

[Titolo](#) || Quella risibile escrescenza dell'umano: la «Cena» di Bene come cerimoniale interrotto

[Autore](#) || Umberto Artioli

[Pubblicato](#) || «Il castello di Elsinore», n°3, Rosenberg & Sellier, Torino, 1988.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 1 di 4

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Quella risibile escrescenza dell'umano: la «Cena» di Bene come cerimoniale interrotto

di Umberto Artioli

Quintessenzialità, astrazione, rigoroso rifiuto di quanto a teatro è ribollire di forme, scalpito di materia, orgia visiva: è il modo in cui Carmelo Bene rivisita, a distanza di quattordici anni, la *Cena delle beffe*. Alla sontuosa messinscena del 1974, subentra un percorso sottrattivo che punta alla rarefazione assoluta. Persa la carne, del testo-matrice resta solo lo scheletro: come gangli inutili, il colore e il calore del dispositivo verbale - l'ambientazione storica, il gusto rinascimentale della beffa, lo schema del doppio travestimento, la miriade di presenze minori che affollano il terzo e il quarto atto - vengono espunti.

Alla dis-articolazione dell'impianto drammatico (in realtà un modo per farne vibrare le corde profonde), corrisponde la derubricazione del personaggio, ridotto a entità grottesca, risibile contraffazione dell'umano. Nessuna traccia, sul palcoscenico, del felice connubio tra anima e physis, che fa del soma il sigillo dell'interiorità. Poiché la regola di questo cosmo scheggiato è che i soffi non possono solidarizzare coi corpi, ogni figura è l'inquietante riverbero della legge della Scissione. Della scala degli esseri, che dall'inorganico conduce all'organico, si hanno tutte le transizioni possibili, ma il vero trauma è l'umano, come se un invisibile punto di fuga costringesse ad eccedere, trascinandola verso il basso, questa postazione inanimata.

Il gradino inferiore della gerarchia è occupato dalla Bambola. Presenza senza corrispettivo nel testo di Benelli, la gigantesca poupée che assiste impassibile allo snodarsi dell'evento, ne è in pari tempo la vertiginosa epitome. Poiché lo scopo dell'azione è dissolversi nel suo contrario, placandosi nella quiete del Nulla, l'inanimato è il gorgo silenzioso a cui il palcoscenico, laccato di nero, allude sin dall'incipit. Dopo la Bambola, figure quasi gemelle, vengono l'Androide e il Robot. Con grande finezza inventiva, Bene fa della coppia meccanica l'equivalente di Gabriello e di Neri, i fratelli rivali per amore di Ginevra ma, soprattutto, i torturatori di Giannetta. Se l'imprestito è futurista, i modi della rivisitazione rinviano alla ludicità irriverente del dadaismo. Parodia del copione drammaturgico, artificio che serve a mettere a nudo gli stereotipi della macchina testuale, la marionettizzazione dei personaggi arricchisce di varianti l'opposizione tra corpo e parola, leit-motiv dell'intero spettacolo.

Nel palcoscenico-trappola, abitato da presenze prive d'ambulazione (gli attori della *Cena*, inchiodati a una sedia girevole, sono costretti alla lettura di frammenti del testo), i gesti rallentati dell'Androide-Gabriella sono, paradossalmente, il massimo della vitalità. Ma questa superiorità relativa è subito risarcita da un meccanismo d'amputazione. Come la Bambola, l'Androide è muto. Non disponendo di parola, nell'unico punto dello spettacolo in cui è convocato il suo spartito verbale, un'altra presenza, di grado più elevato nella gerarchia degli esseri, deve prestargli la vocalità.

Lo schema riappare in termini rovesciati nella figura gemella. Dotata di una memoria elettronica che, per entrare in funzione, richiede una presenza attivante, la macchina-Neri difetta di autonomia. È il motivo per cui, ad apertura di sipario, sta sullo sfondo come una sagoma inerte. Presenza enigmatica - a prima vista un arredo dello spazio-prigione - la sua natura di personaggio diventa perspicua non appena è fatta avanzare sul proscenio, in linea con gli attori intenti alla lettura. Con un fulmineo rovesciamento, l'inanimato allora si anima; freneticamente, dalla massa meccanica emergono arti retrattili che iniziano la loro danza; grazie a un gioco di specchi, strie luminose lacerano il palcoscenico per trasferirsi in sala, ferendo l'occhio dello spettatore.

Ma decisiva, nella macchina-Neri è la partitura sonora. Crepitii, scricchiolii, borborigmi, sguaiati clangori: il nastro fonetico aduna le spie della materia colta nella sua esplosione molecolare, come se un roteare impazzito d'atomi, effondendosi in crude dissonanze, manifestasse il ventre segreto della natura. Per brevi lacerti, l'eruzione sonora diventa voce: una voce da «basso», una voce «scura», la stessa che nei ruoli vocali dell'opera lirica designa il nesciente o il folle, il personaggio non assistito dalla luce della *mens*.

Si tratta di un'oralità primordiale, intessuta di suoni-rumori, prossima al grido animale, pronta a rientrare nel magma; un trasalimento fonetico che, venuto dai gradi inferiori dell'essere, ne dice l'ottusa brutalità. Nella *Cena* di Benelli, i fratelli Chiaramantesi - «leoni» muniti di zampe e zanne, figure diaboliche nate per perseguitare - sono per il pavido Giannetto entità iperboliche. Precipitando la coppia gemella nel sub-umano, Carmelo Bene coglie, tramite la lente ricurva della caricatura, uno dei nuclei metaforici del testo-matrice.

Ancora un grado nella scala degli esseri, e lo spettro s'allarga, lasciando irrompere il polo animale. È il regno della brama eternamente insoddisfatta, che ha il suo apogeo nel desiderio sessuale. Su questo codice è costruita la figura di Ginevra. Inchiodata alla sedia girevole, priva di contatto con altre corporeità, cerca su se stessa, nel gesto iterato della masturbazione, il piacere da cui altrimenti è esclusa. Perciò la sua smania, comunicandosi al cavo orale, si traduce nel bisogno di mangiare parole. Il biascicato e l'ingoiato della sua partitura vocale, che ne rendono inintelligibile il dettato, derivano dal fatto che, per la Ginevra di Bene, la parola non è il trasparente veicolo del significato, ma materia sonora, grumo fonetico, qualcosa da inghiottire o da masticare: un sostituto del partner impossibile.

Dalla Bambola al suo Doppio su un'ottava maggiore (cos'è la Bambola, se non la «verità» di Ginevra?), si è percorso un tragitto che, dall'inerzia della pietrificazione, conduce per gradi all'empito cieco della vita istintiva. Nelle figure che seguono la materia comincia a sottilizzarsi, perdendo la sua viscosità; nel combattimento tra il corpo e lo spirito, il secondo codice comincia a prevalere. L'ascesa verso l'alto, origine della coscienza, è tuttavia un calvario.

Titolo || Quella risibile escrescenza dell'umano: la «Cena» di Bene come cerimoniale interrotto

Autore || Umberto Artioli

Pubblicato || «Il castello di Elsinore», n°3, Rosenberg & Sellier, Torino, 1988.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Lo dimostra il personaggio di Tornaquinci, figura di secondo piano nel testo di Benelli (compare solo nel primo atto, con funzioni di anfrizione) e destinata da Bene a un compito aggiuntivo. Prototipo del senex, unico tra le presenze maschili a essere immune dal fascino di Ginevra, ha un busto di gesso confitto alla gola, che ne ostruisce il flusso vocale. Perciò la sua voce, tutta di testa, è un nastro sottile che impatta con gli impasti profondi della macchina-Neri. L'opposizione timbrica cela però una scansione più decisiva. Il Tornaquinci beniano, inventore della coppia d'automi, non ha il controllo delle proprie creature. Poiché tra *mens* progettante e materia asservita, lo scarto è insanabile, il meccanismo dell'azione, calibratissimo nella fase iniziale, è costretto a incepparsi.

Ma per comprendere il percorso di Bene, occorre mettere a fuoco la presenza posta in cima alla gerarchia degli esseri, quel Giannetta che già in Benelli è un malato di *acedia*. In questo melanconico, inerme di fronte alla vita, la rinuncia all'umano è il portato, doloroso ma improcrastinabile, di un difetto di forza istintiva. Il non sentirsi nella carne, l'avvertire nel biologico una potenza estranea e opprimente, lo hanno esposto al pubblico ludibrio. Per sovvertire il suo statuto di clown, è costretto a recuperare artificialmente, in un itinerario del tutto mentale, quel fondo crudele di cui natura non l'ha dotato e che costituisce la sua ossessione segreta.

Mentre per i suoi torturatori la crudeltà è innata, sgorga col fiotto fecondo dell'impulso animale, per lui, distanziato dai gradi inferiori dell'essere, è l'esito di un itinerario consumato a freddo, alla ricerca di ciò che si sottrae. Di qui i tratti devastanti del suo riso, volto a dissezionare l'io affinché, ammutolita la sensibilità, tacitata la pietas, emerga, con la perfetta apatia, un barlume di «natura»: «Ed io rido! Ed a furia ormai di ridere / ho uccisa la pietà dentro di me / e qualunque virtù ... Solamente una / m'era rimasta... E spregio ora anche quella: / l'amore...» Non è un caso se il frammento benelliano ricalchi le parole che nella *Filosofia nel boudoir* Sade mette in bocca a Dolmancé, in un dialogo col Cavaliere: «Non parlerete così bene degli uomini, quando li avrete conosciuti. È stata la loro ingratitudine a indurirmi il cuore, la loro perfidia a distruggere dentro di me le funeste virtù che mi rendevano, forse, simile a voi».

Rileggendo Benelli attraverso Sade, a Carmelo Bene non interessa il tema della vendetta, né il periplo di macchinazioni che, nei suoi indugi, il motivo comporta. Gli interessa il protagonista benelliano come attivatore d'un congegno mentale in cui le altre presenze funzionano da pure stimolazioni psichiche; gli interessa il gioco sottile per cui un personaggio debole ed effeminato, per conseguire una forza che non ha, si trastulla con le proprie paure e gode del suo stesso soffrire. Prigioniero dell'immaginario, inadatto all'azione, il Giannetta di Bene delega a Tornaquinci la parte esecutiva del progetto. A lui, solitario demiurgo, compete solo l'eccitazione: perciò smania quando seme i cigolii della macchina-Neri, invidia la motilità dell'Androide-Gabriella, s'inebria dei sospiri di Ginevra.

Senza i suoi antagonisti bestiali, mai potrebbe desiderare la donna; senza la paura, il dolore, la morte, mai potrebbe avvertire, nei canali segreti del suo sangue spossato, un trasalimento vitale. Il palcoscenico-trappola, l'inagibilità dei corpi, la scissione tra soma e voce, il mutismo e l'oralità dei personaggi di contorno, attestano che, al di là del Gran Cerimoniere, non esistono *dramatis personae*: solo ingranaggi che, nel loro perfetto imbricarsi, dovrebbero innescare la macchina del desiderio. Come in Sade un cerimoniere-novellatore, esperto in materia erotica, descrive, dettandone le regole, il rituale offerto allo sguardo, così nella *Cena* di Bene un'unica presenza, detentrica dell'oralità, «dice» il testo di Benelli.

Dice, ma sarebbe meglio dire canta, riattivando quel che presso i greci era la monodia: l'inerpicarsi vocale del solista contro il coro. Come un'onda ritmica, la voce di Bene - quasi costantemente assistita dalle musiche di Ferrero - irrealizza gli spessori semantici del testo-matrice, avanza e rifluisce imponendosi come flusso sonoro, danza degli o1-gani dell'articolazione vocale, melodia, in un'ossessiva variazione dei registri tonali. Viene in mente quel che Krucenich diceva dello zaum, il linguaggio trans-mentale che, per essere al di là del concetto, è «lingua degli dei», fonte d'incantesimo e di magia, rivelazione dell'invisibile. O quel che scriveva lo stesso Benelli, in un testo più tardo: «Musica d'organo nell'intimità più profonda di noi!... Musica d'organo che, della Vanità che è vento, si giova soltanto per la tempera eccelsa e sardonica dei suoi registri, che sanno esprimere bene soprattutto l'amore, il dolore, il rimpianto, la fede, anche motteggiando: sanno anche ridere piangendo: e interrogano sempre, implacabilmente, un'anima arcana, che ci combatte e contrasta, l'Anima Avversa».

Ma cos'è, nella *Cena* di Bene, l'Anima Avversa da contrastare e combattere se non l'insolenza dei corpi, la fissità delle forme, la sedimentazione del senso del cuore del linguaggio, quando quest'ultimo, diventando discorso, si arrende al concetto? Di qui il pencolare, all'interno dello spettacolo, tra una vocalità balzuziente, affondata nei limbi del subumano, e l'evenienza opposta, super-umana, con cui il fatto verbale assurge a *melos*. Questa liquefazione della parola, bilicante tra suono inarticolato e musica, e mai offerta nella sua «nudità» discorsiva, ha il suo equivalente, sul piano visivo, nel gesto reiterato da Bene di togliersi l'abito, mostrando il torso nudo.

Nudità fallace, se sotto il derma compare un'altra vestizione: un abito da cerimonia, il frack. Abito da concerto, che è anche un abito da cerimonia, a simboleggiare il doppio spartito dello spettacolo: cerimonia orchestrata da un solo, di cui le altre presenze sono rifrazioni mentali; concerto, nel senso d'un farsi musica del linguaggio, ora parodiato tramite il recitar-cantando, ora elevato alla purezza dell'inno. Ma la proposta della *Cena* in chiave rituale - una cerimonia apatica, intinta di succhi sadiani - non è solo una suggestiva invenzione di Bene. Trova riscontro nel testo di Benelli che, nella didascalia d'apertura, fa entrare Tornaquinci con un libro in mano e lo pone a sedere «su un seggiolone in disparte», mentre una didascalia successiva informa che il padrone di casa, dopo aver dato disposizioni per la cena, resta assorto nella lettura. L'attacco del testo, che richiama i modi degli intrattenimenti libertini, è poi assai eloquente: «Disponete che tutto sia per bene: / voglio che questa cena si rammenti. / I commensali sono assuefatti / a ben godere, ed ogni sera cenano, / finché dura la state

Titolo || Quella risibile escrescenza dell'umano: la «Cena» di Bene come cerimoniale interrotto

Autore || Umberto Artioli

Pubblicato || «Il castello di Elsinore», n°3, Rosenberg & Sellier, Torino, 1988.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

...».

Nella rivisitazione del dramma, Carmelo Bene incrocia il modulo della lettura con quello del «ben godere», facendone un percorso in negativo: se si legge, e non si deve (il testo), si è fuori del godimento (l'incarnazione del personaggio). Perciò gli attori stanno inchiodati alle sedie, sfogliando accanitamente il copione, mentre i fogli si accumulano a terra, quasi gettati-rifiutati, a suggerire l'atto di obbedienza al testo-regolamento e la contemporanea scompaginazione. La lettura avviene sul filo del proscenio: presenze pellicolari, pure citazioni dei personaggi, agli attori è proibito l'accesso all'intimità del cavo teatrale, luogo per eccellenza dell'interpretare-rappresentare.

Ma l'impossibilità di godere è anche il centro tematico dello spettacolo. Se Benelli risarcisce il suo protagonista, facendogli consumare per intero la vendetta (travestito da Neri, Giannetta possiede finalmente Ginevra; travestito da Giannetta, Gabriella muore per mano di Neri, che per questo impazzisce), Bene fa deragliare la peripezia, dando scacco al proprio personaggio. Nella prima parte dello spettacolo, costruita su frammenti del primo e del secondo atto benelliani (preparativi per la cena, presentazione di Giannetta e della sua strategia; irruzione di Neri, attivazione della beffa), tutto scorre secondo i piani del Gran Cerimoniere. Il deragliamento - già perspicuo nella figura dell'Androide che, innamorandosi, si rifiuta di far da vassallo al fratello-Robot - diventa irreversibile nel momento della scena della seduzione.

Mentre Giannetta-Bene pronuncia il monologo della discesa nell'«orto proibito», custodito da «giganti» addormentati, Ginevra comincia a esibire i seni. Quel che in prima istanza è contrassegno di nudità, appare subito un vano simulacro. Poiché i seni sono di lattice - un'illusione di derma, ricettacolo d'altre vestizioni- il rito della spoliatura riprende. E altri seni compaiono, e di nuovo altre vestizioni, in una sequenza che si suppone infinita e che solo il buio del palcoscenico provvisoriamente interrompe. È allora che la macchina-Neri dovrebbe pronunciare il distico che sigilla il secondo atto di Benelli.

Ma risuona soltanto il primo verso: «Tu l'hai goduta! Tu me l'hai goduta!», seguito da assordanti rumori, spie d'un meccanismo inceppato. Dopo una pausa di silenzio, in luogo della voce minacciosa, si avverte il rivolo quasi impercettibile della vocalità di Tornaquinci, intento a pronunciare il verso successivo: «Preparati la bara, Giannettaccio...» Di colpo i supporti della costruzione di Giannetta si rivelano per quel che sono: una polluzione dell'immaginario, una macchina evanescente e improduttiva. La donna bramata per la sua carica sessuale, lo stupendo essere fatto per l'amore, è una presenza fantasmatica che, come tale, non può offrire nessuna nudità: il gigante brutale è una figura spossata, una risibile caricatura della forza. Che senso ha vivere e desiderare, se tutto è fantasmagoria e, nel suo periplo, la soggettività demente incontra solo morgane?

Domanda cruciale, che spiega la svolta, nel rapidissimo secondo tempo dello spettacolo, dai codici della padronanza e del controllo a quelli del delirio. Per operare l'inversione dei registri, Bene contrae i materiali del terzo atto di Benelli in una successione di monologhi incentrati sulla volontà di potenza; in pari tempo annulla le valenze semantiche del testo grazie ai nastri sonori e visivi. «Sono padrone ed ampiamente voglio / a lungo, inebriarmi di dominio...» «Io voglio, io voglio che il perfido Neri / a me si raccomandi per pietà... / Io lo voglio, io lo voglio con furore...»: mentre il materiale selezionato insiste sul demiurgismo dell'io, il detentore del flusso verbale appare espropriato della parola, che rimbomba dall'alto del palcoscenico come il discorso di un Altro. Un discorso che invano il protagonista si sforza di riportare al Sé: per quanto si affanni, i movimenti dell'apparato di fonazione, sempre in asincrono, restano orribili smorfie, devastanti segnali di dissociazione e follia.

Anche in questo caso - e va segnalato - Bene accoglie un motivo del testo-matrice: il misto di disperazione e pietà che afferra Giannetta di fronte alla follia simulata di Neri, da lui ritenuta veritiera. Per un istante soltanto perché, in Benelli, il protagonista del dramma ritrova la sua lucidità, inscenando la trappola che conduce al fratricidio. Non così in Carmelo Bene che, espungendo il quarto atto del testo benelliano, fissa l'azione su questa pausa cruciale. Il suo Giannetta ha bisogno della macchina-Neri. Senza la voce terrificata che, nel suo immaginario, è il simbolo della forza, la volontà di rivalsa, spia della tentazione ad essere-nel-mondo, cadrebbe nel vuoto. Perciò esige che Neri esista, sia parola pronunciata, voce affluita da una coscienza avallatrice. Ma la macchina-Neri è solo cacofonia. Invano, sfogliando affannosamente il copione alla ricerca delle battute della sua filiazione meccanica, Tornaquinci si sforza di surrogare l'assente. In luogo dei suoni profondi, un bisbiglio esangue, per di più espresso in nastri verbali che dicono la follia: «Il gatto fa le fusa nel fornello / accendi il fuoco e serra lo sportello...» «Dammi, ti prego, un grappolo di stelle... / Si pigliano così: come le mosche...».

È a questo punto che Giannetta-Bene, infrangendo la norma sovrana del cerimoniale da lui stesso creato, si schioda dalla sua postazione, andando incontro alle sedie di Neri. La garanzia della perfetta riuscita del cerimoniale era il rispetto dei ruoli e delle gerarchie, la legge dell'intervallo e della distanza. Finché la scala degli esseri era rispettata e il palcoscenico restava un palcoscenico-trappola, Giannetta poteva incastrare ogni tessera col filo sottile della sua *mens* iper-lucida. Ma nel momento in cui il congegno si sfalda, anche il *nous* organizzatore cade in frantumi. Perciò, nel finale, alla distanza subentra lo schiacciamento sull'Altro, una sorta d'implosione, sinonimo di follia. Rivolta a un testimone immaginario (nella versione di Bene, il fido Fazio del testo benelliano è uno spettro sonoro, senza riscontri sul piano dell'immagine scenica), la parola di Giannetta, già segmentata in se stessa, risuona a sua volta nel vuoto: «Fazio, guarda mi seggo sulla seggiola / di Neri, guarda, Fazio... e rido... e rido...». La risata agghiacciante, su cui il personaggio si fissa in una rigidità catatonica, è anche l'antitesi del riso iniziale. Là uno svuotamento dell'umano per raggiungere, con la perfetta apatia, i gelidi protocolli della *mens* progettatrice; qui un regredire alle regioni del subumano, dove regna il magma o, all'estremo limite della curva degli esseri, la

Titolo || Quella risibile escrescenza dell'umano: la «Cena» di Bene come cerimoniale interrotto

Autore || Umberto Artioli

Pubblicato || «Il castello di Elsinore», n°3, Rosenberg & Sellier, Torino, 1988.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

quiete silenziosa dell'inanimato.

Lo spettacolo si chiude in penombra. Al centro del palcoscenico rimane la Bambola; al suo fianco l'Androide scaricato. Emblemi di pietrificazione, dicono il nulla d'essere, la vanità del desiderio, il grumo silenzioso che, nel cuore stesso di Eros, insidia il vivente. Facendo risuonare uno dei nuclei sepolti della *Cena* di Benelli, Bene fa di un testo screditato un evento scenico di un conturbante rigore.

isbn 0394-9399

Il castello di Elsinore

3, 1988

3, 1988

saggi

De Chirico e il teatro

contributi di Silvana Sinisi e Maria Alberti

La scrittura seconda: riduzione e ri-creazione del testo teatrale

contributi di Guido Davico Bonino, Siro Ferrone, Gigi Livio,
Ruggero Bianchi, Barbara Lanati

IL
CASTELLO
DI
EL
SINORE
QUADRIMESTRALE
DI TEATRO

materiali

Due inediti di Vjačeslav Ivanov

Appunti sulla teoria dell'arte scenica di Ivanov
di Massimo Lenzi

spettacoli

L'«Hamletmaschine» dei Magazzini e «La cena delle beffe» di Carmelo Bene
interventi di Lorenzo Mango, Umberto Artioli, Fernando Trebbi, Carmelo Bene

libri

il «Carpaccio» di Ludovico Zorzi
di Siro Ferrone

isbn 88-7011-356-6 L. 18.000



Rosenberg & Sellier