale di Carmelo Bene. Fatta eccezione per alcuni libri con dedica privi di sottolineature o commenti a margine, che per il loro interesse di cronaca sono stati ugualmente inseriti, i testi qui presenti sono sottolineati e commentati dal Maestro. L'intera biblioteca di Bene conta circa 6000 volumi. Seicento di questi costituiscono la biblioteca "personale" del Maestro. Una prima generale catalogazione è stata messa in atto circa sette mesi dopo la morte CB, tra l'autunno 2002 e la primavera 2003, da Luisa Viglietti, Segretario Generale della *Fondazione L'Immemoriale di Carmelo Bene*, Luca Buoncristiano e chi scrive, nell'abitazione romana di CB. Questa prima archiviazione in formato Excel, ha tenuto conto (oltre che dell'autore, del titolo, dell'anno di pubblicazione o ristampa, delle annotazioni a margine, delle sottolineature, dei segnalibri ecc...) anche della collocazione topografica dei volumi, raggruppando per "stanze", "studioli", "corridoi", "camere da letto", grandi famiglie di libri. Questa sorta di *bibliotopografia*, ordinata da esigenze inventariali, non è stata trascurata in sede teorica.

Dal 2004 la biblioteca di Carmelo Bene è stata smembrata. Il Museo Castromediano di Lecce custodisce, assieme ai costumi e alle scenografie, circa un terzo dell'intero patrimonio librario del Maestro. Ciò che costituisce l'Archivio dell'*Immemoriale di Carmelo Bene* (1500 libri annotati a margine, manoscritti - 50 agende e quaderni - 150 CD, 280 audiocassette, oltre mille fotografie, negativi e diapositive, 400 programmi di sala, 700 nastri revox, 10 DVD, 150 DAT, assieme a

diversi documenti d'interesse storico) è ospitato dal Comune di Roma nei locali della Casa dei Teatri, presso il Villino Corsini di Villa Doira Pamphili. Dal 1 Febbraio 2005 La Soprintendenza Archivistica per il Lazio ha riconosciuto l'Archivio della *Fondazione L'Immemoriale di Carmelo Bene* "d'interesse storico particolarmente importante". A tutt'oggi, per motivi d'ordine testamentario e amministrativo, l'Archivio non ha ancora assolto l'obbligo di conservare, ordinare e inventariare la documentazione di cui si compone, in vista di una auspicabile fruibilità da parte di "studiosi idonei".

In questa sede ci siamo serviti della prima, originaria e generale catalogazione dei documenti. Alcuni dei testi che offriamo in questa sede hanno costituito l'oggetto delle nostre ricerche e sono riscontrabili nei rimandi in nota interni al testo della tesi, i testi su cui non ci siamo intrattenuti specificatamente, ma che sono comunque organici al nostro discorso, sono stati inseriti per testimoniare la densità dei luoghi frequentati dal nostro autore. I volumi sono ordinati con il sistema autore-data. Le "Note al testo" che seguono il riferimento bibliografico hanno un valore orientativo e indicano, sia pur sommariamente, le pagine "interessate" da CB. La generica dicitura "molto sottolineato" comporta il pressoché totale coinvolgimento dell'artista in quasi tutti i passi del libro; la generica dicitura "passim", rispetto ad altre frequentazioni caratterizzate da ben altra densità affettiva, indica un campo discontinuo e ristretto d'interesse.

AA VV, *"Close up". Storie della visione n.1*, Roma, anno 1 - marzo 1997

Note al testo: Dorian Fasoli, "Intervista a Carmelo Bene"

AA VV, *Bambole giocattoli automi, 1830-1930*, Venezia, Marsilio, 1982

Note al testo: passim

AA VV, *Dal teatro oltre il teatro parola oh cara!*, Frosinone, Dismisura, 1985

Note al testo: Maurizio Grande, "Le voci del soggetto", pp.15, 23

AA VV, *Il piccolo Hans. Rivista di analisi materialistica n. 13 gennaio/marzo 1977*, Bari, Dedalo libri, 1977

Note al testo: pp. 34, 38, 87, 90, 105

AA VV, *Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990

Note al testo: copia lavoro per l'Opera Omnia

AA VV, *Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990

Note al testo: pp. 103-114, 118-121, 125

AA VV, *Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990

Note al testo: p. 65

AA VV, *Il bestiario di Cambridge*, Milano, Franco Maria Ricci, 1974

Note al testo: Dedicata a C.B. di Mario Marino (?)

AA VV, *La Nouvelle Revue Française (Fureus. Trois pères furieux par Camille Dumoulié)*, La Nouvelle Revue Française, septembre, n.512, 1995

Note al testo: Saggio di Dumoulié

AA VV, *La ricerca impossibile*, Venezia, Marsilio, 1990

Note al testo: pp. 30, 31, 33-37

AA VV, *La ricerca impossibile*, Venezia, Marsilio, 1990

Note al testo: pp. 27, 106-113

AA VV, *La ricerca impossibile*, Venezia, Marsilio, 1990

Note al testo: pp. 9-14, 18, 20, 21, 34, 37, 97, 101, 103, 105-107

AA VV, *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995

Note al testo: pp. 37, 39, 163, 170

AA VV, *Studi collodiani. Atti del I Convegno Internazionale. Pescia, 5-7 ottobre 1974*, Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia, 1976

Note al testo: post it p. 554, 598, 553

AA VV, *Universalis La politique, les connaissances, la culture en 1996*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1997

Note al testo: Jean Paul Manganaro, "Macbeth Horror suite mise en scène de Carmelo Bene", pp. 403-404

AA VV, *Universalis. Corpus 10 interférences-libertins*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1985

Note al testo: Post it.: Jean Paul Manganaro, "Carmelo Bene", p. 375

AA VV, *Universalis. Les événements, les hommes, les problèmes en 1983*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1984

Note al testo: Post it: Jean Paul Manganaro, "Macbeth", p. 496

AA VV, *Vocabolario degli accademici della crusca*, Firenze, Licosa, 1976

Note al testo: segnate le voci: D R, D V, P R, R E

AA VV, *Walter Benjamin Tempo storia linguaggio*, Roma, Editori Riuniti, 1983

Note al testo: pp. 37, 38, 55, 88, 89

Abbagnano, Nicola, *Dizionario di filosofia*, Torino, UTET, 1980

Abbagnano, Nicola, *Storia della filosofia*, Torino, UTET, 1974, I – IV voll.

Adorno, Francesco, *Introduzione a Platone*, Bari, Laterza, 1978

Note al testo: pp. 67-77, 111-113, 116-125, 128-131, 201-208, 212-220, 227, 228, 230, 233, 234

Adorno, Theodor W., *Wagner. Mahler*, Torino, Einaudi, 1978

Note al testo: molto sottolineato

Agamben, Giorgio, *Categorie italiane*, Venezia, Marsilio, 1996

Note al testo: p.29

Agamben, Giorgio, *Idea della prosa*, Milano, Feltrinelli, 1985

Note al testo: pp. 24, 48-50, 66, 72, 81, 91, 105

Agamben, Giorgio, *Idea della prosa*, Milano, Feltrinelli, 1985

Note al testo: p. 81

Agazzi, Renato, *Il mito del vampiro in Europa*, Poggibonsi, Antonio Lalli, 1979

Note al testo: passim

Alighieri, Dante, *Inferno (a cura di Natalino Sapegno)*, Firenze, La Nuova Italia, 1973

Note al testo: passim

Alighieri, Dante, *La Divina Commedia (a cura di Siro A. Chimenz)*, Torino, UTET, 1967

Note al testo: p. 248

Almansi, Guido, *L'estetica dell'oggettivo*, Torino, Einaudi, 1974

Note al testo: molto sottolineato

Andreas-Salomé, Lou, *Vita di Nietzsche*, Roma, Editori Riuniti, 1998

Note al testo: molto sottolineato

Anne,Emily,Charlotte, Brontë, *Tre romanzi. Agnes Grey, Cime tempestose, Jane Eyre*, Firenze, Casini, 1965

Note al testo: Charlotte Brontë, *Cime Tempestose*, pp.308-309

Arbasino, Alberto, *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965

Note al testo: pp. 370-373, 424

Arbasino, Alberto, *Il principe costante*, Torino, Einaudi, 1972

Note al testo: Dedicà dell'autore

Arbasino, Alberto, *In questo stato*, Milano, Garzanti, 1978

Note al testo: Dedicà dell'autore

Arbasino, Alberto, *La narcisista*, Torino, Einaudi, 1975

Note al testo: dedica dell'autore

Arbasino, Alberto, *Specchio delle mie brame*, Torino, Einaudi, 1974

Note al testo: Dedicà dell'autore

Arbasino, Alberto, *Super-Eliogabalo*, Torino, Einaudi, 1978

Note al testo: Dedicà dell'autore

Arbasino, Alberto, Missiroli, Mario, *Amate sponde !* Torino, Einaudi, 1974

Note al testo: Dedicà dell'autore

Arnheim, Rudolf, *Entropia e arte*, Torino, Einaudi, 1974

Note al testo: molto sottolineato

Artaud, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1978

Note al testo: pp. XI, XIII, XIV, XV, XVII, XIX-XXI, XXIII-XXVIII, XXX-XXXIV, 148, 158, 159, 162

Artaud, Antonin, *Van Gogh il suicidato della società*, Milano, Adelphi, 1988

Note al testo: pp. 25, 28, 35, 124-135

Artioli, Umberto, Bartoli, Francesco, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978, Note al testo: passim

Attisani, Antonio, *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980

Note al testo: segnalibro alla voce "Carmelo Bene": pp.174-175

Bachofen, J.J., *Il matriarcato*, Torino, Millenni Einaudi, 1988, I vol.

Note al testo: molto sottolineato

Baldini, Gabriele (a cura di), *Le più belle pagine della Letteratura inglese* Milano, Nuova Accademia, 1960, 2 voll.

Note al testo: "Keats", "Tennyson", "Browning", "Yeats", 1 vol.; 2 vol.

Bartalotta, Gianfranco, *Amleto in Italia nel novecento*, Biblioteca di studi inglesi, Bari, Adriatica Editrice, 1986

Note al testo: Dedicà dell'autore (1998). Post it alla voce "Carmelo Bene", cap. IV, p.137

Barthes, Roland, *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, 1960

Note al testo: molto sottolineato

Barthes, Roland, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975

Note al testo: molto sottolineato

Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Torino, Einaudi, 1977

Note al testo: pp. 9, 13-16, 18-26, 69, 71, 80, 102-104

Bataille, Georges, *Critica dell'occhio*, Rimini, Guaraldi, 1972

Note al testo: pp.245-247, 250, 254, 256, 259, 260, 269, 272, 276, 277, 279, 280, 282

Bataille, Georges, *La letteratura e il male*, Milano, Rizzoli, 1973

Note al testo: molto sottolineato

Bataille, Georges, *La parte maledetta*, Bertani, Verona, 1972

Note al testo: segnalibro a p. 49

Bataille, Georges, *Le lacrime di Eros*, Roma, Arcana, 1979

Note al testo: molto sottolineato

Bataille, Georges, *Madame Edwarda- Il morto-Il piccolo*, Roma, Gremese, 1981

Note al testo: molto sottolineato

Bataille, Georges, Sarte, Jean-Paul, Hyppolite, *Dibattito sul peccato*, Milano, Shakespeare & Co. , 1980

Note al testo: molto sottolineato

Baudrillard, Jean, *All'ombra delle maggioranze silenziose*, Bologna, Cappelli, 1978

Note al testo: molto sottolineato

Beckett, Samuel, *Proust*, Milano, Sugar, 1978

Note al testo: molto sottolineato

Bene, Carmelo, *A bocca aperta*, Torino, Einaudi, 1976

Note al testo: a p. 202 C.B. annota: mancano 134-135 (203-204) su Einaudi

Bene, Carmelo, *Credito Italiano V.E.R.D.I.*, Milano, Sugar , 1967

Note al testo: copia lavoro per l'opera Omnia

Bene, Carmelo, *La voce di Narciso*, Milano, il Saggiatore, 1982

Note al testo: p.57

Bene, Carmelo, *La voce di Narciso*, Milano, il Saggiatore, 1982

Note al testo: p.72

Bene, Carmelo, *La voce di Narciso* Milano, il Saggiatore, 1982

Note al testo: p. 22, 127

Bene, Carmelo, *L'orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli, 1970

Note al testo: p. 12, 72, 84, 107, 122

Bene, Carmelo, *Lorenzaccio*, Roma, Nostra Signora, 1986

Note al testo: pp. 146, 147, 149, 153

Bene, Carmelo, *Nostra signora dei turchi*, Milano, Sugar, 1966

Note al testo: copia lavoro per l'Opera Omnia

Bene, Carmelo, *Opere*, Milano, Bompiani, 1995

Note al testo: pp. 18, 275, 353, 395, 402, 409, 1461, 1467, 1468, 1471, 1473, 1529

Bene, Carmelo, *Opere*, Milano, Bompiani, 1996

Note al testo: p. VIII, XV, XIX, XXXV, 11, 15, 37, 207, 211-213, 1317, 1318, 1341, 1458, 1496, 1510, 1531

Bene, Carmelo, *Opere*, Bompiani Milano, 1996

Note al testo: passim

Bene, Carmelo, *Otello, o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981

Note al testo: pp. 73-75

Bene, Carmelo, *Otello, o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981

Note al testo: pp. 11-18, 30, 31, 79, 119

Bene, Carmelo, *Pinocchio Manon e proposte per il teatro*, Milano, Lerici, 1964

Note al testo: copia con indicazioni (non di C.B.) per lo spettacolo

Bene, Carmelo, *Sono apparso alla madonna*, Milano, Longanesi, 1983

Note al testo: copia lavoro per l'Opera Omnia

Bene, Carmelo, *Sono apparso alla madonna*, Milano, Longanesi, 1983

Note al testo: copia lavoro per l'Opera Omnia n. 2

Bene, Carmelo, *Una conferenza stampa*, s.l., La società dello spettacolo, s.d.

Note al testo: molto sottolineato

Bene, Carmelo, Deleuze, Gilles, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978, Note al testo: p. 89

Bene, Carmelo, Deleuze, Gilles, *Superpositions (Ed. Giapponese)*, Tokyo, Bureau de Copyrights Francais, 1996

Note al testo: foto di G. Deleuze e lettera delle moglie di Deleuze a CB

Benincasa, Carmine, *L'altra scena*, Bari, Dedalo, 1979

Note al testo: passim

Benjamin, Walter, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971

Note al testo: molto sottolineato

Bergamin, José, *Decadenza dell'analfabetismo*, Milano, Rusconi, 1972

Note al testo: molto sottolineato

Bernhard, Thomas, *Gelo*, Torino, Einaudi, 1986

Note al testo: Dedicata di J.P.Manganaro (1986)

Berti, Luciano (a cura di), *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, Centro Di, 1980

Note al testo: Post it: p. 700 (in riferimento al ritratto di Alessandro de' Medici); p. 752 (in riferimento al ritratto di Alessandro de' Medici)

Blanchot, Maurice, *L'attesa, l'oblio*, Milano, Guanda, 1978

Note al testo: molto sottolineato

Bloch, Ernst, *Ateismo nel cristianesimo*, Milano, Feltrinelli, 1983

Note al testo: pp. 54-59, 203, 288, 289

Blok, Aleksandr, *I dodici*, Torino, Einaudi, 1965

Note al testo: molto sottolineato

Blok, Aleksandr, *L'intelligencija e la rivoluzione*, Milano, Adelphi, 1978

Note al testo: pp. 33, 89, 107, 108, 114, 115, 118-121, 127, 130-132, 134, 136-141, 147

Bloy, Leon, *Esegesi dei luoghi comuni*, Roma, Edizioni Paoline, 1961

Note al testo: molto sottolineato

Bloy, Leon, *Esegesi dei luoghi comuni*, s.l., Le Sirene Memoranda Edizioni, 1986

Note al testo: pp.58-59

Bontemps, Véronique *Une autre pensée de la scène, une autre scène pour la pensée (Le théâtre de CB et de R. Wilson*, Paris VIII - Saint Denis. D.E.A. des Arts du Spectacle A/A 1998-99, 1999

Note al testo: dedica dell'autore

Borges, Jorge Luis, *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1973

Note al testo: pp.11, 15, 45, 59, 63-69, 77, 130, 131, 160, 162, 164, 165, 186

Borges, Jorge Luis, *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1992

Note al testo: sott. A matita pp.10-11

Bradley, Andrew Cecil, *La tragedia di Shakespeare*, Milano, il Saggiatore, 1964

Note al testo: molto sottolineato

Brakhage, Stan, *Metafore della visione*, Milano, Feltrinelli, 1970

Note al testo: C.B. scrive in prima: "Aleo Stan in super 8"

Bresson, Robert, *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio, 1986

Note al testo: Post it p.33; 73

Brontë, Emily, *Cime tempestose*, Milano, Mondadori, 1993

Note al testo: molto sottolineato

Brontë, Emily, *Cime Tempestose*, Milano, Garzanti, 2000

Note al testo: Post it p. 33

Butor, Michel, Godard Maxime, *Klossowski une visite chez Pierre Klossowski le samedi 25 Avril 1987*, Paris, La Différence, 1987

Note al testo: Dedicà di Klossowski (Aprile 1988)

Cacciari, Massimo, *Dallo Steinhof*, Milano, Adelphi, 1980

Note al testo: molto sottolineato

Calasso, Roberto, *I quarantanove gradini*, Milano, Adelphi, 1991

Note al testo: molto sottolineato + dedica dell'autore

Calasso, Roberto, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi, 2001

Note al testo: pp. 35, 36, 73-88, 92, 93, 95-97, 99-104, 107-119

Calasso, Roberto, *La rovina di Kasch*, Milano, Adelphi, 1983

Note al testo: pp. 298, 311, 332, 334, 337, 338, 342, 345, 356, 360, 361

Calasso, Roberto, *Le nozze di Cadmo e Armonia*

Milano, Adelphi, 1988

Note al testo: pp. 112, 114, 118, 120, 121, 123-130, 132, 133, 137-139, 143, 275, 278-303, 305-311, 313-319, 325-331

Calderòn de La Barca, Pedro, *Teatro*, Firenze, Sansoni, 1961

Note al testo: appunto di C.B. in prima pagina

Campana, Dino, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, Milano, Scheiwiller, 1978

Note al testo: passim

Campana, Dino, *Opere e contributi*, Firenze, Vallecchi, 1973

Note al testo: post it p. 23

Campana, Dino, *Opere e contributi*, Vallecchi Firenze, 1973

Note al testo: poesia dattiloscritta

Campana, Dino, *Opere e contributi (a cura di Enrico Falqui)* Milano, Mondatori - Firenze, Vallecchi

3 voll., 1974

Note al testo: molto sottolineato

Cancogni, Mario, *Lettere a Manhattan*, Roma, Fazi, 1997

Note al testo: Libro con dedica

Canova, Antonio, *L'opera completa di*, Milano, Classici dell'Arte Rizzoli, 1976

Note al testo: post it: tavv. IX-X (*Adone coronato da Venere*), tavv.XVII-XIX (*Amore e psiche*)

Carroll, Lewis, *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*, Torino, Einaudi, 1978

Note al testo: note pag.121- 130-131-132-133-134-136-138-138-142

Carroll, Lewis, *Sylvie e Bruno*, Milano, Garzanti, 1978

Note al testo: Post it: p.15

Cavalcanti, Guido, *Rime*, Torino, Einaudi, 1967

Note al testo: sott p.37

Cervantes, Miguel de, *Don Chisciotte della Mancia*, Millenni, Torino, Einaudi, 1967

Note al testo: molto sottolineato

Cervantes, Miguel de, *Tutte le opere*, Milano, Mursia, 1971, I vol.

Note al testo: post.it pp.428- 484

Cervantes, Miguel de, *Tutte le Opere*, Milano, Mursia, 1971, II voll.

Note al testo: note p.428, post it p.484, I vol.

Charbonneaux, Martin, Villard, *La Grecia classica*, Milano, Rizzoli, 1988

Note al testo: post it p. 63

Charbonneaux, Martin, Villard, *La Grecia ellenistica*, Milano, Rizzoli, 1988

Note al testo: post p. 37, 56,60,77,89,171

Cioran, E. M., *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, Milano, Adelphi,, 1988

Note al testo: pp. 187-195

Cioran, E. M., *La tentazione di esistere*, Milano, Adelphi,1984

Note al testo: pp. 11-25, 64, 65, 199-201

Cioran, E. M., *Sommario di decomposizione*, Milano, Adelphi,, 1996

Note al testo: p. 27, 29, 71

Cioran, E. M., *Storia e utopia*, Milano, Adelphi,1982

Note al testo: pp. 16, 18-20

Cioran, E. M., *Storia e utopia*, Milano, Adelphi, 1982

Note al testo: pp. 14-17, 20, 26, 27, 30, 31, 34, 37, 39-44, 48, 49, 51, 54-57, 60-71, 74-106, 119, 144, 151, 157, 158

Colli, Giorgio, *Dopo Nietzsche*, Milano, Adelphi,, 1974

Note al testo: pp. 35, 48-53, 56, 57, 62, 67, 68, 70, 74, 75, 106, 107, 115, 118

Colli, Giorgio, *La nascita della filosofia*, Milano Piccola Biblioteca Adelphi, 1975

Note al testo: post it p. 25

Colli, Giorgio, *La sapienza greca, Vol I*, Milano, Adelphi,, 1977

Note al testo: sott. Passim da p. 39

Collodi, Carlo, *I misteri di Firenze*, Firenze, Salani, 1988

Note al testo: post it p.137

Colomba, Sergio, *La scena del dispiacere*, Ravenna, Longo, 1984

Note al testo: Dedicà dell'autore

Constable, John, *L'opera completa di*, Milano Classici dell'Arte Rizzoli , 1979

Note al testo: Dedicà a Lydia (10 agosto 1979)

Cucchi, Maurizio, *Il disperso*, Milano, Mondadori , 1976

Note al testo: dedica dell'autore

D'Annunzio, Gabriele, *Carteggio D'Annunzio-Duse*, Firenze, Le Monnier , 1975

Note al testo: Libro con dedica

D'Annunzio, Gabriele, *Il piacere*, Milano, Mondadori , 1951

Note al testo: post it. p.37

D'Annunzio, Gabriele, *La figlia di Iorio*, Milano, Mondadori 1995

Note al testo: copia lavoro per il concerto La Figlia di Iorio

D'Annunzio, Gabriele, *Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère en cinq actes. Musique de Claude Debussy. Partition pour Chant et Piano. Transcription par André Caplet 1911 – 1914*, Paris, Durand & C Editeurs, 1911

Note al testo: annotazioni a matita

D'Annunzio, Gabriele, *Versi d'amore e di Gloria*, Classici Contemporanei, Milano, Mondadori , 1964, vol.

Note al testo: molti post.it

D'Annunzio, Gabriele, *Versi d'amore e di Gloria*

Classici Contemporanei Mondadori Milano, 1964, II vol.

Note al testo: molti post. It

De Amicis, Edmondo, *Cuore*, Milano, Rbi , 1965

Note al testo: molto sottolineato

De Amicis, Edmondo, *Cuore*, Milano, Mursia, 1978

Note al testo: molto sottolineato

De L'Isle Adam, Villiers, *Eva futura*, Milano, Bompiani, 1966

Note al testo: pp. VII-IX, XII, XIII, XV, XVI, 49, 51-53, 56, 61, 67, 68, 70, 72, 73, 75-77, 79, 80, 104, 189, 196, 198, 199, 235, 236, 238, 245, 246, 256, 257

De Musset, Alfred, *Lorenzaccio*, Torino, Einaudi, 1978

Note al testo: molto sottolineato

De Quincey, Thomas, *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*, Milano, Adelphi , 1983

Note al testo: molto sottolineato

de Rachewiltz, Boris, *I miti egizi*, Milano, Longanesi, 1983

Note al testo: molto sottolineato

de Saussure, Ferdinand, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza , 1979

de Sussure, Ferdinand, *Corso di linguistica generale*, Laterza Bari, 1983

Note al testo: pp. 20-30, 83-86, 136-141, 203, 212-214

Deleuze, Gilles, *Differenza e ripetizione*, Bologna, Il Mulino, 1971

Note al testo: pp. XVIII, XX, 10, 12, 21, 23, 24, 25, 36, 37, 41, 45, 46, 47, 53, 54, 55, 67, 68, 73

Deleuze, Gilles, *Empirismo e soggettività*, Bologna, Biblioteca Cappelli, 1981

Note al testo: pp. 9, 10

Deleuze, Gilles, *Foucault*, Paris, Les editions de minuit, 1986

Note al testo: p. 33-35, 57-59

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*, La Roche-sur-Yon, Editions de la différence, 1981

Note al testo: dedica dell'autore, p. 15-18, 27, 62, 63, 85

Deleuze, Gilles, *Il freddo e il crudele*, Milano, SE, 1991

Note al testo: molto sottolineato

Deleuze, Gilles, *La filosofia critica di Kant*, Bologna, Biblioteca Cappelli, 1979

Note al testo: pp.54-56, 58

Deleuze, Gilles, *L'immagine-temps*, Paris, Les editions de minuit, 1985

Note al testo: dedica dell'autore, pp. 105, 111, 246, 249

Deleuze, Gilles, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984

Note al testo: p. 13

Deleuze, Gilles, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989

Note al testo: pp. 93-98, 107, 195, 210-212

Deleuze, Gilles, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975

Note al testo: pp. 7, 15-17, 23, 25, 39, 61-63, 69, 70, 74, 76, 77, 85, 86, 89, 100, 130-132, 135, 136, 143, 147-150, 208-211, 248, 250-264, 266-268, 270-275, 277, 279, 282, 284-286, 288, 289

Deleuze, Gilles, *Nietzsche e la filosofia*, Firenze, Colportage, 1978

Note al testo: pp. 65, 140, 143, 155, 159, 160, 170, 196

Deleuze, Gilles, *Nietzsche e la filosofia*, Milano, Feltrinelli, 1992

Note al testo: post it p. 78

Deleuze, Gilles, Agamben, Giorgio, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodilibet, 1993

Note al testo: p. 36

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Kafka Per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975

Note al testo : pp. 14, 15, 19, 24, 29, 47, 52, 125-131

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Mille plateaux Capitalisme et schizophrénie*
Les editions de minuit Paris, 1980

Note al testo: dedica dell'autore, pp. 236-239, 242, 243, 299-301, 520, 521

Derrida, Jacques, *Della grammatologia*, Milano Jaca Book, 1969

Note al testo: sott. a matita + post it Passim

Derrida, Jacques, *Il fattore della verità*, Milano, Adelphi, 1978

Note al testo: Post it, p. 30

Derrida, Jacques, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990

Note al testo: pp. XXI, 196-198, 237, 239, 354-359, 362

Derrida, Jacques, *La voce e il fenomeno*, Milano, Jaca Book, 1984

Note al testo: molto sottolineato

Derrida, Jacques, *Politiche dell'amicizia*, s.l., Raffaello Cortina Editore, 1995

Note al testo: post it p.109

Derrida, Jacques, Sini, Carlo, *Pensare l'arte. Verità, figura visione*, Milano, Federico Motta, 1998

Note al testo: molto sottolineato

Diderot, Denis, *Paradosso sull'attore*, Roma, Editori Riuniti, 1978

Note al testo: p. 25, 27, 28, 29, 35, 39, 46-62, 65, 68, 69, 70, 114, 122, 125, 126, 128-130, 133, 135, 136, 140, 141, 142, 144, 161

Dumouliè, Camille, *Antonin Artaud*, Parigi Seuil, 1996

Note al testo: Dedicà dell'autore. Post it 157-160: l'autore su C.B.

Albrecht Dürer, *L'opera Completa di Dürer*, Milano, Classici dell'Arte Rizzoli, 1968

Note al testo: Post it tav. III (*Granchio di mare*); scotch Tav. LVIII (*Madonna della pera*)

Eckhart, Maestro, *Trattati e prediche*, Milano, Rusconi, 1982

Note al testo: pp. 9, 18, 19, 25, 26, 29, 33, 34, 37-41, 47, 49, 163, 165-169, 172, 242, 287

Eco, Umberto, *Segno*, Milano, ISEDI, 1973

Note al testo: sott. pp. 98-99

Einstein, Albert, *Relatività: esposizione divulgativa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996

Note al testo: post it p. 55 – 59

Eliade, Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino, Borla, 1968

Note al testo: post it p. 117

Eliot, Thomas Stearns, *Opere*, Classici Bompiani Milano, 1986

Note al testo: Dedicà. Post it p. 45: Poesie 1920, p. 89, p. 135, 143, 161, 282(appunti), 283 sott., 284,299,315 (sott.), 319, 827,829,957

Fasoli, Dorianò, Rossi, Rosa, *Le estasi laiche di Santa Teresa*, Roma, Edizioni Associate , 1998

Dedicà dell'autore. Post it p.22: l'autore su C.B.

Fava, Sergio, *Due passi in casa campana ovvero Historia calamitatum*, dattiloscritto-s.d.

Note al testo: Libro con dedicà

Fink, Eugen, *La filosofia di Nietzsche*, Venezia, Marsilio, 1973

Note al testo: molto sottolineato

Foscolo, Ugo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Torino, Fògola, 1974.

Note al testo: molto sottolineato

Foucault, Michel, *Microfisica del potere*, Torino, Einaudi, 1977

Note al testo: pp. 49-53

Foucault, Michel, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1984

Note al testo: pp. 111-127, 131-134,

Freud, Sigmund, *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990

Note al testo: molto sottolineato, ultima p.: lettera per un presidente

Freud, Sigmund, *Opere 1886-1895*, Torino, Boringhieri, 1974, 1 vol.

Note al testo: *Ipnatismo e suggestione* (1888-92), “Trattamento psichico (trattamento dell’anima)”

v. in pp. da p. 93 a p. 100

Freud, Sigmund, *Opere 1905-1908*, Torino, Boringhieri, 1972, 5 vol.

Note al testo: *Analisi della fobia di un bambino di cinque anni (Caso clinico del piccolo Hans) 1908*, v. in part. pp. 481 - 498

Freud, Sigmund, *Opere 1909-1912*, Torino, Boringhieri, 1974, 6 vol.

Note al testo: Post it.: p. VII

Significato opposto delle parole primordiali (1910), v. p. 186,

Contributi alla psicologia della vita amorosa (1910-1917), “Secondo contributo. Sulla più comune degradazione della vita amorosa (1912)”, p. 427

Freud, Sigmund, *Opere 1917 – 1923*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, 9 vol.

Note al testo: *Al di là del principio di piacere* (1920)

v. pp. 193-206, 212, 219, 222, 224, 225, 232, 235, 246

Freud, Sigmund, *Opere 1924-1929*, Torino, Boringhieri, 1978, 10 vol.

Note al testo: *Alcune conseguenze psichiche della differenza anatomica fra i sessi* (1925)

v. in part.: pp. 211 – 216

Inibizione, sintomo e angoscia (1925), v. in part.: pp. 239-243

v. in part.: *L'umorismo (1927)*, v. in part.: pp. 503-508

Freud, Sigmund, *Psicologia della vita amorosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987

Note al testo: pp. 18-30, 33, 36-39, 41-49, 63, 64, 74, 75

Freud, Sigmund, Einstein, Albert, *Perché la guerra?* Torino, Bollati Boringhieri, 1981

Note al testo: pp. 8, 16, 17, 20-23, 27, 40-55, 81

Gide, André, *I nutrimenti terrestri Paludi*, Milano, Garzanti, 1975

Note al testo: molto sottolineato

Gide, André, *L'immoralista*, Milano, Rizzoli, 1958

Note al testo: molto sottolineato

Goethe, Johan Wolfgang, *Massime e riflessioni*, Milano, Rizzoli, 1992

Note al testo: 205, 185

Goethe, Johan Wolfgang, *Faust*, Torino, Einaudi, 1960

Note al testo: molto sottolineato

Goethe, Johan Wolfgang, *Teatro*, Torino, Milleni Einaudi, 1973

Note al testo: molto sottolineato

Gombrich, Ernst H., *Custodi della memoria. Tributi ad interpreti della nostra tradizione culturale*, Milano, Feltrinelli, 1984

Note al testo: Post it p. 70

Goya, Francisco, *L'opera completa di*, Milano, Classici dell'Arte Rizzoli, 1974

Note al testo: Tav. XXVIII-XXIX

Grande, Maurizio, *La lettera mancata*, s.l., 1989

Note al testo: pp. 13-16

Grande, Maurizio, *La riscossa di Lucifero*, Roma, Bulzoni, 1985

Note al testo: pp. 154, 155, 172, 185, 186, 193, 196, 197, 198, 203

Grande, Maurizio, *La statua e il giocattolo*, Siena, I mori, 1998

Note al testo: molto sottolineato

Grassi, Ernesto, *Heidegger e il problema dell'umanesimo*, Napoli, Guida , 1985

Note al testo: molto sottolineato

Greco, Alberto, *Alberto Greco*, Catalogo della Mostra, Valencia, Ivam Centre Julio Gonzalez
29 nov.-19 gen. 1992, Valencia, 1991

Note al testo: Libro con dedica

Heidegger, Martin, *Che cos'è la metafisica?*, Firenze, La Nuova Italia , 1969

Note al testo: pp. 6-14, 19, 26-27, 33

Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, Torino, Classici U.T.E.T. 1969

Note al testo: pp. 70, 134, 151, 167, 182, 194, 199, 203, 233, 259, 269, 286, 290, 322,
344, 359, 366, 436, 482, 484, 486, 489-494

Heidegger, Martin, *L'arte e lo spazio*, Genova, Il melangolo, 1979

Note al testo: pp.15, 23, 25

Heidegger, Martin, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968

Note al testo: pp.204-216, 218, 219, 221, 222, 228, 230-233, 235, 236

Hesse, Hermann, *Siddharta*, Milano, Adelphi, 1973

Note al testo: post it p. 35, 187

Hildesheimer, W., *Mozart*, Firenze, Sansoni , 1979

Note al testo: molto sottolineato

Hobbes, Thomas, *Elementi di legge naturale e politica*, Firenze, La Nuova Italia , 1985

Note al testo: pp. 15-41, 52, 56-61, 64, 65, 69

Hoffmann, E. T. A., *Romanzi e racconti, (in cofanetto)*, Torino, Einaudi , 1969, voll. III

Note al testo: sott. I vol, p. 356. II vol, p. 313 (tutta)

Hoffmann, E. T. A., *Vampirismo*, Genova Il melangolo , 1981

Note al testo: pp. 14, 17, 18, 21, 23, 24, 27, 30, 33, 34, 37, 38, 47

Hofmannsthal, Hugo von, *La donna senz'ombra*, Milano, Guanda , 1976

Note al testo: pp. Risvolto di copertina, XI-XVI, XVIII-XXIV

Holderlin, Friedrich, *Inni e frammenti*, Firenze, Cederna Vallecchi, 1955

Note al testo: p. 4, 5

Holderlin, Friedrich, *Iperone*, Lanciano R. Carabba Editore, 1911

Note al testo: da controllare

Holderlin, Friedrich, *Le liriche*, Milano, Adelphi, I vol., 1977

Note al testo: p. 61

Holderlin, Friedrich, *Le Liriche* Adelphi, Milano, 1977, vol. II

Note al testo: p. 453 CB scrive: è splendido in simultanea riferito a per tutto il giorno
avvolto in una notte chiara

Hugo, Victor, *Theatre complet*, Paris, La Pleiade, Gallimard, 1963, I vol.

Note al testo: pp. 1383-1387,1416-1417,1430,1442

Hutchins, Patricia, *Il mondo di James Joyce*, Milano, Lerici, , 1960

Note al testo: p. 343

Ibsen, Enrik, *I Drammi*, Torino, Einaudi, , 1966, I vol.

Note al testo Note al testo: sott. introduzione (passim)

Ibsen, Enrik, *Peer Gynt*, Torino, Einaudi, , 1980

Note al testo: sott. a matita introduzione

Ignazio di Loyola, *Esercizi spirituali*, Milano, Tea, 1988

Note al testo: pp.XII, XIII, XVI, XVIII, XXVII-XXIX, XXXI-XXXVIII

Ignazio di Loyola, *Gli scritti*, Torino, Classici Utet , 1977

Note al testo: pp. 107-113

Jakobson, Roman, *Holderlin*, Genova, Il melangolo , 1979

Note al testo: molto sottolineato

Joyce, James, *Ulisse*, Milano, Mondadori , 1982

Note al testo: molto sottolineato

Kafka, Franz, *I Racconti*, Novara, Istituto Geografico De Agostani, 1982

Note al testo: sott p.9,11,15,46, 50,51

Kafka, Franz, *Il messaggio dell'imperatore*, Milano, Adelphi, 1994

Note al testo: p. 268 – 271

Kafka, Franz, *Tutti i racconti*, Roma, Tascabili Newton , 1988

Note al testo: sott. pp.5-10

Keaton, Buster, *Memoria a rotta di collo*, Feltrinelli, Milano, 1995

Note al testo: Post it, pg. 55

Kierkegaard, Soeren, *Diario del seduttore*, Milano, Rizzoli , 1955

Note al testo: molto sottolineato

Kierkegaard, Soeren, *Diario del seduttore*, Milano, Rizzoli , 1978

Note al testo: molto sottolineato

Kierkegaard, Soren, *Gli atti dell'amore*, Milano, Rusconi , 1983, p. 296

Kleist, Heinrich, *Opere*, Firenze, Sansoni , 1959

Note al testo: Appunti sullo spettacolo di CB “Pentesilea” da p.290 a 360

Kleist, Heinrich von, *Opere* Milano, Guanda, 1980, Vol I,

Note al testo: molto sottolineato

Klossowski, Pierre, *Il Bafometto*, Milano, Sugar , 1985

Note al testo: pp. 45, 46, 48-51, 86

Klossowski, Pierre, *Il Bafometto*, Milano, Sugar , 1985

Note al testo: molto sottolineato

Klossowski, Pierre, *La vocazione interrotta*, Torino, Einaudi,1980

Note al testo: molto sottolineato

Klossowski, Pierre, *Le Baphomet*, Parigi, Gallimard, 1987

Note al testo: molto sottolineato

Klossowski, Pierre, *Le dame romane*, Milano, Adelphi, 1973

Note al testo: molto sottolineato

Klossowski, Pierre, *Nietzsche e il circolo vizioso*, Milano, Adelphi, 1981

Note al testo: molto sottolineato

Klossowski, Pierre, *Nietzsche, il politeismo e la parodia*, Milano, SE , 1999

Note al testo: molto sottolineato

Klossowski, Pierre, *Sade prossimo mio*, Milano, Sugar, 1970

Note al testo: pp. 21, 27, 28, 31, 32, 34, 35, 37-55, 60, 61, 63, 92, 130, 134, 136, 148-151, 154, 156, 157, 159, 161, 162, 164-166, 168, 170, 187,188

Klossowski, Pierre, *Un si funeste désir*, Parigi, Gallimard , 1987

p Note al testo: p. 14-17, 19-21, 23-36, 91, 93, 123-155, 157, 161-165, 169-183, 219-221, 226-228

Klossowski, Pierre, Zucca, Pierre, *Roberte au Cinema*, Obliques/Centre ational des Lettres, 1978

Note al testo: Dedicà di Klossowky (con rinvio a p.44)

Lacan, Jacques, *Il seminario Libro III Le psicosi 1955-1956*, Torino, Einaudi, 1985

Note al testo: pp. 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 22, 23, 144-148, 150, 152, 155, 156, 159-162, 164-166, 205-210

Lacan, Jacques

Il seminario Libro XX Ancora 1972-1973, Torino, Einaudi, 1983

Note al testo: pp. 21, 24, 25, 68-74, 105, 116, 145-147

Lacan, Jacques, *Il seminario Libro XX Ancora 1972-1973*, Torino, Einaudi, 1983

Note al testo: pp. 18, 19, 21, 26, 29-40, 42, 44-49, 53, 55-63, 68-75, 80, 103-105, 107-116, 137-139, 142-147

Lacan, Jacques, *Le seminaire Livre VII*, Parigi, Seuil, 1986

Note al testo: pp. 22, 27-33, 35-48, 50-55, 151, 153, 170, 173, 175-183, 192-194, 197-199, 204, 215, 217-219, 223,

Lacan, Jacques, *Le seminaire Livre VIII*, Parigi, Seuil, 1991

Note al testo: pp.305, 311-318, 343, 344, 355, 357, 369, 371, 373

Lacan, Jacques, *Le seminaire Livre XX*, Parigi, Seuil, 1975,

pp Note al testo: 55, 64-71

Lacan, Jacques, *Scritti*, Torino, Einaudi Vol. II., 1974

Note al testo: pp. 686-689, 691, 764-768, 771, 772, 775, 777-791, 837-853, 855-858, 865, 887

Laforque, Jules, *Poesie complete* Roma, Edizioni dell'Ateneo, Vol. I, 1966

Note al testo: pp. 47, 61, 62, 76, 83, 122, 206, 222, 233, 247

Laforque, Jules, *Poesie complete* Roma, Edizioni dell'Ateneo, Vol. II, 1966

Note al testo: pp. 30, 56, 57, 61, 65, 68-70, 84, 87, 88, 90, 91, 94, 100, 102, 103, 231, 258-263

Laforque, Jules, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 1971

Note al testo: pp. 39, 109, 121, 125, 167, 169, 199, 203, 205, 207, 209-223, 227, 229, 272-275, 282-290, 292-295, 298, 299, 302-306, 335, 339-344, 351, 355, 385, 386

Laforque, Jules, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 1971

Note al testo: da controllare

Laforque, Jules, *Fenilles Volantes*, Paris, Le Sycomore, 1981

Note al testo: post it p. 111, 112,

Lauro, Stefano di, *La scatola della differenza. Scritture teoriche in Carmelo Bene*

Università degli studi di Bari -Lettere e filosofia, Anno Accademico 1990-91

Note al testo: Post it p.35, 50, 53, 84, 101, 132,

Leopardi, Giacomo, *Canti*, Milano, Rizzoli, 1981

Note al testo: passim

Leopardi, Giacomo, *Le poesie e le prose (in cofanetto)*, Milano, Mondadori, 1973, 2Voll.

Note al testo: molto sott Vol I

Leopardi, Giacomo, *Opere*, Milano, Mursia, 1967

Note al testo: da controllare

Leopardi, Giacomo, *Pensieri*, Milano, Adelphi, 1982

Note al testo: pp. 30, 33, 34, 36-39, 43, 63, 71, 76, 84, 85

Leopardi, Giacomo, *Zibaldone* Milano, Classici Mondadori, 2 Voll., 1973

Note al testo: p. 691 (Vol. I), 380 (Vol. II)

Levinas, Emmanuel , *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Milano, Jaca Book, 1983

Note al testo: molto sottolineato

Lévi-Strauss, Claude, *L'identità*, Palermo, Sellerio , 1980

Note al testo: pp. 13, 21, 86, 89, 90, 91

Lucas-Dubreton, J., *La vita quotidiana a Firenze ai tempi dei Medici*, Milano, Rizzoli , 1985

Note al testo: post it passim

Lyotard, Jean-Francois, *Rudimenti pagani, genere dissertativi*, Bari, Dedalo , 1989

Note al testo: Libro con dedica

Majakovskij, Vladimir, *Opere. Poemi, Vol 5*, Roma, Editori Riuniti , 1972

Note al testo: Appunto su foglietto: "da p.255 a p.262

Manganaro, Jean-Paul, *Le Baroque et l'Ingénieur. Essai sur l'écriture de Carlo Emilio Gadda*, Parigi, Seuil, 1994

Note al testo: dedica dell'autore

Manganelli, Giorgio, *Cassio governa Cipro*, Milano, Rizzoli , 1977

Note al testo: dedica dell'autore, p.16, 52-55, 68, 69, 74, 75

Manganelli, Giorgio, *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli , 1967

Note al testo: Sott. Pg. 17 19 23 81, 175-176

Manganelli, Giorgio, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi , 1982

Note al testo: p.168, 169

Maria Maddalena de' Pazzi, *I colloqui parte prima*, Firenze, 1961

Note al testo: alla pagina 275 fotocopia utilizzata per "Carmelo Bene in Carmelo Bene"

Martella, Sergio, *Pinocchio eroe anticristiano*, Padova, Sapere , 2000

Note al testo: dedica dell'autore – molto sottolineato

Masaccio, *L'opera Completa di Masaccio*, Milano, Classici dell'Arte Rizzoli , 1968

Post it pg. Tav. XLV (La cacciata dei progenitori, Cappaella Brancacci); Tav. XLVI-XLVII (part. De La cacciata dei progenitori)

Masoch, Leopold Von Sacher, *Venere in pelliccia*, Milano, Foro editrice , 1968

Note al testo: pp. 32, 33, 35, 37-39, 42, 45-48, 50, 52-56, 59-61, 63, 65, 66, 70, 71, 75-77, 84, 85, 92-94, 98, 100, 102, 104, 107, 110-112, 115, -117, 127-135, 138-141, 145, 155, 159, 161, 167, 169, 172, 174, 176, 191, 194, 200, 202, 203, 205, 206, 210, 214, 215, 217

Meyerhold, Vsevolod, *La rivoluzione teatrale*, Roma, Editori Riuniti , 1975

mo Note al testo: molto sottolineato

Miller, George A., *Linguaggio e parola*, Bologna, Il Mulino , 1983

Note al testo: Post it pg. 96

Nietzsche, Friedrich, *Genealogia della morale*, Milano, Adelphi , 1993

Note al testo: pp. 91, 98-102, 105, 131

Nietzsche, Friedrich, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti (1870-1873)*, Milano, Adelphi, 1991

Note al testo: pp.70-77, 87-89, 113-115

Nietzsche, Friedrich, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi , 1977

Note al testo: pp. 43, 45, 49, 50, 75, 76, 79-88, 91, 94, 95, 101, 127, 129, 130, 136, 148-150

Nietzsche, Friedrich, *L'Anticristo, Crepuscolo degli idoli, Ecce homo, La volontà di potenza*, Roma, Newton Compton, 1989, Note al testo: molto sottolineato

Nietzsche, Friedrich, *Opere. La nascita della tragedia Considerazioni inattuali*, Classici, Milano, Adelphi, 1972, Vol. III, Tomo I

Note al testo: pp. 4, 5, 8, 26, 27, 29, 31, 40, 44-47, 49, 51-59, 62, 63, 66, 69, 71-80, 83-88, 93, 95, 96, 101, 103-106, 108, 109, 111-113, 115-117, 120, 123-125, 135, 136, 143, 144, 149-152, 154, 157-159, 260-290, 293, 294, 297, 340, 383, 385-390, 394, 395, 398, 400, 404, 406, 411, 424, 438-441, 443

Nietzsche, Friedrich, *Opere. Umano troppo umano, Frammenti postumi (1878-1879)*, Classici, Milano, Adelphi, 1967, Vol. IV Tomo III

Note al testo: pp. 31-36, 49-52, 54-59, 61-65, 73, 74, 76, 77, 92, 93, 95, 108, 109, 111-113, 116-121, 124, 126-129

Nietzsche, Friedrich, *Opere. Così parlò Zarathustra*, Classici Milano, Adelphi, 1979, Vol. VI, Tomo I

Note al testo: pp. 108-110, 118, 119, 122, 124, 127-133, 136, 137, 180, 183

Nietzsche, Friedrich, *Opere. Il caso Wagner. Crepuscolo degli idoli,...*, Classici, Milano, Adelphi, 1970, Vol. VI, Tomo III

Note al testo: pp. 69, 70, 227, 235, 307, 311

Nietzsche, Friedrich, *Opere. Ditirambi di Dioniso e Poesie postume (1882-1888)*, Classici, Milano, Adelphi, 1970, Vol. VI, Tomo IV

Note al testo: pp. 5-43, 47-53, 57-71, 75-93, 97-103, 107, 111-117, 123, 125, 128-131

Nietzsche, Friedrich

Opere Frammenti postumi (1882-1884), Classici, Milano, Adelphi, 1982, Vol. VII, Tomo, I parte I

Note al testo: pp. 61, 62, 81, 83, 318

Nietzsche, Friedrich, *Opere. Frammenti postumi (1885-1887)*, Classici, Milano, Adelphi, 1975, Vol. VIII, Tomo I

Note al testo: pp. 3, 7-13, 15, 18, 19, 21, 23-39

Nietzsche, Friedrich, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1988

Note al testo: pp. 96-98

Nietzsche, Friedrich, *Umano, troppo umano*, Milano, Adelphi, 1994, Vol. I
Note al testo: pp. 35, 127, 129, 134, 135, 138, 146, 149, 151, 152, 156

Nietzsche, Friedrich, *Umano, troppo umano*, Milano, Adelphi, 1994, Vol. II
Note al testo: pp. 196, 197, 203

Poe, Edgar Allan, *I racconti con un saggio di Baudelaire*, Feltrinelli Milano, 1979
Note al testo: post.it pag.179

Poe, Edgar Allan, *I racconti Vol. I nella traduzione di Giorgio Manganelli*, Einaudi Torino, 1983
Note al testo: pp. 237, 241, 243

Poe, Edgar Allan, *I racconti Vol. III nella traduzione di Giorgio Manganelli*, Einaudi Torino, 1983
Note al testo: pp. 911-917

Stirner, Max, *L'unico e la sua proprietà*, Adelphi Milano, 1979
Note al testo: pp. 126, 127, 130-132, 372-375, 377-381, 390, 391, 401, 402, 409

Signorini, Alberto, *L'antiumanesimo di Max Stirner*, Giuffrè Milano, 1974
Note al testo: nessuna, si inserisce qui a titolo informativo in quanto costituisce un continuum del rapporto di Carmelo Bene con Max Stirner

Signorini, Alberto, *Rivolta e associazione in Max Stirner*, Università di Camerino, 1987
Note al testo: dedica dell'autore
Signorini, Alberto, *Decostruzione e differenza in Stirner (estratto da M.Stirner e l'individualismo moderno)*, fotocopie, 1994
Note al testo: molto segnato

Signorini, Alberto, *Stirner e la differenza*, Giappichelli Torino, 1994
Note al testo: nessuna, si inserisce qui a titolo informativo in quanto costituisce un continuum del rapporto di Carmelo Bene con Max Stirner

Signorini, Alberto, *Decostruzione e differenza in Stirner (estratto da Max Stirner e l'individualismo moderno)*, CUEN s.l., s.d.
Note al testo: nessuna, Cfr. sopra.

Signorini, Alberto, *Il divenire nel pensiero di Max Stirner e Giovanni Gentile*, Le Monnier Firenze (estratto da Nuova Antologia n.2197), 1996
Note al testo: nessuna, si inserisce qui a titolo informativo in quanto costituisce un continuum del rapporto di Carmelo Bene con Max Stirner

Sade, D.A.F. de, *Francesi ancora uno sforzo! Ed altri scritti politici*, Guaraldi Rimini, 1973
Note al testo: pp.37, 40, 44, 48, 51-59, 62-64, 86-89,

Sade, D.A.F. de, *La filosofia nel boudoir*, Dedalo libri Bari, 1974
Note al testo molto sottolineato

Sade, D.A.F. de, *Le 120 giornate di Sodomia*, L'Arcadia Roma, 1968
Note al testo pp. 319, 339-342, 344, 353-355, 363-367, 382-384, 400, 401, 404, 411, 415-418

Sade, D.A.F. de, *La filosofia nel boudoir*, Newton Compton Roma, 1974
Note al testo sottolineature a matita passim

Sant'Agostino, *Le confessioni*, La Scaligera Verona, 1941
Note al testo pp.37,39, 159, 160, 238-244, 682, 685-690

Sartre, Jean-Paul, *L'essere e il nulla*, Est Milano, 1997
Note al testo molto sottolineato

Savinio, Alberto, *Nuova enciclopedia*, Adelphi Milano, 1978
Note al testo pp. 22, 61-63, 65, 66, 69, 73, 74, 116, 120, 122-127, 132, 133, 145, 147, 148, 150, 153, 157, 159, 236-241, 246, 257, 262, 273, 276, 294, 296, 298, 299, 301, 302, 304, 305, 338-341, 357, 359, 360, 362

Savinio, Alberto, *Palchetti romani*, Adelphi Milano, 1982
Note al testo: molto sottolineato

Savinio, Alberto, *Scatola sonora*, Einaudi Torino, 1977
Note al testo molto sottolineato

Savinio, Alberto, *Souvenirs*, Sellerio Palermo, 1976
Note al testo molto sottolineato
Savinio, Alberto, *Vita di Enrico Ibsen*, Adelphi Milano, 1979
Note al testo pp. 9, 10, 13-15, 20, 22-44, 46, 47, 48-55, 59-62
66, 67, 76-78

Schopenhauer, Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mursia Milano, 1969
Note al testo pp. 7-11, 346, 369, 419

Schopenhauer, Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione I – II*, Laterza Bari, 1993
Note al testo p. 148, 209 - 270

Schopenhauer, Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione Vol. I*, Laterza Bari, 1968
Note al testo molto sottolineato

Schopenhauer, Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione Vol. II*, Laterza Bari, 1968
Note al testo pp. 239-244, 309, 319, 415, 416, 429, 487, 499, 500, 535, 536, 539, 541, 542, 544, 547, 548, 550, 551, 553, 554, 555, 670-674, 676, 677, 680, 682

Schopenhauer, Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione, Vol.I*, Laterza Bari, 1968

Note al testo sott. : Intro di Cesare Vasoli, pp.55-58; Libro I: Post it. + sott. Cap. 13: P.102-105, post it: p.107, post it + sott. Cap. 15: p. 127, Post it+sott. Cap.16 p. 135-137, sott. penna p.143. LibroII: post it p.214, cap. 27: post it + sott. + appunti: pp.216-217, cap.28: post it + sott. pp.219-223, 233.

Stoker, Bram, *Dracula il Vampiro*, Milano Longanesi, 1963

Note al testo: molto sottolineato

Daniel Paul Schreber, *Memorie di un malato di nervi*, 1ed. 1974, Milano, Adelphi

Wittgenstein, Ludwig, *Della certezza*, Einaudi Torino, 1980

Note al testo molto sottolineato

Wittgenstein, Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Einaudi Torino

Note al testo molto sottolineato

Scritti di Carmelo Bene

Carmelo Bene, *Pinocchio, Manon e proposte per il teatro*, Milano, Lerici editori, 1964 (ora in Carmelo Bene, *Opere. Con l'autografia di un ritratto*, 1 ed., Milano, Classici Bompiani, 1995 - 1 ed. Classici in brossura 2002 - pp. 541-625)

Carmelo Bene, "Pinocchio dappertutto". Regia Nelo Risi, Sceneggiatura Carmelo Bene e Nelo Risi. Produzione Franco Cancellieri. Interpreti: Carmelo Bene Pinocchio, Totò Geppetto, Giancarlo Cobelli L'omino di burro, Brigitte Bardot o Virna Lisi o Claudia Cardinale La Fatina dai capelli turchini. Cinque brani della sceneggiatura, in *Con Pinocchio sullo schermo (e fuori)*, prefazione di Corrado Augias, Milano, Sipario, n. 244-245, agosto-settembre 1966, p. 92-96

Carmelo Bene, *Nostra Signora dei turchi*, Milano, Sugar, 1966

2ed., Prefazione di Ugo Volli, Milano, SugarCo, 1978

Carmelo Bene, *Credito italiano, V.E.R.D.I.*, Milano, Sugar, 1967

Carmelo Bene, Salvatore Siniscalchi, "Arden of Feversham", Milano, *Sipario*, n. 259, 1967

Carmelo Bene, "A proposito di Kenneth Tyan", Milano, *Teatro*, n. 3-4, 1968

Carmelo Bene, "Comunicativa e corruzione", Milano, *Teatro*, n. 1 (seconda serie), 1969

Carmelo Bene, *L'orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli, 1970

Carmelo Bene, "L'immagine", *La scrittura scenica*

periodico trimestrale, n. 1, Gennaio 1971,,Anno I, Roma, Bulzoni, 1971

Carmelo Bene, *Salomè*, cartella informativa a cura dell'Ufficio stampa
dell'Italnoleggio Cinematografica, Roma, s.ed., 1972

Carmelo Bene, "Un hamlet de moins", *L'avant scene Cinema*, Paris, 1976

Carmelo Bene, Romeo & Giulietta (Storia di W. Shakespeare) secondo
Carmelo Bene, Programma di sala, Introduzione di Carmelo
Bene e saggio di Maurizio Grande: "Lo sguardo e il suo
doppio", ETI, 1976

Carmelo Bene, A boccaperta, ("Giuseppe Desa da Copertino", " A
boccaperta", "S.A.D.E., ovvero libertinaggio e decadenza del
complesso bandistico della gendarmeria salentina. Spettacolo
in due aberrazioni", "Ritratto di signora del cavalier Masoch
per intercessione della beata Maria Goretti. Spettacolo in due
incubi"), Torino, Einaudi, 1ed 1976, 2ed "A boccaperta",
Milano, Linea d'ombra, 1993; anche in Carmelo Bene, Opere.
Con l'autografia di un ritratto,1 ed., Milano, Classici Bompiani,
1995 - 1 ed. Classici in brossura 2002 - pp. 273 - 325)

Carmelo Bene, *La Salomè di Oscar Wilde secondo Carmelo Bene*, 29° Premio
Italia, Venezia - settembre 1977, Radiodue, s.ed.

Carmelo Bene, "Il rosa e il nero", in Franco Quadri, *L'avanguardia
teatrale in Italia*, Torino, Einaudi, 1977

Carmelo Bene, « Fragments pour un auto-potrait, Le Nouvelles Littéraires », 22 settembre 1977

Carmelo Bene, "S.A.D.E. (estratto)", *Travail Théâtral*, n. 27, Lausanne, aprile - giugno 1977, pp. 85-89

Carmelo Bene, "S.A.D.E. ou libertinage et décadence de la fanfare des carabiniers de la gendarmerie salentine (spectacle en deux aberrations)" , in AAVV, *Carmelo Bene*, a cura di Manganaro Jean-Paul, "Drammaturgie", Paris, Garnier Sarcelles, 1977, pp.25 - 94

Carmelo Bene, *Pinocchio*, collana Il Teatro di Teresa, Firenze, M.L. Giusti, 1978

Carmelo Bene/Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, 1ed., Milano, Feltrinelli economica, 1978, 2ed. con aggiunta di materiale fotografico inedito, Macerata, Quodlibet, 2002

Carmelo Bene/Gilles Deleuze, *Superpositions*, tr. francese a cura di Jean Paul Manganaro e Danielle Dubroca, Paris, Les Éditions du Minuit, 1979, 2ed. 1997

Carmelo Bene, "Non fate il mio nome invano", *Paese Sera*, Roma, 28 maggio 1978

Carmelo Bene, "Discorso sull'attore. L'avvento della donna", *Paese Sera*, Roma 7 luglio 1978

Carmelo Bene, "Discorso sull'attore", *Paese Sera*, Roma 10 luglio, 1978

Carmelo Bene, “Caro critico, ma tu credi il mio teatro educativo?”, *La Stampa*, Torino, 16 febbraio 1979

Carmelo Bene, *Carmelo Bene in Otello di William Shakespeare secondo Carmelo Bene*, s.l., s. Ed., 1979 (?)

Carmelo Bene, *IL rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da “Il monaco” di Matthew Gregory Lewis*, collana il Teatro di Teresa, Firenze, M.L. Giusti, 1979

Carmelo Bene, *Manfred: (Byron-Schumann) / Elaborazione e versione italiana di Carmelo Bene*, collana il Teatro di Teresa, Firenze, M.L. Giusti, 1980

Carmelo Bene, “Prefazione a Nerone”, in Franco Cuomo, *Nerone*, Milano, Spirali, 1980

Carmelo Bene, *Manfred*, Firenze, Giusti, 1980

Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, saggi critici di Gilles Deleuze, Giancarlo Dotto, Maurizio Grande, Pierre Klossowski, Jean Paul Manganaro, Milano, Feltrinelli, 1981

Carmelo Bene, *Pinocchio: (storia di un burattino), seguito da Giancarlo Dotto, “Pinocchio o lo spettacolo della Provvidenza (distrazioni a due voci tra scena e quinta)”*, foto di Cristina Ghergo, Firenze, La casa Usher, 1981

Carmelo Bene, “Burattino in eterno. Che ne sarà di voi adulti? Abbiate l’umiltà di abdicare come spettatori”, Teatro Comunale Manzoni, cartellone 1981 – 1982, febbraio 1982

Carmelo Bene, *La voce di narciso*, a cura di Sergio Colomba (saggi critici di Sergio Colomba, Maurizio Grande, Alberto Signorini), Milano, Il Saggiatore, 1982

Carmelo Bene (conversazione di), ”Non trascurare le bambine”, in *Roberto Tessari, Pinocchio Summa Atheologica di Carmelo Bene*, “I Quaderni dello Spettacolo”, Firenze, Liberoscambio, 1982, pp. 95-111

Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie D’(H)eros(es)*, 1ed., Milano, Longanesi, 1983,
2ed. Milano, Bompiani, 2005 (Ora in Carmelo Bene, *Opere. Con l’autografia di un ritratto*, 1ed. Milano, Classici Bompiani, 1995 - 1ed. Classici in brossura 2002)

Carmelo Bene. *Macbeth. Libretto e versione da Shakespeare*, Roma, Nostra Signora Editrice, 1982 (ora in Carmelo Bene, *Opere. Con l’autografia di un ritratto*, 1 ed., Milano, Classici Bompiani, 1995 - 2 ed. Classici in brossura 2002, pp. 1205 - 1232)

Carmelo Bene, *Macbeth, Livret en 13 Mouvements de Carmelo Bene d’après Shakespeare de C.B.* (préfacé et post-facé par Jean Paul Manganaro), Paris, “Dramaturgie”, 1996 (ora in *Carmelo Bene, Œuvre complètes*, a cura di Jean-Paul Manganaro, Paris, P.O.L., 2004, t. II)

Carmelo Bene/Giuseppe di Leva, *L’Adelchi o della volgarità del politico*, collana la Gaia Scienza, Milano, Longanesi, 1984

Carmelo Bene/Maurizio Grande, *Lorenzaccio. La grandiosità del vano*, Roma, Nostra Signora editrice, 1986

Carmelo Bene, *Vulnerabile in-vulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist*, Roma, Nostra Signora Editrice, 1993 (ora in Carmelo Bene, *Opere. Con l'autografia di un ritratto*, 1 ed., Milano, Classici Bompiani, 1995 - 2 ed. Classici in brossura, 2002, pp. 1319 - 1354)

Carmelo Bene, "Hamlet Suite. Versione collage da Laforgue", in *Opere. Con l'autografia di un ritratto*, 1ed. Milano, Classici Bompiani, 1995 - 1 ed. Classici in brossura 2002, pp. 1355-1378

Carmelo Bene, *Opere. Con l'autografia d'un ritratto*, 1ed., Milano, Classici Bompiani, 1995, 2 ed. Classici in brossura, 2002

Carmelo Bene, *Macbeth*, Paris, Drammaturgie, 1996

Carmelo Bene/Enrico Ghezzi, *Discorso su due piedi (il calcio)*, Milano, Bompiani, 1998

Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998

Carmelo Bene, *'L mal de' fiori: poema*, introduzione a cura di Sergio Fava
Milano, Bompiani, 2000, 2ed. 2002

Carmelo Bene, *Œvre complètes*, tr. francese a cura di Jean Paul Manganaro,
Paris, P.O.L., in 3 tomi, *Notre Dame des Turcs suivé de
l'Autographie d'un portrait*, I tomo, 2003, *Théâtre*, II tomo, 2004

Bibliografia critica generale su Carmelo Bene

AA VV, "L'avanguardia teatrale italiana", saggi di Giuseppe Bartolucci, Maurizio Grande, Franco Quadri, in Ferruccio Marotti (a cura di), *Il teatro fra antropologia e avanguardia*, catalogo critico, Bologna 1978

AA VV, *La ricerca impossibile. Biennale teatro 1989* (saggi di Umberto Artioli, Camille Dumoulié, Edoardo Ladini, Maurizio Grande, Jean Paul Manganaro, André Scala), Venezia, Marsilio, 1990

AA VV, *Il teatro senza spettacolo* (saggi di Umberto Artioli, Camille Dumoulié, Edoardo Fadini, Maurizio Grande, Pierre Klossowski, Jean Paul Manganaro, André Scala), Marsilio, Venezia, 1990

AA VV, *Per Carmelo Bene* (saggi di A. Aprà, A. Attisani, R. Castellucci, C. Cecchi, V. Dini, G. Fofi, P. Giacché, G. Giani Luporini, M. Grande, S. Lombardi, J-P. Manganaro, E. Fadini, G. Turchetta, N. Savarese), Linea d'ombra, Milano 1995

AA VV, *L'immemoriale* (saggi di G. Deleuze, G. Fofi, P. Giacché, N. Savarese, F. Taviani), Argo, Lecco, 1995

Abati, Marco - Roboni, Giovanni, “Nostra Signora dei Turchi, Capricci, Don Giovanni”, *Cineforum*, n. 104, 1971

Aprà, Adriano, “Fiori di ghiaccio”, *Cinema e Film*, n. 11-12, 1970

Aprà, Adriano-Menon, Gianni, “Conversazione con Carmelo Bene”, *Cinema e Film*, n. 11 -12, 1970

Arbasino, Alberto, *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965

Arbasino, Albero, *Fantasmî italiani*, cooperativa scrittori, 1977

Arecco, Sergio, “Don Giovanni”, *Filmcritica*, n. 211, 1970

Arecco, Sergio, *Don Giovanni*, <<Filmcritica>>, n. 211, 1970

Aristarco, Guido, Carmelo Bene, forma barocca e travestimento dell’io, *Cinema e film*, n. 11-12, 1970

Artioli, Umberto, Bene Carmelo, Un Dio assente. Monologo a due voci sul teatro, Milano, Edizioni Medusa, 2006

Attisani, Antonio, “Una eccezione necessaria” in *Scena occidentale*, Cafoscarina, Venezia 1995

Attisani, Antonio, “La Duse, Carmelo Bene e il teatro poetico”, in *L’invenzione del teatro Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003

Attisani, Antonio – Dotti, Marco (a cura di), *Bene crudele: cattivarlo di Carmelo Bene*, Roma, Stampa alternativa, Verbo, distribuzione Nuovi equilibri, 2004

Augias, Corrado, “L’antiphysis di Carmelo Bene”, *Teatro*, n. 2, 1967-1968

Baiardo, Enrico - Roberto Trovato, *Un classico del rifacimento. L’Amleto di Carmelo Bene*, Erga, Genova 1996.

Baiardo, Enrico - Fulvio De Lucis, *La moralità dei sette veli. La Salomè di Carmelo Bene*, Erga, Genova 1997

Bartolotto, Gianfranco, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000

Bartolucci Giuseppe, *La scrittura scenica*, Lerici, Milano 1968

Bertani, Alessandro, “Salomè”, *Cineforum*, 377, 1998

Bettini, Filippo, Salina, Francesco (a cura di), *Il nuovo teatro di Carmelo Bene. Critica teatrale e critica psicoanalitica*, (Estratto), “Quadrangolo”, n. 5, 1976.

Bianchi, Ruggiero – Livio, Gigi, “Incontro con Carmelo Bene, *Quarta parete*, marzo, 1976

Bianchi, Ruggiero – Livio, Gigi, Entretien avec Carmelo Bene, *Travail Théâtral*, n. 27, 1977

Boraini, Vittorio, “La neoavanguardia cinematografica”, in Storia generale del cinema. Il cinema contemporaneo, Milano, LM Editrice, 1977, III vol.

Brunetta, Gianpiero, Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni Novanta 1960 – 1993, Roma, Editori Riuniti, III vol.

Brunello, Yuri, “Carmelo Bene tra espressione e contemplazione: appunti su un teatro della presenza e della crisi”, *L'asino di B*, novembre 2000

Buffard, Calude-Henri (a cura di), *Entretien Carmelo Bene*, programma di sala “Macbeth”, Odéon-Théâtre de l'Europe, ottobre 1996

Bulot, Erik, « Sur quelques films de Carmelo Bene », *Trafic*, n. 22, 1997

Cirio, Rita, “Carmelodramma”, *Espresso*, 10 gennaio, 1988

Colomba, Sergio, “L'orgasmo dimezzato (a fin di Bene)”, *Scena*, n. 3-4, 1978

Costa, Antonio, “Carmelo Bene”, in Storia del Cinema, Venezia, Marsilio, 1981, IV vol.

Costa, Gioia (a cura di), *A CB, A Carmelo Bene* (scritti di: Jena Paul Manganaro, Camille Dumoulié, Antonio Attisani, Sandro Lombardi, Romeo Castellucci, Achille Brugnini, Silva Pasello, Mauro Contini, Dorian Fasoli, Elisabetta Sgarbi, Gaetano Giani Luporini, Gioia Costa, Giancarlo Dotto, Michela Martini, Sonia Bergamasco, Renato Nicolini, Paolo Puppa,

Piero Bellugi, Paolo Pelliccia, Tiziano Fario, Franco Cuomo, Rino Maenza, Enzo Moscato, Alfonso Santagata, Lisa Sferlazzo, Natoli, Davide Riboli, Luca Buoncristiano, Enrico Ghezzi, Maurizio Grande, Piergiorgio Giacché) Roma, Editoria dello Spettacolo, 2003

Cuomo, Franco, “Giocare sul terreno dell’irrapresentabile”, *Spirali*, n. 11, 1979

Cuomo, Franco, “Il teatro è un plebiscito contro il buon gusto”, *Spirali*, n. 12, 1980

Del Buono, Oreste, “Esiste il cinema?” in *Il comune spettatore*, Garzanti, Milano, 1979

Deleuze, Gilles, “Un manifesto di meno”, Carmelo Bene/Gilles Deleuze, Sovrapposizioni, 1 ed. Milano, Feltrinelli, 1978, 2ed. Macerata, Quodlibet, 2002 (“Un manifeste de moins”, in Carmelo Bene/Gilles Deleuze, Superpositions, 1ed. Paris, Le Éditions de Minuit, 1979, 2 ed., 1997, pp.85-131)

Deleuze, Gilles, *L’immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1985

Detassis, Piera-Martini, Manuela (a cura di), *Il cinema di Carmelo Bene* Modena, Comune di Modena, Ufficio Cinema, 1986

Dotto, Giancarlo, *Il principe dell’assenza*, Giusti, Firenze, 1981

Farassino, Alberto, “I sette veli di Salomè”, *Riminicinema*, Catalogo Generale 1993

Fasoli, Dorianò, “Intervista a Carmelo Bene”, *Close up*, n. 1, 1997

Fasoli, Dorianò, “conversazione con Carmelo Bene”, *Close up*, n. 7, 1999

Flaiano, Ennio, “Amleto di Carmelo Bene”, in *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli, 1983

Fofi, Goffredo, *Il cinema italiano: servi e padroni*, Milano, Feltrinelli, 1972

Fofi, Goffredo, Giacché, Piergiorgio, “Il Teatro di Bene e la pittura di Bacon. Un intervento di Carmelo Bene provocato e raccolto da Goffredo Fofi e Piergiorgio Giacché”, Milano, *Linea d'Ombra*, allegato al n. 78, gennaio 1993, edizione fuori commercio

Fofi, Goffredo (a cura di), *Carmelo Bene e Il Cinema*, catalogo della rassegna “Carmelo Bene fra cinema, radio e televisione”, Comune di Napoli, Assessorato alla Cultura, Fondazione L'Immemoriale di Carmelo Bene, Rai Teche, Centro Sperimentale di Cinematografia, Q/02 Centro documentazione, PAN, Palazzo delle Arti di Napoli. Radio: *Pinocchio*, *Hamlet Suite*, *Lectura dantis*, *La figlia di Iorio*, *Canti Orfici*, *Cuore*, Televisione: *Otello*, *Bene! Quattro modi di morire in versi*, *Lorenzaccio*, *Riccardo III*, *Manfred*, Cinema: *Nostra Signora dei Turchi*, *Hermitage*, *Capricci*, *Don Giovanni*, *Salomè*, *Un Amleto di meno*, Pan, Palazzo delle Arti di Napoli, 6 – 15 luglio 2005

G. Saba, Cosetta, *Carmelo Bene*, Il Castoro, Milano 1999, II ed. 2005

Gervaso, Roberto, *Dente per dente, duelli celebri, interviste famose*, Milano, Rizzoli, 1985

Ghezzi, Enrico, *Cose (mai) dette*, Bompiani, Milano 1996

Giacché, Piergiorgio, “A Carmelo Bene. Introduzione (e panegirico)”, in Fofi, Goffredo, Giacché, Piergiorgio, “Il Teatro di Bene e la pittura di Bacon. Un intervento di Carmelo Bene provocato e raccolto da Goffredo Fofi e Piergiorgio Giacché”, Milano, *Linea d'Ombra*, allegato al n. 78, gennaio 1993, edizione fuori commercio

Giacché, Piergiorgio, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 1997

Giacché Piergiorgio (a cura di), “Entelechia del Bene. Incontro con Carmelo Bene”. *La porta aperta*, bimestrale del Teatro di Roma, Roma, Minimum fax, anno II - n. 8 - novembre/dicembre 2000

Giacci, Vittorio, “Carmelo Bene: il lucido significato del non-senso”, *Cineforum*, n. 135-136, 1974

Ginette Henry, «L'énergie sans cesse renouvelée de l'utopie», *Travail Théâtral*, n. 27, 1977

Grande Maurizio, “Maschere e pugnali”, *Cinema e Film*, estate 1969

- Grande, Maurizio (a cura di), "Carmelo Bene e il circuito Barocco",
numero speciale di *Bianco e Nero*, n. 11-12, novembre -
dicembre 1973, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia
edizioni Bianco e Nero, pp. 154-158
- Grande, Maurizio, "Prassi della teoria nel teatro e nel cinema. Un
esempio: Carmelo Bene", *Quaderni della biblioteca Umberto
Barbaro*, n. 1, Bulzoni, Roma 1973
- Grande, Maurizio, "Spostamento e sottrazione", *Filmcritica*, n. 236, 1973
- Grande, Maurizio, "Estetica del vacuo. La cena nuda di Carmelo Bene",
Proposta, n. 12-13, marzo-giugno, 1974
- Grande, Maurizio, "Lo sguardo e il suo doppio", in *Romeo & Giulietta*
(Storia di W. Shakespeare) secondo Carmelo Bene, Programma
di sala, ETI, 1976
- Grande, Maurizio, "L'arte cancellata", in *Amleto, da W. Shakespeare a J.
Laforgue*, programma di sala, (Roma, stampa Ormagrafica)
Teatro Duse 1977, ora in Maurizio Grande, *La riscossa di
Lucifero. Ideologie e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-
1984)*, Roma, Bulzoni, 1985
- Grande, Maurizio (a cura di), "L'estetica del dispiacere: conversazione
con Carmelo Bene", *Cinema e Cinema*, Venezia, Marisilio, n. 16-
17, luglio - dicembre 1978
- Grande, Maurizio, "L'uso della strumentazione elettronica nell'ultimo
Bene", in *Il suono del teatro*, a cura di Renato Tomasino,
Acquario, Palermo 1982

- Grande, Maurizio, “Il teatro della phoné”, in *La riscossa di Lucifero. Ideologie e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Roma, Bulzoni, 1985
- Grande, Maurizio, “Il disturbo del tragico”, in *Hommelette for Hamlet. Operetta inqualificabile (d'à Jules Laforgue) di Carmelo Bene*, programma di sala, 1987
- Grande, Maurizio, *La lettera mancata*, Roma, Marchesi, 1989
- Grande, Maurizio, “L'epos maciullato”, *Rinascita*, n. 13, 6 maggio 1990
- Gregari, Maria Grazia, “Carmelo Bene”, in *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1979
- Flaiano, Ennio, “Amleto di Carmelo Bene”, in *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli, 1983
- Lane, Jhon Francis, “Bene now takes show seriously”, *International Dayly News*, 25/4/'82
- La Polla, Franco, “Ragioni dell'avanguardia nell'opera di Carmelo Bene”, *Cinema nuovo*, n. 212 1971
- Leonardini, Jean Pierre, “L'historion sélérat”, in *Festival d'Automne à Paris 1072-1982*, Paris, Messidor/Temps Actuels, 1982
- Leva, Giuseppe di (a cura di), *Carmelo Bene a Milano*, programma di sala Teatro alla Scala, Stagione 2002-2003, manifestazioni speciali, Milano, Edizioni Teatro alla Scala, 2003

Livio, Gigi, “L’attore (Carmelo Bene in Macbeth) e L’attore : appunti per una critica non aristotelica”, in *Minima Theatralia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984

Livio, Gigi, “1964: il teatro della contraddizione, poetica dell’attore e rapporto col testo in uno scritto di Carmelo Bene (1989)”, in *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Milano Mursia, 1992

Lounas, Thierry, Cogito ergo est ‘Que les vivants me pardonnent’. Entretien avec Carmelo Bene, *Cahiers du Cinéma*, Cinéma 68, numero fuori serie, 1998

Manganaro, Jean Paul, « Le fils de l’homme », *Le Monde*, 10.12.1981, p.15

Manganaro Jean-Paul, “Carmelo Bene”, *Lumière du cinéma*, n. 9, 1977

Manganaro, Jean Paul, “Macbeth”, in AAVV, *Universalis. Les événements, les hommes, les problèmes en 1983*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1984

Manganaro, Jena-Paul (a cura di), Carmelo Bene, *Œvre complètes*, tr. francese a cura di Jean Paul Manganaro, Paris, P.O.L., in 3 tomi, *Notre Dame des Turcs suivi de l’Autographie d’un portrait*, I tomo, 2003, *Théâtre*, II tomo, 2004

Mele, Rino, “Nota a Un Amleto di meno”, *Filmcritica*, n. 247, 1974

Menon, Gianni, “Incontrarsi e dirsi addio”, *Cinema e Film*, estate 1969

Miccichè, Rino, *Il nuovo cinema italiano degli anni '60*, Venezia, Marsilio, 1975

Moretti Mario, “Carmelo Bene Story”, *Le Théâtre*, 1970-1

Moscato, Italo, “Carmelo Bene: i film del ribelle dell’immaginario”, *Cineforum*, 135-136, 1977

Moscato, Italo, “Una rivoluzione che parte dal teatro”, *Sipario*, n. 270, 1968

Moscato, Italo, “Dopo il teatro e il cinema la tv secondo Carmelo Bene”, *Cineforum*, ottobre, 1978

Müller, Katrin Bettina, *Das Ächzen der Theater Maschine: Carmelo Bene in Habbel Theater*, “Die Tageszeitung“, Berlino, 18 marzo 1997

Naroboni, Jean, “Carmelo Bene: Nostra Signora dei Turchi”, *Chaiers du cinéma*, n. 206, 1968

Nicorvo, Antonio, *Gilles Deleuze et Carmelo Bene. Qu’est-ce que ça a été ma rencontre avec Carmelo Bene et quelques ritournelles de l’anti-Edipe*, Paris, Les Editions Sils Maria, 2004

Oppedisano, Francesca Rachele (a cura di) “Carmelo Bene alle nove”, in AA VV, *Roma Art Doc Fest, Rassegna internazionale di film e documentari sull’arte*, seconda edizione, catalogo della rassegna, Roma, Palazzo Venezia, 28 maggio – 5 giugno 2005, Rassegna collaterale fuori concorso, *Carmelo Bene alle nove*, a cura di

Francesca Rachele Oppedisano e Luisa Viglietti, in collaborazione con *Fondazione L'Immemoriale di Carmelo Bene*, Rai Teche, *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Proiezione: *Il Barocco leccese*, *Hermitage*, *Nostra Signora dei Turchi*, *Capricci*, *Don Giovanni*, *Salomé*, *Bene! Quattro modi di morire in versi*. *Blok*, *Majakovskij*, *Esenin*, *Pasternak*, *Otello, o la deficienza della donna*. *Da William Shakespeare secondo Carmelo Bene*. *Lorenzaccio, al di là di de Musset e Benedetto Varchi*.

Pecori, Franco, "I veli di Salomè", *Filmcritica*, n. 231, 1973

Petrini, Armando, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004

Pinzetta, Fabrizio, *Carmelo Bene al Costanzo Show*, s.l., Jubal Editore

Quadri, Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977

Quadri, Franco, "Dal teatro alla radio (passando per il cinema)", in *La Salomè di Oscar Wilde secondo*

Carmelo Bene, XXIX Premio Italia, Rai Radiotelevisione Italiana, Venezia 1977

Quadri, Franco, "Il teatro di Carmelo Bene", in *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*

Einaudi, Torino, 1982

Quadri Franco, “La voce di Carmelo un tesoro ritrovato. Il ritorno di Bene, con emozione”. *La Repubblica*, 23 luglio 1994

Rossi, Giuliana, *I miei anni con Carmelo Bene*, Introduzione di Sylvano Bussotti, contributi di Anna Maria Papi, Luigia Mennonna Rossi, Titti Giuliani Foti, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2005

Simsolo, Noël, “Carmelo Bene o della responsabilità di un’arte critica”, *Zoom*, n. 1, 1972

Simsolo, Noël, “Entretiens: Carmelo Bene, Capricci”, *Chaiers du cinéma*, n. 213, 1969

Spila, Piero, “Le cadavre exquis del cinema rivoluzionario”, *Cinema e Film*, n. 9, 1969

Tessari, Roberto, “Un Amleto e una armatura”, in Alone, Roberto – Tessari, Roberto, *Immagini del teatro contemporaneo*, Napoli, Guida, 1977

Tessari, Roberto, *Pinocchio “Summa atheologica” di Carmelo Bene*, Collana i Quaderni dello Spettacolo, Liberoscambio, Firenze, 1982, pp. 95-111

Toni, Sandro, “Narciso e la morte del soggetto”, *Sipario*, n. 369, 1977

Trebbi, Ferdinando, “Il bianco medaglione degli Endiomioni. Surface e profondeur nella Salomè di Carmelo Bene, *Nuova Corrente*, n. 70, 1976

Turroni, Giuseppe, “Capricci”, *Lettere*, n. 4, 1970

Ungari, Enzo, “I Nudi e i Morti”, *Cinema e Film*, n. 9, 1969

Valentini, Valentina, *Dopo il teatro moderno*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1989

Valentini, Valentina, *Teatro immagine*, Roma, Bulzoni, 1987

Verdone, Marco, “Carmelo Bene dal teatro al cinema”, in *Sullo spettacolo contemporaneo*, Treviso, Matteo Editore, 1979

Vice, “Carmelo Bene in Amleto”, *Il Tempo*, 21 /10/1962

Viglietti, Luisa - Oppedisano, Francesca Rachele – (a cura di), Carmelo Bene. *La voce e il fenomeno. Suoni e visioni dall'Archivio*, Roma, Casa dei Teatri – Villino Corsini, Villa Doria Pamphilj, Comune di Roma, Assessorato alle Politiche Culturali, Biblioteche di Roma, E.T.I., Ente Teatrale Italiano, Fondazione l'immemoriale di Carmelo Bene, catalogo della mostra, Roma 29 aprile – 26 giugno 2005

TEATRO

N.B. Il seguente elenco di opere teatrali, filmiche, televisive e radiofoniche segue la redazione a cura di Luisa Viglietti e Luca Buoncristiano, stesa durante la catalogazione dei beni di Carmelo Bene. Per quanto riguarda le seguenti opere: *Amleto*, *Pinocchio*, *Romeo e Giulietta*, *S.A.D.E.*, *Macbeth*, *Pentesilea* e *Invulnerabilità di Achille*, tenendo conto di tutti i loro rifacimenti, sono state approntate diverse modifiche e integrazioni in occasione della mostra *Carmelo Bene. La voce e il fenomeno. Suoni e visioni dall'archivio*. Roma, Casa dei Teatri, 29 aprile – 26 giugno 2005, a cura di Luisa Viglietti e di chi scrive.

1959 - CALIGOLA, di A. Camus (I edizione); versione italiana di C.B. e A. Ruggiero, regia A. Ruggiero; scene e costumi di T. Vossberg; interpreti principali C.B., A. Salines, F. Milanta; Roma, Teatro delle Arti.

1960 - SPETTACOLO CONCERTO MAJAKOVSKIJ, (I edizione); testo, regia attore-solista C.B.; musiche dal vivo S. Bussotti; Bologna, Teatro alla Ribalta.

1961 - CALIGOLA, di A. Camus (II edizione); regia e interprete principale C.B.; scene di G. Bignardi; Genova, Teatro Politeama, maggio.

1961 - LO STRANO CASO DEL DOTTOR JEKYLL E DEL SIGNOR HYDE, da R.L. Stevenson; due atti di C.B.; traduzione, rielaborazione, interprete principale e regia C.B., scene di G. Bignardi, Genova, Teatro la Borsa di Arlecchino.

1961 - TRE ATTI UNICI, di M. Barlocco; regia e interprete principale C.B.; Genova Teatro E. Duse, maggio 1961.

1961 - GREGORIO: CABARET DELL'800, testo; regia e interprete principale C.B.; scene di S. Vendittelli; altri interpreti: R.B. Scerrino, N. Casale, M. Nevastri, P. Falaja; Roma, Teatro Ridotto dell'Eliseo 1961

1962 – AMLETO DA WILLIAM SHAKESPEARE; Regia scene costumi e musiche di Carmelo Bene. Personaggi e interpreti: Amleto CB, Re Claudio Corrado Sonni, Polonio Manlio Nevastri, Gertrude Igea Sonni, Ofelia, Rosa Bianca Scerrino, Laerte, Giacomo Ricci, Rosencrantz o Guildenstern e Marcello, Luigi Mezzanotte. Roma, Teatro Laboratorio, 20 dicembre

1962 – PINOCCHIO, da Carlo Collodi (I edizione). Adattamento scenico, regia e interprete principale Carmelo Bene. Altri interpreti: Rosa Bianca Scerrino, Nino Casale, Manlio Nevastri, Mario Tempesta, Stefano Carletti. Roma, Teatro Laboratorio, 5 giugno

1962 – SPETTACOLO CONCERTO MAJAKOVSKIJ, (II edizione); attore-solista C.B.; musiche dal vivo di A. Rosselli; Roma, Teatro Laboratorio.

1962 – SPETTACOLO CONCERTO MAJAKOVSKIJ, (III edizione); attore-solista C.B.; musiche dal vivo di G. Lenti; Roma, Teatro Laboratorio.

1963 – ADDIO PORCO; (II edizione rivisitata di GREGORIO: CABARET DELL'800) testo, regia e interprete principale C.B.; altri interpreti: R. B. Scerrino, L. Mezzanotte; Roma, Teatro Laboratorio.

1963 – CRISTO '63; regia e interprete principale C.B.; altri interpreti A. Greco; Roma, Teatro Laboratorio.

1963 – EDOARDO II; da C. Marlowe; regia, scene, costumi e interprete principale C.B.; altri interpreti: L. Mezzanotte, M. Francis, H. Cameron, G. Ricci; Roma, Teatro Arlecchino.

1963 – I POLACCHI (UBU ROI); di A. Jarry; regia, costumi e interprete principale C.B., altri interpreti: L. Mezzanotte, E. Torricella, Al Vincenti; Roma, Teatro dei Satiri.

1964 – AMLETO DA WILLIAM SHAKESPEARE; Regia scene costumi e musiche di Carmelo Bene. Personaggi e interpreti principali: Amleto CB, Re Claudio Luigi Mezzanotte, Gertrude Lydia Mancinelli, Polonio Manlio Nevastri, Ofelia Manuela Kustermann. Sezione esterna Festival di Spoleto, 5 luglio

1964 - SALOMÈ, di e da O. Wilde, (I edizione) regia, costumi e interprete principale C.B.; scene di S. Vendittelli; altri interpreti: R. B. Scerrino, A. Vincenti, F. Citti; Roma, Teatro delle Muse.

1964 – LA STORIA DI SWANEY BEAN, di R. Lerici, regia, scene, costumi e interprete principale C.B.; altri interpreti: L. Mancinelli, L. Mezzanotte; Roma, Teatro delle Arti.

1964 – MANON; dal romanzo dell'Abate Prévost; regia, scene, costumi e direzione dal vivo di C.B.; altri interpreti: A. Vincenti, R. B. Sciarrino, L. Mancinelli; Roma, Teatro Arlecchino.

1965 – BASTA CON UN “VIA AMO” MI ERO QUASI PROMESSO.AMLETO E LE CONSEGUENZE DELLA PIETA' FILIALE, DA E DI WILLIAM SHAKESPEARE A JULES LAFORGUE; Regia di Carmelo Bene con la collaborazione di Salvatore Siniscalchi. Con CB, Lydia Mancinelli, Manuela Kunstermann, Ornella Ferrari, Michele Francis, Salvatore Siniscalchi, Alfiero Vincenti, Diego Ghiglia, Enrico Boido. Roma, Teatro Arlecchino, 6 aprile

1966 – FAUST O MARGHERITA; di C.B. e F. Cuomo; regia, costumi e interprete principale C.B.; scene di S. Vendittelli; altri interpreti: L. Mancinelli, M.

Tempesta, P. Vida, A. Angelucci, M. Kustermann, V. Nardone, R. Vadacea; Roma, Teatro dei Satiri, 4 gennaio

1966 – PINONCCHIO '66 DA CARLO COLLODI; Regia e interprete principale Carmelo Bene. Con Lydia Mancinelli. Roma, Teatro Centrale, 17/2/'66

1966 – PINOCCHIO DI CARMELO BENE DAL RACCONTO DI COLLODI; Regia di Carmelo Bene. Con Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Enzo Cerusico, Piero Vida, Edoardo Florio, Mario Tempesta, Valeria Nardone. Maschere di Savaltore Vendittelli. Pisa, Teatro Verdi, 18 febbraio

1966 - PINOCCHIO DI CARMELO BENE DAL RACCONTO DI COLLODI; Regia di Carmelo Ben. Con Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Luigi Mezzanotte, Piero Vida, Edoardo Florio, Valeria Nardone. Maschere di Salvatore Vedittelli. Direttore tecnico, Elia Jezzi Impianto luci di S. E M. Feliciangeli. Scene e costumi di Carmelo Bene, Prato, Teatro Comunale Metastasio, 26-27 febbraio

1966 – IL ROSA E IL NERO; da IL MONACO di M. G. Lewis; adattamento, regia, costumi e interprete principale C.B.; scene di S. Vendittelli; musiche di S. Bussotti e V. Gelmetti; altri interpreti: M. Monti, L. Mancinelli, S. Spadaccino, O. Ferrari, M. Spaccialbelli; Roma, Teatro delle Muse, 12 ottobre.

1966 – NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI; (I edizione); autore, regia e interprete principale C.B.; altri interpreti: L. Mancinelli, M. Puratich; Teatro Beat 72, 1 dicembre.

1967 -SALOMÈ, di O. Wilde; (II edizione) regia e interprete principale C.B.; Roma, Teatro Beat '72

1967 – AMLETO O LE CONSEGUENZE DELLA PIETA' FILIALE DA JULES LAFORGUE SECONDO CARMELO BENE; Regia di CB. Personaggi e interpreti: Amleto CB, Laerte Luigi Mezzanotte, Gertrude Lydia Mancinelli, Kate Carla Tatò, Ofelia Margherita Puratich, Re Claudio Michele Francis, Fortebraccio Adriano Bocchetta, Guildenstern Pietro Napolitano, Rosencrantz Pino Prete, Orazio Andrea Moroni, Primo attore in Elsinore Edoardo Florio, Polonio Manlio Nevastri. Roma, Teatro Beat '72, 20 marzo

1967 – SALVATORE GIULIANO, VITA DI UNA ROSA ROSSA; di N. Massari; regia C.B.; interpreti L. Mezzanotte, L. Mancinelli, C. Tatò; Roma, Teatro Beat 72, aprile.

1968 – ARDEN OF FEVERSHAM; di anonimo elisabettiano; rielaborazione C.B. e S. Siniscalchi; regia e interprete principale C.B.; altri interpreti: G. Davoli, M.

Nevastri, L. Mancinelli, F. Gulà, N. Davoli, A. Vincenti; Roma, Teatro Carmelo Bene, 15 gennaio.

1968 – SPETTACOLO CONCERTO MAJAKOVSKIJ, (IV edizione); attore solista C.B.; musiche dal vivo di V. Gelmetti; Roma, Teatro Carmelo Bene, febbraio.

1968 – DON CHISCIOTTE, di M. de Cervantes Saavedra; a cura di C.B. e L. de Berardinis, interprete principale C.B.; altri interpreti: L. Mancinelli, L. de Berardinis, P. Peragallo, C. Colosimo, G. d'Arpe, C. Orsi; Roma, Teatro delle Arti; ottobre.

1973 – NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI; (II edizione); autore, regia e interprete principale C.B.; scene G. Marotta; altri interpreti: I. Marani, I. Russo, A. Vincenti, B. Baratti, F. Lombardo, G. Scala; Roma, Teatro delle Arti, 10 ottobre.

1974 – LA CENA DELLE BEFFE, da S. Benelli, secondo C.B. (I edizione); regia, scene, costumi e interprete principale C.B.; musiche di V. Gelmetti, altri interpreti: G. Proietti, L. Mancinelli, M. Fedele, A. Haber, F. Leo, A. B. Dakar, R. Lattanzio, C. Colombo, R. Caporali, S. Ranieri, I. Russo, C. Cassola, S. Nelli; Compagnia del Teatro Stabile dell'Aquila, Firenze, Teatro La Pergola, 11 gennaio.

1974 – AMLETO, da W. Shakespeare e J. Laforgue (III edizione); regia, scene, costumi e interprete principale C.B.; altri interpreti: A. Vincenti, L. Mezzanotte, L. Mancinelli, F. Leo, P. Baroni, B. Buccellato, M. N. de Cristofano, M. Fedele, M. A. Nobencourt, M. L. Serena, M. Tagliaferri, V. Venturini; Prato, Teatro Metastasio, settembre.

1974 - S.A.D.E. *Overo libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina (gran varietà in due aberrazioni) di Carmelo Bene.* Regia e interprete principale CB. Musiche originali di Sante Maria Romitelli. Direttore d'orchestra Luigi Zito. Scene e costumi di Giancarlo Bignardi; altri interpreti: Cosimo Cinieri, Lydia Mancinelli, Luciana Cante, Giuseppe Castronuovo, Francesco De Rosa, Massimo Fedele, Stefania Nelli, Franco Cosolito, Walter Francesconi, Vincenzo Iadicicco, I. Russo, Giorgio Tieghi Alfiero Vincenti, Vladimiro Waimann, Milano, Teatro Manzoni, 3 ottobre

1975 – AMLETO DI CARMELO BENE (DA SHAKESPEARE A LAFORGUE); Regia scene e costumi di CB. Personaggi e interpreti: Amleto CB, Re Claudio Alfiero Vincenti, Laerte Luigi Mezzanotte, Kate Lydia Mancinelli, Orazio Franco Leo, Polonio Paolo Baroni, Ofelia Benedetta Buccellato, Fortebraccio M. Novella De Cristofaro, Primo attore in Elsinore Massimo Fedele, Gertrude M. Agnes Nobecourt, Secondo attore in Elsinore M. Luisa Serena, Rosencrantz Marina Tagliaferri, Guildenstern Vera Venturini. Assistente alla regia Laura Papi. Assistente alla scenografia M. Novella De Cristofaro. Assistente ai costumi M. Luisa Serena. Realizzazione scene di Walter Pace. Costumi eseguiti da G.P.11. Parrucche Rocchetti. Attrezzature Rancati. Direttore di scena Mauro Contini. Capo elettricista Mario Carletti. Primo elettricista Gilberto Fiorani. Capo macchinista Ernesto Quagliozzi.

Fonica Paolo Marchini. Amministrazione Armando Ceretti. Prato, Teatro Metastasio, 8 ottobre

1976 – FAUST-MARLOWE-BURLESQUE; di A. Trionfo e L. Salveti; regia A. Trionfo; scene di E. Luzzati; costumi G. Panni; interpreti C.B. e F. Branciaroli Prato; Teatro Metastasio, 22 marzo.

1976 ROMEO & GIULIETTA (STORIA DI SHAKESPEARE) SECONDO CARMELO BENE; Collaboratori al testo e alla traduzione Roberto Lerici e Franco Cuomo. Regia scene e costumi di CB. Musiche originali di Luigi Zito. Colonna sonora di CB. Maestro d'armi Enzo Musumeci Greco. Scene realizzate da Walter Pace. Personaggi e interpreti:

Il principe Della Scala Luigi Mezzanotte, Paride Lydia Mancinelli, Messere Capuleti Edoardo Florio,

Romeo Franco Branciaroli, Benvolio Paolo Baroni, Mercuzio Carmelo Bene, Tebaldo Mariano Brancaccio, Frate Lorenzo Alfiero Vincenti, Il famulo del frate Mauro Bronchi, Il Paggio Daniela Ripetti / Luca Bosisio (dal 24 gennaio 1976 nella parte di Romeo), Madonna Capuleti Roberta Lerici, Giulietta Barbara Lerici, La balia Mauro Bronchi, Rosalina

Laura D'Angelo. Costumi eseguiti da GP 11. Direttore di scena Mauro Contini. Elettricisti: Mario Carletti, Gilberto Fiorani. Macchinista Francesco Alessandrini. Fonici: Paolo Marchini, Gianni Burroni. Materiale elettrico I.F.E.T. Sarta Elisabetta Beraldo. Amministrazione Armando Ceretti. Prato, Teatro Metastasio, 17 dicembre

1977 ROMÉO ET JULIETTE (HISTOIRE DE SHAKESPEARE) SELON CARMELO BENE ; Festival d'Automne avec le concours du Centre International de Dramaturgie, Paris, Opéra-Comique, 22-28 settembre

1977 – RICCARDO III, da W. Shakespeare, secondo C.B.; regia, scene, costumi e interprete principale C.B.; musiche originali L. Zito; colonna sonora C.B.; altri interpreti: L. Mancinelli, M. G. Grassini, D. Silverio, S. Javicoli, L. Morante, M. Boccucci; Cesena, Teatro Bonci, 22 dicembre.

1977 - S.A.D.E. ou libertinage et décadence de la fanfare des carabiniers de la gendarmerie salentine (spectacle en deux aberrations). *Creation en français de Carmelo Bene.* Texte francese di Jean-Paul Manganaro, Danielle Dubroca. Regia scene e costumi di Carmelo Bene. Musiche originali di Sante Maria Romitelli dirette da Luigi Zito. Situazioni e interpreti: Il servo Carmelo Bene. Il padrone Cosimo Cinieri. La cuoca maitresse Lydia Mancinelli. La ragazza-oggetto Laura Morante. La madre Tamara Trifex. La figlia Rita Caldana. Un accattone Jean-Paul Boucher. Secondo accattone Francesco De Rosa. Terzo accattone Vladimiro Waimann (baritono). Quarto accattone Fabio Gamma. Il direttore d'orchestra Luigi Zito. Musicisti solisti: Francesco Catania (tromba). Enrico Ciliberti (flauto) Franco Consolito (batteria) Anastasio del Bono (oboe) Walter Francesconi (Clarinetto-sassofono) Rosario Gambino (Tuba) Vincenzo Iadicicco (trombone). Sartoria Farani. Direttore di scena Mauro Contini. Fonici: Paolo Marchini, Gianni Burroni. Elettricisti: Mario Carletti e Gilberto

Fiorani. Macchinista Francesco Alessandrini. Parigi, Festival d'Automne avec le concours du Centre International de Dramaturgie, Opéra-Comique, 4-13 ottobre

1978 - S.A.D.E. *Overo libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina (gran varietà in due aberrazioni di Carmelo Bene.* Regia scene e costumi di Carmelo Bene. Musiche originali di Sante Maria Romitelli. Direttore d'orchestra Luigi Zito. Carmelo Bene il servo. Cosimo Cinieri il padrone. Lydia Mancinelli la cuoca maîtresse. Interpreti principali: Francesco De Rosa, Massimo Fedele, Susanna Javicoli, Laura Morante, Laura Sassi, Maria Boccuni, Vladimiro Weiman. Strumenti solisti: Enrico Ciliberti, Franco Consolito, Anastasio Del Bono, Walter Francescani, Vincenzo Iadicicco, Rosario Gambino, Michelangelo Piazza. Sartoria Farani. Direttore di scena Mauro Contini. Fonici: Paolo Marchini, Gianni Burroni. Elettricisti: Mario Carletti, Gilberto Fiorani. Macchinista Francesco Alessandrini. Organizzazione e amministrazione Armando Ceretti, Roma, Teatro Tenda, 8 aprile-7 maggio

1979 – OTELLO o LA DEFICIENZA DELLA DONNA - (da SHAKESPEARE) SECONDO CARMELO BENE; regia, scene, costumi e interprete principale C.B.; musiche L. Zito; altri interpreti: C. Cinieri, L. Bosisio, J.P. Boucher, C. Dell'Aguzzo, L. Dotti, S. Javicoli, M. Martini; Roma Teatro Quirino, 18 gennaio.

1979 – MANFRED; poema drammatico di G. G. Byron; musiche da R. Schumann; traduzione italiana, regia e voce solista C.B.; e con L. Mancinelli; orchestra e coro dell'Accademia di S. Cecilia diretta da P. Bellugi; Roma-Milano, S. Cecilia Auditorium di Via della Conciliazione e Teatro alla Scala, 6 maggio.

1980 – SPETTACOLO CONCERTO MAJAKOVSKIJ (MAJAKOVSKIJ-BLOK-ESENIN-PASTERNAK); (V edizione); regia e protagonista solista C.B.; musiche di G. Giani Luporini; percussioni dal vivo A. Striano; XXXV Sagra Musicale Umbra, Perugia, Teatro Morlacchi, 21 settembre.

1980 – HYPERION; suite dall'opera per flauto oboe di B. Maderna; da F. Hölderlin; voce recitante, coro e orchestra; traduzione italiana, adattamento, voce solista C.B., orchestra e coro dell'Accademia di S. Cecilia diretta da M. Panni musicisti solisti, A. Persichilli (flauto), A. Loppi (oboe); Roma, Auditorium di Via della Conciliazione, 23 novembre.

1981 – DIVINA COMMEDIA “LECTURA DANTIS” *per voce solista;* voce solista C.B.; musiche introduttive di S. Sciarrino; musicista solista D. Bellugi (flauto); Bologna, Torre degli Asinelli, 31 luglio.

1981 – LECTURA DANTIS E EDUARDO RECITA EDUARDO, recital di C.B. e di E. De Filippo, Roma, Paleur, novembre.

1981 – PINOCCHIO (STORIA DI UN BURATTINO) DUE TEMPI DI CARMELO BENE. Nel centenario dalla nascita di Pinocchio.

Con la partecipazione dei Fratelli Mascherra e Lydia Mancinelli. Regia scene costumi e interprete principale Carmelo Bene. Musiche di scena Gaetano Giani Luporini. Strumentazione fonica: consulente Salvatore Maenza. Maschere Giovanni Gianese. Scenotecnica Walter Pace. Sartoria P. Farani. Calzature Arditì. Assistente allo spettacolo Giancarlo Dotto. Fonici: Gianni Burroni - Roberto Chessari. Eletttricisti: Mario Carletti, Marco Cittadini. Macchinisti: Franco Alessandrini, Franco Bonannini. Sarta di scena Rossana Adreman. Direttore di scena - Mauro Contini. Pisa, Teatro Verdi, 1 dicembre

1982 – CANTI ORFICI, POESIA E MUSICA PER DINO CAMPANA; (I edizione) voce solista C.B.; chitarra solista F. Cucchi, Milano; Palazzo dello Sport, 13 marzo.

1983 – MACBETH. DUE TEMPI DI CARMELO BENE DA SHAKESPEARE; Regia scene costumi di CB. Con Susanna Javicoli e CB. Strumentazione fonica, consulente Salvatore Maenza. Musica di Giuseppe Verdi. Orchestratura e direzione su base di Luigi Zito. Fonici: Roberto Chessari, Gianni Burroni. Eletttricista Mario Carletti. Macchinisti Franco Bonanni, Elio Potenza. Direttore di scena Mauro Contini. Milano, Teatro Lirico, 4-23 gennaio

1983 – MACBETH. D' APRÈS WILLIAM SHAKESPEARE ; Co-réalisation Théâtre de Paris, Festival d'Automne. Avec le concours du Centre International de Dramaturgie, le service des relations internationales du Ministère de la Culture, et l' A.F.A.A., Paris, 12 – 16 ottobre

1983 – EGMONT (UN RITRATTO DI GOETHE); versione italiana ed elaborazione per concerto e voce solista C.B.; musiche di L. van Beethoven; orchestra e coro dell'Accademia di S. Cecilia diretta da G. Albrecht; altri interpreti: B. Lerici; Roma, Accademia di S. Cecilia, (direttore d'orchestra R. Reuter), Piazza del Campidoglio, 30 giugno.

1983 - ... MI PRESERO GLI OCCHI...; da F. Hölderlin e G. Leopardi; voce solista C.B.; musiche di G. Giani Luporini; Torino, Teatro Colosseo, 3 novembre.

1984 – L'ADELCHI DI A. MANZONI IN FORMA DI CONCERTO, *uno studio di C.B. e G. Di Leva, nel bicentenario della nascita di Alessandro Manzoni;* regia e interprete principale C.B.; musiche di G. Giani Luporini; orchestra e coro di Milano della RAI; direttore E. Collina; percussioni dal vivo A. Striano; altri interpreti: Anna Perino; Milano, Teatro Lirico, 23 febbraio.

1985 – OTELLO, DI WILLIAM SHAKESPEARE SECONDO CARMELO BENE; (II edizione); regia, scene, costumi e interprete principale C.B.; musiche L. Zito; altri interpreti: C. Borgognoni, V. De Margheriti, B. Fazzini, Isaac George, F. Mascherra, A. Perino, M. Polla De Luca; Pisa, Teatro Verdi.

1986 – LORENZACCIO, AL DI LÁ DI DE MUSSET E BENEDETTO VARCHI; testo, regia e interprete principale C.B.; altri interpreti: I. George, M. Contini; Firenze, Ridotto del Teatro Comunale, 4 novembre.

1987 – CANTI, di G. Leopardi, voce solista C.B., Recanati, Piazza Leopardi, 12 gennaio.

1987 – HOMMELETTE FOR HAMLET. OPERETTA INQUALIFICABILE (D'À JULES LAFORGUE) DI CARMELO BENE; Regia di Carmelo Bene. Scene e costumi di Gino Marotta. Musiche originali adattate e dirette da Luigi Zito. Protesi scultoree di Giovanni Gianese. Le situazioni: il Re Ugo Trama, Kate Marina Polla de Luca, Orazio Achille Brugnini, la Beata Ludovica Albertoni Stefania de Santis. Gli Angeli: Osvaldo Cattaneo, Walter Esposito, Franco Felici, Luciano Fiaschi, Davide Riboli, Andrea Zoccolo. Direttore di scena Mauro Contini, Fonico mixer Sante Santori. Fonico recordista Maurizio Corazzino. Primo macchinista Marcello Guidoni. Primo elettricista Roberto Goderti. Realizzazione costumi Piero Farani. Realizzazione scena Fase Rosa e F. Rubecchini. Attrezzeria Rancati. Trasporti Live sound. Direzione amministrativa Francesco Russo. Organizzazione Antonello Pischetta. Produzione Nostra Signora S.r.l., Bari, Teatro Piccinni, 10 novembre

1989 – LA CENA DELLE BEFFE; da S. Benelli, secondo C.B.; (II edizione) regia, scene, costumi e interprete principale C.B.; musiche di L. Ferrero; altri interpreti: D. Zed, R. Baracchi, A. Brugnini, S. De Santis, D. Riboli, (voce di Ginevra S. Javicoli); Milano, Teatro Carcano, 12 gennaio.

1989 – PENTESILEA. LA MACCHINA ATTORIALE – ATTORIALITA' DELLA MACCHINA. MOMENTO N. 1 DEL PROGETTO RICERCA – ACHILLEIDE DI CARMELO BENE. Da H.V.Kleist, Omero e Post-Omerica nella versione di CB. Con la partecipazione di Anna Perino. Elaborazioni musicali elettroniche di CB. Realizzazione Nostra Signora S.r.l., Milano, Cortile della Rocchetta, Castello Sforzesco, 26 - 30 luglio 1989

1990 – PENTESILEA. LA MACCHINA ATTORIALE – ATTORILITA0' DELLA MACCHINA. MOMENTO N. 2 DEL PROGETTO RICERCA – ACHILLEIDE DI CARMELO BENE Da Stazio, Kleist, Omero e Post-Omerica. Voce solista CB, Roma, Teatro Olimpico, 19 maggio

1990 - PENTESILEA. LA MACCHINA ATTORIALE – ATTORILITA0' DELLA MACCHINA. MOMENTO N. 2 DEL PROGETTO RICERCA – ACHILLEIDE DI CARMELO BENE. Da Stazio, Kleist, Omero e Post-Omerica. Voce solista CB, Mosca, Teatro Majakowskij, 27 dicembre

1994 – HAMLET SUITE. SPETTACOLO – CONCERTO; Collage di testi e musica di Carmelo Bene. Con Monica Chiarabelli e Paula Boschi. Assistente Luisa Viglietti. Impianti tecnici Light Sound Service. Mixer Paolo Lovat. Recordista Vincenzo Cannioto. Datore luci Davide Ronchieri. Organizzazione Matteo Bavera. Verona, XXXVI Festival Shakesperiano, Teatro Romano, 21 luglio

1994 – CANTI ORFICI, POESIA DELLA VOCE E VOCE DELLA POESIA, di D. Campana, voce solista C.B., Ostia Antica, Teatro Romano, agosto.

1996 – HORROR SUITE MACBETH DI CARMELO BENE DA WILLIAM SHAKESPEARE: nel centenario della nascita di Antonin Artaud. Regia e interprete principale CB. Con Silvia Pasello. Musiche di Giuseppe Verdi. Scene Tiziano Fario. Costumi Luisa Viglietti. Arrangiamenti musicali Carmelo Bene, Festival d'Autunno, Roma, Teatro Argentina, 1-9 ottobre

1996 HORROR SUITE MACBETH D' APRÈS WILLIAM SHAKESPEARE DE ET PAR CARMELO BENE (et En écho d'Antonin Artaud, Carmelo Bene dit Dante). Production Compagnie "Nostra Signora", Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne à Paris, Comune di Roma - Assessorato per le Politiche Culturali, Fondazione ROMAEUROPA - Arte e Cultura, Paris 15-22 ottobre

1997 - HORROR SUITE MACBETH DI CARMELO BENE DA WILLIAM SHAKESPEARE; Regia e interprete principale CB. Con Silvia Pasello. Musiche di Giuseppe Verdi. Scene Tiziano Fario. Costumi Luisa Viglietti. Arrangiamenti musicali Carmelo Bene, Festival d'Autunno, Roma, Hebbel Theater, Berlino, 16-19 marzo

1997 – ADELCHI DI A. MANZONI – SPETTACOLO IN FORMA DI CONCERTO in MEMORIA DI ANTONIO STRIANO; (II edizione); rielaborazione, regia e interprete principale C.B.; musiche di G. Giani Luporini; costumi L. Viglietti; altri intreperti: E. Pozzi; Roma, Teatro Quirino, 8 ottobre.

1997 – VOCE DEI CANTI – GIACOMO LEOPARDI, SPETTACOLO IN FORMA DI CONCERTO; voce solista C.B.; musiche di G. Giani Luporini; pianoforte dal vivo S. Bergamasco, Roma, Teatro Olimpico, 5 giugno.

1998 – PINOCCHIO, OVVERO LO SPETTACOLO DELLA PROVVIDENZA; Riduzione e adattamento da Carlo Collodi. Regia di Carmelo Bene. Interpreti: CB, Sonia Bergamasco. Voci in play-back di Carmelo Bene, Sonia Bergamasco, Lydia Mancinelli. Musiche di scena Gaetano Giani Luporini. Scene e maschere Tiziano Fario. Costumi Luisa Viglietti. Luci Davide Ronchieri. Fonica Andrea Macchia. Assistente scenografo ed esecutore live Marcello Aiello. Secondo fonico Emanuele Carlucci. Roma, Festival d'Autunno, Teatro dell'Angelo, 10/11/'98

1999 – GABRIELE D'ANNUNZIO – CONCERTO D'AUTORE (POESIA da "LA FIGLIA DI IORIO"); da Gabriele D'Annunzio, riduzione e voce solista C.B.; musiche di Gaetano Giani Luporini, scene Tiziano Fario, costumi Luisa Viglietti; Roma, Roma, Teatro dell'Angelo, 26 ottobre.

**2000 – IN-VULNERABILITA' D'ACHILLE . IMPOSSIBILE SUITE
TRA ILIO E SCIRO.** Testi e versioni liriche di Carmelo Bene da Stazio,
Kleist, Omero, spettacolo s-concerto in un momento. Regia e arrangiamenti
musicali, interprete principale CB. Scene Tiziano Fario. Costumi Luisa
Viglietti. Roma, Teatro Argentina, 24 novembre 2000

2001 – LECTURA DANTIS; voce recitante C.B., contrabbasso dal vivo F.
Grillo, Otranto, Fossato del Castello, 5 settembre.

CINEMA

1967 - BAROCCO LECCESE, mediometraggio, regia C.B., durata 10', Italia, colore.

1968 A PROPOSITO DI "ARDEN OF FEVERSHAM"; mediometraggio, regia C.B. e S. Siniscalchi; direttore della fotografia G. Albònico; produzione Nexus Film; durata 20'; circa; irreperibile (presso la Cineteca Nazionale è stato individuato il negativo privo di colonna sonora)

1968 - HERMITAGE, mediometraggio, scritto e diretto da C.B., fotografia G. Albònico, montaggio P. Giomini, musica V. Gelmetti, interpreti C.B., L. Mancinelli, durata 25', produzione Nexus Film Italia, colore. Ora anche in DVD, Collana Eccentriche visioni a cura di Enrico Ghezzi, libretto a cura di Alessandro Riccini Ricci, 2 DVD, Gianluca & Stefano Curti Editori, Rarovideo, visioni underground, 2006.

1968 – NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI, lungometraggio, regia C.B., fotografia M. Masini, effetti speciali R. Marinelli, montaggio M. Contini, musiche coordinate da C.B.: P. I. Cajkovskij (Capriccio italiano) , G. Donizetti (Lucia di Lammermoor), M. Musorgskij (Una notte sul Monte Calvo e Quadri di un'esposizione)), C. Gounod (Faust), G. Puccini (Manon Lescaut e La fanciulla del West), S. Rachmaninov (Concerto n. 2 per pf. e orch.), G. Rossini (La Gazza ladra), I. Stravinskij (Petrouchka), G. Verdi (Un ballo in maschera e La Traviata), Citazione dei temi di Lawrence d'Arabia di M. Jarre e di Il terzo uomo di A. Karas; interpreti: C.B., L. Mancinelli, O. Ferrari, A. Masini, S. Siniscalchi, V. Musso; durata 124', produzione C.B., Italia, colore – Premio speciale della giuria al XXIX Festival di Venezia ("per la totale libertà con cui ha espresso la sua forza creativa mediante il mezzo cinematografico"). Ora anche in DVD, Collana Eccentriche visioni a cura di Enrico Ghezzi, libretto a cura di Alessandro Riccini Ricci, 2 DVD, Gianluca & Stefano Curti Editori, Rarovideo, visioni underground, 2006.

1969 – CAPRICCI, da ARDEN OF FEVERSHAM, lungometraggio, regia C.B., fotografia M. Centini, montaggio M. Contini, musiche coordinate da C.B.: P. I. Cajkovskij (Capriccio italiano), G. Puccini (La Bohème), G. Verdi (Macbeth, La Traviata), interpreti: C.B., A. Wiazemsky, T. Caputo, G. Davoli, O. Ferrari, G. Fusco, P. Bendandi, durata 95' produzione BBB (Barcellona, Bene, Brunet), Italia, colore – Presentato al XXII Festival di Cannes 1969, Quinzaine des Realizateurs .

1970- VENTRILOQUIO, mediometraggio; regia di C.B., montaggio M. Contini, interpreti: C.B., L. Mancinelli, durata 17' produzione C.B. Disperso

1971 – DON GIOVANNI, lungometraggio; regia di C.B., fotografia di M. Masini, scenografia S. Vendittelli, montaggio M. Contini, musiche coordinate da C.B: G. Bizet (*Carmen*), G. Donizetti (*Don Pasquale*), W. A. Mozart (*Don Giovanni*), M. Musorgskij (*Quadri di un'esposizione*), S. S. Prokof'ev (*Aleksandr Nevskij*), G. Verdi (*Simon Boccanegra*); interpreti: C.B., L. Mancinelli, V. Bodini, G. Marotta, M. Contini; voce over J. Francis Lane, durata 70', produzione C.B., Italia, colore.

1972 – SALOMÈ, lungometraggio, regia C.B., soggetto e sceneggiatura C.B. (liberamente tratto da "Salomè" di Oscar Wilde), scene e dialoghi C.B., fotografia di M. Masini, montaggio di M. Contini, musiche coordinate da C.B: J. Brahms (*Ein Deutsches Requiem*), F. P. Schubert (*Sinfonia n. 8, Incompiuta*), J. Sibelius (*Valse Triste*), R. Strauss (*Danza dei sette veli*); interpreti: C.B., L. Mancinelli, A. Vincenti, D. Luna, Verushka, P. Vida, F. Leo, G. Davoli, T. Galicès, O. Ferrari; int. spec. G. Marotta; Cinecittà, produzione C.B., durata 80' Italia, colore.

1973 – UN AMLETO DI MENO, lungometraggio, regia C.B., soggetto e sceneggiatura C.B. (liberamente tratto da "Hamlet, ou les suites de le pitié filiale" di Jules Laforgue 1877), scene e costumi C.B., fotografia Mario Masini, montaggio Mauro Contini. Musiche coordinate da C.B: M. Musorgskij (*Quadri di un'esposizione*), Gioacchino Rossini (*Ouvertures: La gazza ladra, Il turco in Italia, L'italiana in Algeri*) I. F. Stravinskij (*L'histoire du soldat*), R. Wagner (*Tannhauser*); interpreti, C.B., Lydia Mancinelli, Alfiero Vincenti, Pippo Tuminelli, Franco Leo, Isabella Russo, Luciana Cante Luigi Mezzanotte; Cinecittà, produzione C.B. e "Donatello Cinematografica", durata 70', Italia, colore.

TELEVISIONE

1974 – BENE! QUATTRO DIVERSI MODI DI MORIRE IN VERSI. MAJAKOVSKIJ-BLOK-ESENIN-PASTERNAK; adattamento testi di C.B. e R. Lerici; traduzioni di: I. Ambrogio, R. Poggioli, A. M. Ripellino, B. Carnevali; riduzione, adattamento, regia e voce recitante C.B.; scene M. Fiorespino; direttore della fotografia G. Abballe; musiche di V. Gelmetti; voce solista C.B.; assistente alla regia C. Tempestini; mixer video A. Lepore; operatori RVM: M. Nicoletti, E. Piccirilli; produzione RAI; durata 1h20', trasmesso in due parti il 27 e 28/10/1977, Rai 2.

1974 - AMLETO, DI CARMELO BENE (DA SHAKESPEARE E LAFORGUE); Regia scene costumi di CB. Direttore della fotografia - G. Abballe. Montaggio RVM - G. Marguccio. Musiche Luigi Zito. Altri interpreti: Lydia Mancinelli, Cosimo Cinieri, Paolo Baroni, Luca Bosisio, Jean Paul Boucher, Susanna Javicoli, Franco Leo, Luigi Mezzanotte, Laura Morante, Maria Agnes Nobencourt, Danila Silverio, Alfiero Vincenti. Delegato alla produzione - Roberta Carlotto. Produzione RAI. Durata 63', b/n, video, trasmesso il 22 aprile 1978

1977 – RICCARDO III (DA SHAKESPEARE) SECONDO CARMELO BENE; regia, scene, costumi e interprete principale C.B.; direttore della fotografia G. Abballe; montaggio RVM S. Spini; musiche L. Zito; altri interpreti: L. Mancinelli, M. G. Grassini, D. Silverio, S. Javicoli, L. Morante, L. Dotti; assistente alla regia A.M. Angeli; tecnico audio B. Severo; mixer video G. Casalnuovi; elaborazione elettronica per il colore G. Virgili; delegato al programma R. Carlotto; produzione RAI; durata 76'; trasmesso il 7/12/1981, Rai 2.

1979 – MANFRED – BYRON-SCHUMANN, VERSIONE PER CONCERTO IN FORMA DI ORATORIO; regia e interprete principale C.B.; direttore della fotografia G. Abballe; aiuto regia M. Fogliatti; montaggio RVM F. Biccari; elaborazione elettronica per il colore M. Taruffi; direttore di scena M. Contini; mixer video M. Agrestini, S. Di Paolis; mixage audio A. Bianchi; altri interpreti: Astarte - L. Mancinelli, (soprano) A. Tammaro, (contralto) S. Mukhametova, (tenore) D. Di Domenico, (bassi) F. Tasin, B. Ferracchiato, A. Picciau, A. Santi; Orchestra e coro comunale di Bologna; direttore d'orchestra P. Bellugi; maestro del coro L. Magiera; registrazione in esterni, realizzazione e produzione RAI; coordinamento per l'edizione L. Stefanucci; trasmesso il 12/9/1983, Rai 2.

1984 – L'ADELCHI, DI ALESSANDRO MANZONI IN FORMA DI CONCERTO; da uno studio di C.B. e Giuseppe Di Leva "L'Adelchi o la volgarità del politico"; regia e interprete principale C.B.; regia televisiva C. Battistoni; musiche G. G. Loporini; altri interpreti: Ermengarda – A. Perino; percussioni live A. Striano; registrato al Teatro Lirico di Milano 1984; trasmesso il 9/9/1985, Rai 2.

1987 - CARMELO BENE E I CANTI DI GIACOMO LEOPARDI; intervista introduttiva con M. Grande e Vanni Leopardi e lettura dei Canti di C.B.; riprese in diretta da Villa Leopardi e in piazza Leopardi a Recanati; regia televisiva F. Di Rosa; trasmesso il 12/9/1985, Rai 3.

1987 - HOMMELETTE FOR HAMLET, OPERETTA INQUALIFICABILE (D'À JULES LAFORGUE); Regia e interprete principale Carmelo Bene. Scene e costumi Gino Marotta. Direttore della fotografia G. Abballe. Musiche originali adattate e dirette da Luigi Zito. Protesi scultoree di Giovanni Gianese. Altri interpreti: Il Re Ugo Trama, Kate Marina Polla De Luca, Orazio Achille Brugnini, Gertrude Stefania De Santis, Will Vladimiro Waimann. Gli Angeli Osvaldo Cattaneo, Walter Esposito, Franco Felici, Luciano Fiaschi, Davide Riboli, Andrea Zoccolo. Direttore di scena Mauro Contini. Fonico mixer Sante Santori. Fonico recordista Maurizio Corazzino. Produzione Nostra Signora S.r.l.-RAI. Durata 62', colore, video trasmesso il 25 novembre 1990

1997 - MACBETH HORROR SUITE DI CARMELO BENE DA WILLIAM SHAKESPEARE; Regia e interprete principale CB. Lady Macbeth Silvia Pasello. Scene Tiziano Fario. Costumi Luisa Viglietti. Assistente alla regia M. Lamagna. Datore Luci D. Ronchieri. Montaggio P. Centomani montaggio audio E. Savinelli. Tecnico video P. Murolo. Mixer video C. Ciampa. Ottimizzazione A. Loreto. Direttore di produzione G. Pagano. Produzione "Nostra Signora" S.r.l. e RAI. Realizzato presso il Centro di produzione TV di Napoli. Durata 60', colore - video, trasmesso il 5 ottobre

1996 - LECTURA DANTIS, regia e interprete principale C.B.; montaggio P. Centomani; montaggio audio E. Savinelli; tecnico video P. Murolo; mixer video C. Ciampa; assistente alla regia M. Lamagna; ottimizzazione A. Loreto; direttore di produzione G. Pagano; produzione Nostra Signora S.r.l. e RAI; realizzato nel Centro di Produzione Tv di Napoli; Rai 2. Inedito.

1996 - CANTI ORFICI, regia e interprete principale C.B.; montaggio P. Centomani; montaggio audio E. Savinelli; tecnico video P. Murolo; mixer video C. Ciampa; assistente alla regia M. Lamagna; ottimizzazione A. Loreto; direttore di produzione G. Pagano; produzione Nostra Signora S.r.l. e RAI; realizzato nel Centro di Produzione Tv di Napoli; durata 62'33", trasmesso da Rai 2.

1997 - IN-VULNERABILITÀ D'ACHILLE (TRA SCIRO E ILIO) libera versione poetica da Stazio, Kleist, Omero di Carmelo Bene. Regia scene, costumi e voce solista di CB. Tecnici del suono: Andrea Macchia. Montaggio: Mauro Contini. Produzione RAI e Nostra Signora s.r.l. Durata 50' 50", video

1998 - CARMELO BENE E LA VOCE DEI CANTI, dai CANTI di G. Leopardi, regia e interprete C.B.; musiche di G. Giani Luporini; pianoforte solista S. Bergamasco; tecnici del suono D. D'Angelo, A. Macchia; montaggio M. Contini; direttore di studio T. Fario; Luci D. Ronchieri; produzione Nostra Signora S.r.l., Rai e l'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma; trasmesso in sette puntate di circa 30' dal giugno al luglio 1998 da Rai 2. Ora parzialmente riedito in DVD (privo delle musiche originali di Gaetano Giani Luporini e dell'esecuzione pianistica di Sonia Bergamasco), Roma, Luca Sossella editore, 2006

1999 – PINOCCHIO, OVVERO LO SPETTACOLO DELLA PROVVIDENZA; Riduzione e adattamento da Caro Collodi di Carmelo Bene. Regia di CB. Interpreti: CB, Sonia Bergamasco. Voce di Lydia Mancinelli. Musiche Gaetano Giani Luporini. Scene e maschere Tiziano Fario. Costumi Luisa Viglietti. Collaborazione alla regia Margherita Lamagna. Direttore della fotografia G. Caporali. Montaggio F. Lolli. luci spettacolo Davide Ronchieri. Fonico Aandrea Macchia. Assistente alla regia M. Lamagna. Postproduzione audio C. Bocci. Postproduzione in Edit box C. Bonavita. Direttore di produzione G. de Vizio. Produzione RAI e Nostra Signora S.r.l. Trasmesso il 29 maggio

2001 – CARMELO BENE IN CARMELO BENE – QUATTRO MOMENTI SU TUTTO IL NULLA, di C.B.; luci P. Rachi; cameraman N. Confalonieri; direttore produzione R. Romoli; montaggio A. Buonomo; direttore tecnico C.B.; produzione Nostra Signora S.r.l., S. Giussani -Sacha Film e P. Ruspoli - Rai Trade. durata 1 h 45'; inedito

2002 – OTELLO, O LA DEFICIENZA DELLA DONNA DI WILLIAM SHAKESPEARE SECONDO CARMELO BENE, riprese del 1979; girato in due pollici, durata circa 15 ore, presso gli studi Rai di Torino; montaggio 2001/2002 di C.B. e M. Fogliatti; regia scene, costumi e interprete principale C.B.; musiche L. Zito; altri interpreti: C. Cinieri, M. Martini, L. Bosisio, C. Dell'Aguzzo, J.P. Boucher; produzione RAI; *IN ONORE DI CARMELO BENE* proiettato in prima internazionale al Teatro Argentina il 18 marzo 2002.; durata 76' 46".

2003 - LORENZACCIO AL DI LÁ DI DE MUSSET E BENEDETTO VARCHI, DI CAMRELO BENE. (postumo).Regia di Carmelo Bene, interpreti: Carmelo Bene, Isaac George, Mauro Contini. Registrazione dello spettacolo teatrale del 1986, montaggio di Mauro Contini con la supervisione di Carmelo Bene. Direzione televisiva: Mauro Contini. Produzione: *Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene* in collaborazione con *Rai International* e il *Comune di Roma*, Italia, colore, video durata 90'. (Proiettato in prima internazionale all'Auditorium Parco della Musica di Roma nell'ambito della manifestazione "Roma per Carmelo" il 1 settembre 2003)

DISCOGRAFIA

1962 –IL TEATRO LABORATORIO MAJAKOVSKIJ E GARCIA LORCA; attore-solista C.B.; musiche di G. Lenti; Roma, RCA Edizioni letterarie.

1976 – UNA NOTTATA DI CARMELO BENE CON ROMEO, GIULIETTA E COMPAGNI; a cura di Roberto Lerici - registrazione al Teatro Valle di Roma durante le prove di *Romeo e Giulietta*, Audiolibri Mondadori. Riedito in allegato al catalogo della mostra “Carmelo Bene. La voce e il fenomeno”, Roma, Casa dei Teatri, 29 aprile – 26 giugno 2005.

1978 – AMLETO DI CARMELO BENE - Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Cosimo Cinieri, Paolo Baroni, Susanna Javicoli, Franco Leo, Luigi Mezzanotte, Laura Morante, Maria Agnes Nobecourt, Daniela Silverio, Alfiero Vincenti. Radio RAI, trasmesso il 18 aprile

1980 – CARMELO BENE - MANFRED – BYRON-SCHUMANN; poema drammatico di G. G. Byron; musiche da R. Schumann; traduzione italiana, regia e voce solista C.B.; e con: L. Mancinelli (voce recitante), S. Baleani (soprano), W. Borelli (mezzosoprano), E. Buoso (tenore), C. del Bosco (basso); orchestra e coro del Teatro alla Scala, direttore D. Renzetti; direttore del coro R. Gandolfi; produzione a cura di R. Maenza; direttore musicale della registrazione F. Miracle; regia del mixaggio C.B.; registrazione live effettuata al Teatro della Scala di Milano il 1/10/1980; doppio LP stereo, Fonit Cetra.

1980 –CARMELO BENE - MAJAKOVSKIJ - *dedicato a Sandro Pertini, nel cinquantenario della morte di Majakovskij e nel centenario della nascita Blok, concerto per voce recitante e percussioni;* testi di A. Blok, V. Majakovskij, S. Esenin, B. Pasternak; traduzioni di : R. Poggioli, A. M. Ripellino, B. Carnevali; riduzione, adattamento, regia e voce recitante C.B.; musiche di G. Giani Luporini; musicisti solisti: M. ilie, (violino), S. Verzari (tromba), V. De Vita (pianoforte); direttore della registrazione P. Chiesa; fonico R. Citterio; produzione a cura di R. Maenza; registrazione live effettuata il 10/10/1980 – Roma – Teatro dell’Opera doppio LP Fonit Cetra.

1981 – CARMELO BENE - LECTURA DANTIS; voce recitante C.B.; musiche introduttive di S. Sciarrino; musicista solista D. Bellugi (flauto); produzione R. Maenza; registrazione live Bologna, Torre degli Asinelli, 31 luglio.- CGD. Riedito in DVD, Roma, Luca Sossella editore, 2006

1981 – CARMELO BENE IN PINOCCHIO (STORIA DI UN BURATTINO) DUE TEMPI DA CARLO COLLODI. Nel centenario dalla nascita di Pinocchio. Regia, elaborazione testi: Carmelo Bene. Musiche di scena Gaetano Giani Luporini. Interpreti principali: CB, la Fatina Lydia Mancinelli. Tecnici della registrazione: G. Burronni, M. Contini, B. Bucciarelli; Mixer L. Torani. Produzione Rino Maenza. Registrazione realizzata a Forte dei Marmi, Doppio LP, CGD, 1981 Ora anche in DVD, Roma, Luca Sossella editore, 2005

1984 – CARMELO BENE – “L’ADELCHI DI ALESSANDRO MANZONI”; *uno studio di Carmelo Bene e Giuseppe Di Leva;* musiche di G. Giani Luporini, orchestra sinfonica e coro di Milano della Rai; Direttore E: Collina, maestro del coro M. Balderi; voce principale C.B.; Ermengarda: A. Perino; percussioni A. Striano; registrato in occasione delle recite al Teatro lirico di Milano febbraio – marzo 1984; produzione a cura di A. Pischedda; regia del mixaggio C.B.; tecnici del suono L. Cavallarin, G. Jametti; Fonit-Cetra.

1994 – HAMLET SUITE - Spettacolo - concerto. Collage di testi e musica di Carmelo Bene. Con Monica Chiarabelli e Paula Boschi. Mixer P. Lovat. Recordista V. Cannioto, BGM-Giungla records, Nostra Signora S.r.l.

1998 – PINOCCHIO OVVERO LO SPETTACOLO DELLA PROVVIDENZA; Regia Carmelo Bene. Musiche Gaetano Giani Luporini. Interpreti: CB, Sonia Bergamasco. Voci in play-back di Carmelo Bene, Sonia Bergamasco, Lydia Mancinelli, 1998

1999 –DINO CAMPANA – CARMELO BENE - CANTI ORFICI – VARIAZIONI PER VOCE - *stralci e varianti,* voce recitante C.B., in collaborazione con la RAI; Mastering Suoni S.r.l.; tecnico del suono A. Macchia; libro e compact disc - Bompiani, giugno

RADIOFONIA

N.B. R data di registrazione

T data di trasmissione

LE INTERVISTE IMPOSSIBILI: 1974

VITTORIO SERMONTI INCONTRA MARCO AURELIO

ATTORI : VITTORIO SERMONTI . CARMELO BENE

R 14/06/1974

T 02/08/1974

ORESTE DEL BUONO INCONTRA DOSTOJEWSKJ

ATTORI : ORESTE DEL BUONO . CARMELO BENE

R 14/06/1974

T 01/08/1974

ORESTE DEL BUONO INCONTRA SACHER MASOCH

ATTORI : ORESTE DEL BUONO . CARMELO BENE

R 14/06/1974

T 05/07/1974

GIORGIO MANGANELLI INCONTRA TUTANKAMEN

LETTORE : GIORGIO MANGANELLI ATTORE : CARMELO BENE

R 14/06/1974

T 30/07/1974

GIORGIO MANGANELLI INCONTRA DICKENS

LETTORE : GIORGIO MANGANELLI, ATTORE : CARMELO BENE

R 15/06/1974

T 17/07/1974

GUIDO CERONETTI INCONTRA ATTILA

ATTORI : GUIDO CERONETTI . DOMENICO PERNA . MAURIZIO GUELI . CARMELO BENE

R 17/06/1974

T 01/07/1974

GUIDO CERONETTI INCONTRA JACK LO SQUARTATORE

ATTORI : ADRIANA ASTI . CARMELO BENE . MAURIZIO GUELI . GUIDO CERONETTI

R 17/06/1974

T 09/07/1974

GIORGIO MANGANELLI INCONTRA NOSTRADAMUS

PARTECIPANTI : CARMELO BENE GIORGIO MANGANELLI .

R 17/06/1974

T 06/08/1974

GIORGIO MANGANELLI INCONTRA CASANOVA

ATTORI : CARMELO BENE . GIORGIO MANGANELLI

R 18/06/1974

T 08/07/1974

ALBERTO ARBASINO INCONTRA OSCAR WILDE

LETTORE : ALBERTO ARBASINO. ATTORI : CARMELO BENE .
DARIO DE GRASSI

R 05/07/1974

T 13/08/1974

ALBERTO ARBASINO INCONTRA LUDWIG II DI BAVIERA

LETTORE : ALBERTO ARBASINO ATTORI : CARMELO BENE .
EVELINA GORI . VITTORIO SONCINI . ATTILIO CORSINI

R 05/07/1974

T 19/08/1974

GIORGIO MANGANELLI INCONTRA IL CALIFFO DI BAGDAD

INTERVISTATORE : GIORGIO MANGANELLI. ATTORE : CARMELO BENE

R 09/07/1974

T 14/08/1974

GIORGIO MANGANELLI INCONTRA EDMONDO DE AMICIS

INTERVISTATORE : GIORGIO MANGANELLI. ATTORE : CARMELO BENE

R 09/07/1974

T 20/08/1974

ITALO CALVINO INCONTRA MONTEZUMA

LETTORE : ITALO CALVINO ATTORE : CARMELO BENE

R 03/09/1974

T 06/09/1974

NELO RISI INCONTRA MARAT

ATTORI : CARMELO BENE . EVELINA GORI . NELO RISI

R 18/10/1974

T 03/07/1974

**GIORGIO MANGANELLI (1922), IN UN LUOGO IMPRECISATO,
RADIODRAMMA**

OPERA PRESENTATA DALLA RAI AL PREMIO ITALIA 1974,
REGIA DI CARMELO BENE. PERSONAGGI ED INTERPRETI : PRIMA
VOCE CESARE . SECONDA VOCE NICOLA . TERZA VOCE E . QUARTA
VOCE NAPOLEONE : CARMELO BENE . RAGAZZA : LYDIA
MANCINELLI

R 12/08/1974

T 17/01/1975

**GIORGIO MANGANELLI, *CASSIO GOVERNA A CIPRO*, REGIA
DI CARMELO BENE**

ATTORI : OTELLO : CARMELO BENE . JAGO : COSIMO CINIERI .
DESDEMONA : LIDIA MANCINELLI . CASSIO : GIACOMO RICCI . EMILIA
: ROSA BIANCA SCERRINO . BIANCA : RENATA BISERNI . RODERIGO :
ALESSANDRO HABER . BRABANZIO : PIERO BALDINI . LUDOVICO :
RODOLFO BALDINI

R 23/04/1975

T 08/09/1975

**SALOMÉ SECONDO CARMELO BENE DA OSCAR WILDE,
REGIA DI CARMELO BENE**

PERSONAGGI E INTERPRETI : ERODE ANTIPA : CARMELO BENE .
IOKANAAN : COSIMO CINIERI . IL GIOVANE SIRIACO : LINO
CAPOLICCHIO . TIGELLINO : PIERO VIDA . IL PAGGIO DI ERODIADÉ :
RODOLFO BALDINI . ERODIADÉ : LIDIA MANCINELLI . ALFIERI
VINCENTI . SALOME : ROSA BIANCA SCERRINO

R 24/04/1975

T 09/02/1976

**PINOCCHIO DUE PARTI DAL ROMANZO OMONIMO DI CARLO
LORENZINI COLLODI;** REGIA DI CARMELO BENE. MUSICHE
ORIGINALI DI LUIGI ZITO. PERSONAGGI E INTERPRETI: PINOCCHIO,
CARNELO BENE. LA BAMBINA DAI CAPELLI TIRCHINI LYDIA
MANCINELLI, LUCIGNOLO, LUIGI MEZZANOTTE; LA VOLPE, ROSA
BIANCA DORIGLIA. MASTRO CILIEGIA, IL GRILLO PARLANTE, IL
PAPPAGALLO, L'IMBONITTORE, COSIMO CINIERI; GEPPETTO,
MANGIAFUOCO, IL GATTO, IL NARRATORE, ALFIERO VINCENTI. UN
RAGAZZO, ROSA BIANCA SCERRINO; LA PICCOLA VEDETTA
LOMBRADA, IRMA PALAZZO. RADIO RAI

R 23/05/1975

T 29/02/1976

**CHRISTOPHER MARLOWE, TAMERLANO IL GRANDE, REGIA
DI CARLO QUARTUCCI**

PERSONAGGI E INTERPRETI : TAMERLANO RE DI PERSIA : CARMELO BENE . ZENOCRATE SUA MOGLIE : CARLA TATO . CALIFA FIGLIO DI TAMERLANO E CALEPINO FIGLIO DI BAJAZET : LUIGI MEZZANOTTE . ORCANE RE DI NATOLIA I RE DI TREBISONDA SORIA GERUSALEMME D AMASIA E IL GOVERNATORE DI BABILONIA : ALFIERO VINCENTI . SIGISMONDO RE DI UNGHERIA : GRAZIANO GIUSTI . CELEBINO FIGLIO DI TAMERLANO : VALERIANO GIALLI . TECELE RE DI NATOLIA TERIDAMA RE DI ALGERI E USUMCASSANO : COSIMO CINIERI . FEDERICO SIGNORE DI BOEMIA : EDOARDO TORRICELLA . ALMEDA GUARDIANO DI CALEPINO : EMILIO CAPPUCCIO . GAZELLO VICERE DI BIRONE : WERNER DI DONATO . URIBASSA VICERE ORIENTALE : FRANCO VACCARO

R 01/12/1975

T 08/04/1976

**ROMEO & GIULIETTA STORIA DI SHAKESPEARE SECONDO
CARMELO BENE.**

COLLABORATORI AL TESTO E ALLA TRADUZIONE: FRANCO CUOMO E ROBERTO LERICI. REGIA DI CARMELO BENE, MUSICHE ORIGINALI DI LUIGI ZITO. PERSONAGGI ED INTERPRETI : IL PRINCIPE DELLA SCALA, MEZZANOTTE LUIGI; ROMEO, BRANCIAROLI FRANCO; GIULIETTA, LERICI BARBARA; MERCUZIO BENE CARMELO; PARIDE, MANCINELLI LIDIA; FRATE LORENZO, VINCENTI ALFIERO; MESSERE CAPULETI, FLORIO EDOARDO; MADONNA CAPULETI, LERICI ROBERTA; TEBALDO, BALDINI PIERO; BENVOLIO BARONI PAOLO; LA BALIA, BRONCHI MAURO; IL PAGGIO; MARI GIANFRANCO

R 07/08/1976

T 16/12/1976

AMLETO DI CARMELO BENE.

LYDIA MANCINELLI, CARMELO BENE, COSIMO CINIERI, PAOLO BARONI, SUSANNA JAVICOLI, FRANCO LEO, LUIGI MEZZANOTTE, LAURA MORANTE, AMRIA AGNES NOBERCOURT, DANIELA SILVERIO, ALFIERO VINCENTI.

Radio RAI

T 18/04/ 1978

**ROBERT SCHUMANN (1810 1856), MANFRED. POEMA
DRAMMATICO DI LORD GEORGE GORDON BYRON MUSICHE
DI SCENA DI SCHUMANN OP 115**

DIRETTORE: PIETRO BELLUGI MAESTRO DEL COLO: FULVIO ANGIUS,
ORCHESTRA SINFONICA DI TORINO DELLA RAI, CORO DI TORINO
DELLA RAI

PROTAGONISTA : CARMELO BENE CON LA PARTECIPAZIONE DI
LYDIA MANCINELLI SOPR FAUSTA TRUFFA CONTR RENATA
COLOMBATTO TEN VINCENZO PASSUELLO BS ILIO BONOMI BS
LUCIO FOLILELA BS ANGELO MAMELI BS GIACOMO ROBOTTI

R 22/06/1979

T 09/11/1979

**MADERNA BRUNO, HYPERION SUITE DALL' OPERA PER
SOPRANO FLAUTO, OBOE, VOCE RECITANTE CORO E
ORCHESTRA.**

DIRETTORE PANNI MARCELLO, ORCHESTRA SINFONICA E CORO DI
MILANO DELLA RAI, , MAESTRO DEL CORO: ROSETTA VITTORIO,
SOPRANO: MERIWEATHER ANNETTE, FLAUTO: PERSICHILLI
ANGELO, OTTAVINO: PERSICHILLI ANGELO, OBOE: LOPPI AUGUSTO,
MUSETTE LOPPI AUGUSTO, VOCE RECITANTE CARMELO BENE

R 16/10/1981

T 20/06/1982

NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI; di C.B, 1973

AMLETO DI CARMELO BENE, REGIA DI CARMELO BENE

INTERPRETI CARMELO BENE, LYDIA MANCINELLI, COSIMO CINIERI,
PAOLO BARONI, SUSANNA JAVICOLI, FRANCO LEO, LUIGI
MEZZANOTTE, LAURA MORANTE, MARIA AGNES NOBECOURT,
DANIELA SILVERIO, ALFIERO VINCENTI

R 1974

T 18/4/1978

CUORE; di E. de Amicis

1979

OTELLO; da W. Shakespeare

1979

EGMONT; da Goethe – Beethoven

1983

L'ADELCHI; da A. Manzoni

1984

CANTI ORFICI; di D. Campana
1996

LECTURA DANTIS; di D. Alighieri
1996

**CARMELO BENE E LA VOCE DEI CANTI DI GIACOMO
LEOPARDI**
1998

PINOCCHIO OVVERO LO SPETTACOLO DELLA PROVVIDENZA.
REGIA DI CARMELO BENE.. MUSICHE DI GAETANO GIANI LUPORINI.
INTERPRESTI: CARMELO BENE, SONIA BERGAMASCO. VOCE PORTANTE
LIDYA MANCINELLI.
1999

GABRIELE D'ANNUNZIO – LA FIGLIA DI IORIO; da G.
D'Annunzio
1999

**IN-VULNERABILITÀ D'ACHILLE IMPOSSIBILE SUITE TRA
ILIO E SCIRO;** TESTI E VERSIONI LIRICHE DI CARMELO BENE DA
STAZIO, KLEIST, OMERO. SPETTACOLO S-CONCERTO IN UN
MOMENTO. REGIA, ARRANGIAMENTI MUSICALI E INTERPRETE
CARMELO
T 2000

DOCUMENTI VIDEO

Carmelo Bene, Quattro momenti su tutto il nulla. Carmelo Bene in Carmelo Bene. Raidue, Palcoscenico – Rai TRade – Sacha Film Company srl. Italia, colore. Durata 105', colore-video. 2001

La Phoné di Carmelo Bene. Il delirio dell'onnipotenza. Seminario a cura del Centro Teatro Ateneo in collaborazione con il Teatro Stabile di Roma, Teatro Argentina. Relatori: Carmelo Bene, Cosimo Cinieri, Maurizio Grande, Ferruccio Marotti. Gennaio 1984. Progetto a cura di Ferruccio MAROTTI. Riprese video Alfredo Muschietti. Editing Elio Crescente, Alessandra Emidi, Elisabetta Nalbandina, Mirella PAZZAGLIA. Durata 27' 24"-colore-video, 1984, Roma, Centro Teatro Ateneo, Archivio dello Spettacolo

Le tecniche dell'assenza. Macbeth secondo Carmelo Bene. Videosintesi delle prove. Progetto di Ferruccio Marotti. A cura di Maurizio Grande. Centro Teatro Ateneo, Università di Roma "La Sapienza", 1984. montaggio, Agostino Conforti. Riprese video, Alfredo Muschietti. Assistenti di studio, Sergio Spagnoli, Filippo Vennarini. Tecnico video, Salvatore Casalucci. Tecnico audio, Gianfranco Cabiddu. Organizzazione, Viviana Ronzitti C.D.S.. Ufficio Stampa, Giuliana Agrillo. Roma, Centro Teatro Ateneo, Archivio dello Spettacolo. Durata 1h 15', colore-video, 1984

Concerto per attore solo. Macbeth secondo Carmelo Bene.

Videosintesi delle prove. Progetto di Ferruccio Marotti. A cura di Maurizio Grande. Studio internazionale dello Spettacolo, Montalcino Teatro – Stage, 1985. Montaggio, Agostino Conforti, riprese video Alfredo Muschietti, assistenti di studio Sergio Spagnoli, Filippo Vennarini. Tecnico video, Salvatore Casaluci, tecnico audio, Gianfranco Cabiddu. Organizzazione Viviana Ronzitti C. D. S.. Ufficio stampa Giuliana Agrillo. Roma, Centro Teatro Ateneo, Archivio dello spettacolo. Durata 1h21', colore-video, 1985

Bravo. Bene. Omaggio a Carmelo Bene. Di Marco Giusti, Paolo Luciani,

Francesca Todini. A cura di Leandra Leandri, montaggio, Roberto Carradori. Fuori Orario, Rai. Durata 61', colore-video, 2002

Carmelo Bene in Hamlet Suite d'à Jules Laforgue. Con Carmelo Bene,

Monica Chiarabelli. Cesena, Teatro Bonci. Registrazione dello spettacolo. Durata 57'. Colore, video, 1994

DOCUMENTI AUDIO

Archivio della *Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene*

N.B. I seguenti materiali audio sono stati riversati su supporto digitale in occasione della mostra *Carmelo Bene. La voce e il fenomeno. Suoni e visioni dall'archivio*. Roma, Casa dei Teatri, 29 aprile – 26 giugno 2005

Pinocchio

PINOCCHIO DUE PARTI DAL ROMANZO OMONIMO DI CARLO LORENZINI COLLODI; REGIA DI CARMELO BENE. MUSICHE ORIGINALI DI LUIGI ZITO. PERSONAGGI E INTERPRETI: PINOCCHIO, CARMELO BENE. LA BAMBINA DAI CAPELLI TIRCHINI LYDIA MANCINELLI, LUCIGNOLO, LUIGI MEZZANOTTE; LA VOLPE, ROSA BIANCA DORIGLIA. MASTRO CILIEGIA, IL GRILLO PARLANTE, IL PAPPAGALLO, L'IMBONITORE, COSIMO CINIERI; GEPPETTO, MANGIAFUOCO, IL GATTO, IL NARRATORE, ALFIERO VINCENTI. UN RAGAZZO, ROSA BIANCA SCERRINO; LA PICCOLA VEDETTA LOMBRADA, IRMA PALAZZO. RADIO RAI , Registrato il 23/05/1975
Trasmesso il 29/02/1976

CARMELO BENE IN PINOCCHIO (STORIA DI UN BURATTINO) DUE TEMPI DA CARLO COLLODI. Nel centenario dalla nascita di Pinocchio. Regia, elaborazione testi: Carmelo Bene. Musiche di scena Gaetano Giani Luporini. Interpreti principali: CB, la Fatina Lydia Mancinelli. Tecnici della registrazione: G. Burronni, M. Contini, B. Bucciarelli; Mixer L. Torani. Produzione Rino Maenza. Registrazione realizzata a Forte dei Marmi, Doppio LP, CGD, 1981

PINOCCHIO OVVERO LO SPETTACOLO DELLA PROVVIDENZA.

REGIA DI CARMELO BENE.. MUSICHE DI GAETANO GIANI LUPORINI.

INTERPRETI: CARMELO BENE, SONIA BERGAMASCO. VOCE PORTANTE

LIDYA MANCINELLI, Radio Rai, 1999

Amleto

**HOMMELETTE FOR HAMLET. OPERETTA INQUALIFICABILE
(D' À JULES LAFORGUE) DI CARMELO BENE;**

Regia di Carmelo Bene. Scene e costumi di Gino Marotta. Musiche originali adattate e dirette da Luigi Zito. Protesi scultoree di Giovanni Gianese. Le situazioni: il Re Ugo Trama, Kate Marina Polla de Luca, Orazio Achille Brugnini, la Beata Ludovica Albertoni Stefania de Santis. Gli Angeli: Osvaldo Cattaneo, Walter Esposito, Franco Felici, Luciano Fiaschi, Davide Riboli, Andrea Zoccolo. Direttore di scena Mauro Contini, Fonico mixer Sante Santori. Fonico recordista Maurizio Corazzino. Primo macchinista Marcello Guidoni. Primo elettricista Roberto Goderti. Realizzazione costumi Piero Farani. Realizzazione scena Fase Rosa e F. Rubecchini. Attrezzeria Rancati. Trasporti Live sound. Direzione amministrativa Francesco Russo. Organizzazione Antonello Pischedda. Produzione Nostra Signora S.r.l.

Roma, Teatro Quirino, 25 gennaio 1988

Prato, Teatro Metastasio, 12 febbraio 1988

HAMLET SUITE. SPETTACOLO – CONCERTO

Collage di testi e musica di Carmelo Bene. Con Monica Chiarabelli e Paula Boschi. Assistente Luisa Viglietti. Impianti tecnici Light Sound Service. Mixer Paolo Lovat. Recordista Vincenzo Cannioto. Datore luci Davide Ronchieri. Organizzazione Matteo Bavera. Verona, XXXVI Festival Shakesperiano, Teatro Romano, 21 luglio, 1994

HAMLET SUITE - Spettacolo - concerto. Collage di testi e musica di Carmelo Bene. Con Monica Chiarabelli e Paula Boschi. Mixer P. Lovat. Recordista V. Cannioto, BGM-Giungla records, Nostra Signora S.r.l., 1994

AMLETO DI CARMELO BENE.

LYDIA MANCINELLI, CARMELO BENE, COSIMO CINIERI, PAOLO BARONI, SUSANNA JAVICOLI, FRANCO LEO, LUIGI MEZZANOTTE, LAURA MORANTE, AMRIA AGNES NOBERCOURT, DANIELA SILVERIO, ALFIERO VINCENTI.

Radio RAI, trasmesso il 18/04/ 1978

S.A.D.E.

S.A.D.E. *Overo libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina (gran varietà in due aberrazioni di Carmelo Bene.* Regia scene e costumi di Carmelo Bene. Musiche originali di Sante Maria Romitelli. Direttore d'orchestra Luigi Zito. Carmelo Bene il servo. Cosimo Cinieri il padrone. Lydia Mancinelli la cuoca maitresse. Interpreti principali: Francesco De Rosa, Massimo Fedele, Susanna Javicoli, Laura Morante, Laura Sassi, Maria Boccuni, Vladimiro Weiman. Strumenti solisti: Enrico Ciliberti, Franco Consolito, Anastasio Del Bono, Walter Francescani, Vincenzo Iadicicco, Rosario Gambino, Michelangelo Piazza. Sartoria Farani. Direttore di scena Mauro Contini. Fonici: Paolo Marchini, Gianni Burroni. Elettricisti: Mario Carletti, Gilberto Fiorani. Macchinista Francesco Alessandrini. Organizzazione e amministrazione Armando Ceretti, Roma, Teatro Tenda, 8 aprile-7 maggio, 1978

Romeo & Giulietta

ROMEO & GIULIETTA (STORIA DI SHAKESPEARE) SECONDO CARMELO BENE; Collaboratori al testo e alla traduzione Roberto Lerici e Franco Cuomo. Regia scene e costumi di CB. Musiche originali di Luigi Zito. Colonna sonora di CB. Maestro d'armi Enzo Musumeci Greco. Scene realizzate da Walter Pace. Personaggi e interpreti:
Il principe Della Scala Luigi Mezzanotte, Paride Lydia Mancinelli, Messere Capuleti Edoardo Florio,

Romeo Franco Branciaroli, Benvolio Paolo Baroni, Mercuzio Carmelo Bene, Tebaldo Mariano Brancaccio, Frate Lorenzo Alfiero Vincenti, Il famulo del frate Mauro Bronchi, Il Paggio Daniela Ripetti / Luca Bosisio (dal 24 gennaio 1976 nella parte di Romeo), Madonna Capuleti Roberta Lericì, Giulietta Barbara Lericì, La balia Mauro Bronchi, Rosalina, Laura D'Angelo. Costumi eseguiti da GP 11. Direttore di scena Mauro Contini. Elettricisti: Mario Carletti, Gilberto Fiorani. Macchinista Francesco Alessandroni. Fonici: Paolo Marchini, Gianni Burronni. Materiale elettrico I.F.E.T. Sarta Elisabetta Beraldo. Amministrazione Armando Ceretti. Prato, Teatro Metastasio, 17 dicembre

UNA NOTTATA DI CARMELO BENE CON ROMEO, GIULIETTA E COMPAGNI; a cura di Roberto Lericì - registrazione al Teatro Valle di Roma durante le prove di *Romeo e Giulietta*, Audiolibri Mondadori.

ROMEO & GIULIETTA STORIA DI SHAKESPEARE SECONDO CARMELO BENE.

COLLABORATORI AL TESTO E ALLA TRADUZIONE: FRANCO CUOMO E ROBERTO LERICI. REGIA DI CARMELO BENE, MUSICHE ORIGINALI DI LUIGI ZITO. PERSONAGGI ED INTERPRETI : IL PRINCIPE DELLA SCALA, MEZZANOTTE LUIGI; ROMEO, BRANCIAROLI FRANCO; GIULIETTA, LERICI BARBARA; MERCUZIO BENE CARMELO; PARIDE, MANCINELLI LIDIA; FRATE LORENZO, VINCENTI ALFIERO; MESSERE CAPULETI, FLORIO EDOARDO; MADONNA CAPULETI, LERICI ROBERTA; TEBALDO, BALDINI PIERO; BENVOLIO BARONI PAOLO; LA BALIA, BRONCHI MAURO; IL PAGGIO; MARI GIANFRANCO, Radio Rai registrato il 16/12/1976

ROMÉO ET JULIETTE (HISTOIRE DE SHAKESPEARE) SELON CARMELO BENE ; Festival d'Automne avec le concours du Centre International de Dramaturgie, Paris, Opéra-Comique, 22-28 settembre 1977

Macbeth

MACBETH. DUE TEMPI DI CARMELO BENE DA SHAKESPEARE; Regia scene costumi di CB. Con Susanna Javicoli e CB. Strumentazione fonica, consulente Salvatore Maenza. Musica di Giuseppe Verdi. Orchestrazione e direzione su base di Luigi Zito. Fonici: Roberto Chessai, Gianni Burroni. Elettricista Mario Carletti. Macchinisti Franco Bonanni, Elio Potenza. Direttore di scena Mauro Contini.

Roma, Teatro Quirino, 13 marzo 1983

MACBETH. D' APRÈS WILLIAM SHAKESPEARE ; Co-réalisation Théâtre de Paris, Festival d'Automne. Avec le concours du Centre International de Dramaturgie, le service des relations internationales du Ministère de la Culture, et l' A.F.A.A.

Paris, 12 – 16 ottobre, 1983

Lyon, Théâtre National Populaire, 20 ottobre 1983

HORROR SUITE MACBETH DI CARMELO BENE DA WILLIAM SHAKESPEARE: nel centenario della nascita di Antonin Artaud. Regia e interprete principale CB. Con Silvia Pasello. Musiche di Giuseppe Verdi. Scene Tiziano Fario. Costumi Luisa Viglietti. Arrangiamenti musicali Carmelo Bene, Festival d'Autunno, Roma, Teatro Argentina, 1 ottobre 1996

HORROR SUITE MACBETH D' APRÈS WILLIAM SHAKESPEARE DE ET PAR CARMELO BENE (et En écho d'Antonin Artaud, Carmelo Bene dit Dante). Production Compagnie "Nostra Signora", Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne à Paris, Comune di Roma - Assessorato per le Politiche Culturali, Fondazione ROMAEUROPA - Arte e Cultura

Paris 15 ottobre 1996

HORROR SUITE MACBETH DI CARMELO BENE DA WILLIAM SHAKESPEARE; Regia e interprete principale CB. Con Silvia Pasello. Musiche di Giuseppe Verdi. Scene Tiziano Fario. Costumi Luisa Viglietti. Arrangiamenti musicali Carmelo Bene, Festival d'Autunno
Hebbel Theater, Berlino, 16 marzo 1997

Achilleide

PENTESILEA. LA MACCHINA ATTORIALE – ATTORIALITA' DELLA MACCHINA. MOMENTO N. 1 DEL PROGETTO RICERCA – ACHILLEIDE DI CARMELO BENE. Da H.V.Kleist, Omero e Post-Omerica nella versione di CB. Con la partecipazione di Anna Perino. Elaborazioni musicali elettroniche di CB. Realizzazione Nostra Signora S.r.l.
Milano, Cortile della Rocchetta, Castello Sforzesco, 27 luglio 1989

PENTESILEA. LA MACCHINA ATTORIALE – ATTORIALITA' DELLA MACCHINA. MOMENTO N. 2 DEL PROGETTO RICERCA – ACHILLEIDE DI CARMELO BENE Da Stazio, Kleist, Omero e Post-Omerica. Voce solista CB
Prove, Roma, Teatro Olimpico, 30 marzo 1990
Mosca, Teatro Majakowskij, 29 dicembre, 1990

IN-VULNERABILITA' D'ACHILLE . IMPOSSIBILE SUITE TRAILO E SCIRO. Testi e versioni liriche di Carmelo Bene da Stazio, Kleist, Omero, spettacolo s-concerto in un momento. Regia e arrangiamenti musicali, interprete principale CB. Scene Tiziano Fario. Costumi Luisa Viglietti. Roma, Teatro Argentina, 30 novembre 2000

IN-VULNERABILITÀ D'ACHILLE IMPOSSIBILE SUITE TRA ILIO E SCIRO; TESTI E VERSIONI LIRICHE DI CARMELO BENE DA STAZIO, KLEIST, OMERO. SPETTACOLO S-CONCERTO IN UN MOMENTO. REGIA, ARRANGIAMENTI MUSICALI E INTERPRETE CARMELO, Radio Rai, 2000

Seminari

Carmelo Bene e Antonin Artaud. Nel centenario della nascita di Antonin Artaud. Convegno. Interventi di Carmelo Bene e Camille Duomoulié, Maurizio Grande, Jean-Paul Manganaro, Jacqueline Risset. Franco Ruffini. Roma, Teatro Argentina, 6-7 ottobre 1996.

HOMMELETTE FOR HAMLET. OPERETTA INQUALIFICABILE (D' À JULES LAFORGUE) DI CARMELO BENE. Seminario in occasione della presentazione dello spettacolo, Milano, Teatro Lirico, 1988