

L'AUTOMATICO E L'AUTENTICO

di Maurizio Grande

Kierkegaard è il filosofo che ha liberato la ripetizione dal pregiudizio dell'inautentico, mostrando come l'autenticità non sia altro che l'originalità nella ripetizione, la condizione per cui la scelta è tanto più libera quanto più "automatica". Una scelta autentica sarà sempre un salto automatico nella libertà e nella originalità, e non la drammatica soluzione del conflitto fra essere e dover essere, o tra la ripetizione e una astratta libertà dettata dal voler essere. L'originalità nella ripetizione è la condizione di libertà dell'individuo *serio*, aggiunge Kierkegaard, poiché la serietà è nella interiorità della libertà; è lì che originalità e ripetizione superano la soglia che le manteneva divise se non contrapposte, proprio perché la persona seria non scorge nel paradosso l'annichilimento del senso, bensì la sua condizione fondante. Il paradosso, in altre parole, è il limite del senso, il margine oltre il quale una esperienza autentica pone la condizione di possibilità del senso; il senso come soglia dell'esperibile (anche quando questa soglia si sa che non verrà mai varcata). È *proprio* dell'esperienza estetica il fatto di porsi come esperienza irrealizzabile secondo i normali regimi del senso, il che rilancia la questione fondamentale: come è possibile una esperienza originale, autentica, una esperienza al di là dell'esperienza in genere? Detto altrimenti: come è possibile l'esperienza estetica all'interno della ripetizione, vale a dire all'interno del linguaggio e dell'esistenza come orizzonti chiusi, finiti, dell'individuo? L'esperienza estetica non è altro che l'attuazione del paradosso del senso o del senso come paradosso, un gioco di spostamenti continui fra senso e non senso, fra esperienza e linguaggio, fra arte e non arte.

"Paradosso" e "senso" sono le due facce della medesima comprensione, e addirittura sono due modi diversi di dire la medesima cosa. Il "paradosso" esprime il limite interno dell'esperienza, in quanto la poniamo in questione - nell'esperienza determinata - come esperienza in genere, come orizzonte non esperibile dell'esperire, come sua condizione intellettuale non definibile intellettualmente al modo di un oggetto di conoscenza, come unità liminare di senso non esauribile mediante significati, che invece sempre la presuppongono. È quindi il suo "senso" in quanto, nello stesso tempo, "sentimento" dell'esperire, quale sua anticipazione estetica, vissuta all'interno delle determinatezze.

[...]Potrà essere sgradevole per qualcuno[...] giungere alla conclusione che il paradosso è un orizzonte insuperabile. Può essere sgradevole, come no? Che si sia nati, la vita stessa, o che ci sia qualcosa o non, invece, nulla. Ma può essere sgradevole il paradosso come tale, solo se si ha in mente un mitico e acquetante sapere delle generalità o un sapere del mondo tutt'intero, pensato come posto dinanzi a noi al modo di un oggetto. Vale a dire: come qualcosa che non esiste, né può esistere in quella forma: un ente fittizio, non il modo dell'esperienza. Può essere sgradevole, insomma, il *fatto* di avere un'esperienza, non la *condizione* dell'avere un'esperienza in genere. La coscienza di un paradosso inevitabile fa tutt'uno con la coscienza di essere immersi, originariamente, nel mondo e nell'esperienza, e non come qualcosa, appunto, che potrebbe stare anche altrove. Perciò il paradosso è fondante e non può essere deprecato o approvato.

(R. Garroni, *Senso e paradosso*, Laterza, Bari 1986, pp. 263-4).

Questa premessa era necessaria per intendere nella sua specificità estetica e filosofica il paradosso fondante del teatro di Carmelo Bene, che si può enunciare come un continuo posizionamento e superamento del limite della soglia fra senso e non-senso, fra linguaggio ed esperienza estetica, fra forma e dissoluzione della forma, fra teatro e spettacolo, fra marginatura e sconfinamento del soggetto nella pratica teatrale. Carmelo Bene impugna il regime del *limite* in ogni sua possibile evenienza: limite al senso, soglia del senso, margine del linguaggio, superamento della tradizione occidentale della rappresentazione come riflesso dell'io e del voler-essere.

Il regime del paradosso non concerne solo la messa in questione della rappresentazione e del linguaggio come specchio dell'io, ma investe in possibilità stessa del teatro nella sua *pratica*, ovvero l'etica di un teatro che denuncia la rappresentazione e la simulazione di persona, denuncia l'azione simulata (il "dramma"), denuncia l'illusione teatrale in quanto spettacolo dell'io. L'illusione teatrale non solo è "negata" e "superata", essa è ribaltata e scardinata, dal momento che non ha più alcun fondamento nell'immagine di un soggetto agente-volente e prende la forma aleatoria del riflesso automatico, del *neutro* come autenticità del "simulacro senza originale". È il paradosso del soggetto-senza-rappresentazione, dunque del teatro come luogo virtuale di un pathos tanto più autentico quanto più automatico, sganciato da un io senziente-volente (di qui, la profusione di "effetti-macchina" che riducono ogni problematica dell'essere e del volere a paradosso di una lingua che strazia i significati, ad una esperienza estetica del limite che rende autentica l'impersonalità del soggetto senza rappresentazione). Come l'io viene maciullato dalla automaticità della macchina-attore, così il teatro viene sradicato da ogni possibile continuità con lo spettacolo inteso come rappresentazione di un testo drammatico, come azione fittizia, come simulazione di una identità senziente e agente che si riconosce nello specchio della finzione scenica.

Oggi si può forse comprendere meglio che cosa intendesse dire Carmelo Bene quando impugnava la pratica di un teatro-senza-spettacolo, pretendendo di stare in scena contro la rappresentazione o anche praticando la rappresentazione impossibile, la sospensione del tragico e l'annichilimento dell'io. Una serie di paradossi posti a fondamento di una autenticità del pathos e della forma generati da un attore automatico, da un soggetto-senza-rappresentazione.

Titolo || L'automatico e l'autentico

Autore || Maurizio Grande

Pubblicato || AA. VV., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano 1995

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 2 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Tutto ciò che accade in scena è un "nulla di fatto", se con il termine "fare" si deve intendere agire, rappresentare, simulare, fingere, o anche "dare lo spettacolo" di un soggetto che assume una maschera, adotta un linguaggio altrui, assume il destino prefabbricato di un personaggio. Piuttosto, accade il contrario del fare-come-simulare. Ciò è ben evidente in *Otello*, dove Carmelo Bene pone il delitto finale come esordio, per ricominciare con il sogno di uno spettacolo shakesperiano vissuto dall'attore come esperienza autentica (così per il *Romeo e Giulietta*) dato come il sogno di una messa in scena). In ogni caso, sogno a occhi aperti, allucinazione, delirio visivo e acustico si dissolvono nella sintesi simultanea delle "materie" della scena (corpi, luci, suoni, musiche, parole) che devono pervenire all'estasi di un pathos senza oggetto. Così, la lingua "creola" del teatro di Carmelo Bene obbedisce alla legge della dissoluzione del senso in un evento teatrale aldilà dell'umano, sia quando l'allucinazione è il paradosso dell'attore senza azione, sia quando il simulacro è l'autentico smarginamento dell'automa, della macchina attoriale.

L'eclissi della rappresentazione e dello spettacolo è conseguente al *venir meno della volontà*. La presenza dell'attore in scena è tanto *autentica* quanto *automatica*, di modo che si può dire che il teatro-senza-spettacolo è l'autentica apparizione dell'automatico, è il soggetto *meno la volontà*. Si può anche dire con una formula: l'attore è autentico in quanto automatico, dunque sottratto a *volere della rappresentazione*.

Il rovescio simmetrico del teatro-senza-spettacolo è l'espressione-senza-volontà. L'espressione è qui manifestazione automatica dell'autentico sottratto ai canoni della immedesimazione e ai codici del "come se" che regolano la simulazione e la finzione. La rappresentazione stessa è messa in scena come sistema da barrare, togliere, sopprimere, sottrarre al gioco di riflessi dell'identità. La rappresentazione esiste in quanto meta-rappresentazione dell'attore che la cita come ingombro da rimuovere. A sua volta, l'espressione - in quanto automaticità dell'autentico - si dà come un "esser detto" o un "esser mostrato" dell'automatico, piuttosto che come un "volersi dire" o un "volersi mostrare" del soggetto nello spettacolo della identità.

Il tal modo, la scena diviene il luogo dei simulacri del senso, dove l'automatico è espressione dell'autentico, e dove l'autentico è l'originale nella ripetizione: è il venir-meno della volontà, il cui pathos residuale è la *nostalgia dell'inorganico*. La profusione di simulacri visivi e acustici rivestiti della loro membrana tecnologica ha la funzione di dislocare la messa in scena in un "altrove" rispetto al luogo della presunta azione dell'attore. L'azione è un elemento cardinale nel teatro di Carmelo Bene per quanto è negata, irrisa, soppressa, camuffata: un atto istantaneo che si dissolve nella immediatezza senza tempo del suo accadere. Tutto ciò che accade non "viene alla scena" a causa dell'agire dell'attore (o della azione simulata del personaggio), bensì "avviene" come risonanza dell'interiorità, come velatura dell'automatico che avvolge l'autentico, come *inautenticità dell'umano* e *autenticità della macchina*. Si potrebbe anche dire che Carmelo Bene "patisce" la scena e lo spettacolo della sua stessa "inazione", almeno quanto lascia agire un teatro delle marginature e delle alonature dell'essere nella forma di soggetto impersonale: un teatro dove il patire non è il passivo dell'agire, bensì l'attivo dell'automa.

Lo spazio scenico *aspira e crea* simulacri di eventi "epici", ma rovesciati e cambiati di segno, poiché Carmelo Bene snida l'epos nella risonanza interiore dell'automatico, nella autenticità dell'attore che diviene membrana della *phoné* e non lascia cadere il canto fuori di sé. L'epos non è quello della parola-affresco dell'aedo, della narrazione che si fa bassorilievo eterno, fuori dello spazio e del tempo, aldilà della voce del poeta. Nel gesto epico, infatti, il poeta cede la voce a vantaggio di una parola di marmo. Qui, al contrario, si capovolge il rapporto fra interiorità ed esteriorità, fra parola e suono, fra gesto epico e canto. L'epos in Carmelo Bene è l'universo acustico che l'attore edifica come risonanza della propria interiorità, aldilà della parola. È la *parola-phoné* e non la parola-monumento edificata dal canto e dalla voce. Qui l'attore non è un poeta porta-parola: canta l'autenticità epica di una parola che si fa simulacro della *phoné*, immagine acustica che non rinuncia alla autenticità della voce. L'attore è il simulacro dell'essere meno la volontà, ma è anche l'automa che estrae la *phoné* dalle cavità abissali della macchina che ne fa il residuo autentico dell'unica umanità possibile: il canto aldilà della parola.

Questo rinvia alla condizione paradossale del teatro, che è anche la sua *verità*: il teatro è un evento che proviene dall'attore e a lui ritorna. Tutto il resto è spettacolo: è dramma *più* spettacolo che sta ad indicare un diverso regime della scena. Alla scena e all'attore è affidato il compito di realizzare il testo come schema dell'azione e come dialogo: una esteriorità che si compie in un'altra esteriorità.

L'attore automatico *imprime* - più che "esprimere" - nella sua interiorità le alonature della parola poetica e del gesto liminale fra il dare e il ricevere, tra il fare e il non fare, fra l'esserci e il non esserci. L'attore non è in alcun modo un "tramite", piuttosto è la *differenza* tra il *neutro* (espresso dall'automatico) e il *singolare* (declinato nel pathos dell'autentico). Dunque, l'attore è nella differenza fra il neutro e l'identico, spazio invisibile nel quale si iscrive anche l'*interstizio* fra l'automatico e l'autentico. E la differenza dal rappresentare e dal simulare che rende neutro l'identico e autentico l'automatico.

La natura simulacrale di questa *differenza* portata in scena da Carmelo Bene consiste nel fatto che il simulacro non rimpiazza alcun originale o modello, nel senso che non si pone né come "copia" né come *exemplum*. Il simulacro è l'essere dell'attore senza maschera e aldilà dell'identico (o dell'identità); senza quella maschera che è l'identità (la propria, introvabile, o quella del personaggio, fattibile). Per questo, nel teatro di Carmelo Bene il camuffamento a vista è così rilevante. Non ci sono personaggi in scena, ma simulacri dell'attore che in sé *tradisce* il personaggio che si disgrega (invece che "riunirsi") nel personaggio. Quando Riccardo III diventa una macchina da guerra in un fosco interno gotico, quando la sua figura non è che il simulacro della deformazione dell'umano, Carmelo Bene mostra *l'essere del camuffamento*, l'apoteosi delle protesi e dei

rigonfiamenti, e al tempo stesso smaschera il mito rendendolo simulacro del potere aldilà di ogni rassomiglianza con il personaggio storico o fittizio. In tal modo, l'estasi del camuffamento tocca la vertigine dell'attore interiore, mentre lo smarginamento dalla maschera esalta l'inappartenenza di ogni esteriorità possibile.

Eppure, da qualche parte, il personaggio "risuona", o anche accetta l'invito alla mensa dell'attore. Ma come "risuona" il personaggio nell'attore, o come si può affacciare nel camuffamento della sua possibile identità? Il personaggio "risuona" nell'*alonnatura automatica* che rende ogni apparenza *riflesso*: la voce dell'attore è riflesso e smarginatura della parola del personaggio, e la parola diviene alonnatura della voce dell'attore. E in questo scambio di riflessi che si perde ogni identità, e che l'identico si fa parodia dell'uguale a se stesso. Camuffamento del limite stesso fra attore e personaggio. L'attore è una macchina che produce simulacri e riflessi; egli stesso è il riflesso di una presenza che lo *alonna*: è il simulacro di un riflesso, il personaggio che smargina dai suoi limiti e si riverbera nell'attore, mentre l'attore diviene lo specchio a due facce in cui scompaiono il soggetto e il personaggio.

L'essere espresso senza rappresentazione e senza la volontà che fa dell'identico l'immagine dell'io, equivale ad essere un riflesso, una entità virtuale, una indiscernibile doppio di ciò che non è mai uno. L'automatico è il duplicato del riflesso, è la fine della maschera come reciprocità virtuale fra attore e personaggio o fra il soggetto e l'io. È, piuttosto, la irreciprocità fra il riflesso e il riflesso, fra il doppio e il non-uno, non-identico. In ciò, Carmelo Bene ha anticipato nella sfera estetica del teatro tutto ciò che era possibile "ascoltare" dalla derealizzazione dell'umano in questo secolo di simulacri, allucinazioni e parvenze. L'esposizione del volto e della voce alla "macchina dell'espressione" (video e audio) è l'affidamento del *volere inerte* (come il "pratico inerte" che in Sartre designa la realtà) alla statua semovente dell'attore finalmente barocco che dispiega i lembi della soggettività al corpo-senza-organi di artaudiana memoria. La statua semovente o il corpo-senza-organi della *phoné* elettronica (pathos automatico) equivalgono al grande megafono dell'antica maschera, con *in meno* il dramma, il teatro dell'agire/patire. La scena viene impiantata come apparizione dell'*automa* e del *simulacro*, il simulacro come *autenticità automatica*.

Con queste parole intendo rendere conto dello "stare in scena" di Carmelo Bene, la sua apparizione in una scena in cui si concertano suoni, voci e rovine del teatro *eroico* (elmi, corazze, schinieri, spade, cimieri e scudi accecanti): è il trovarobato del teatro eroico usato come *suono dell'antico* e come "eco visiva" del pathos classico. L'attore *giace* fra le rovine del teatro degli eroi, nel tempo della rappresentazione che questo nuovo eroe consacrando rendendo la rovina al moderno, lusso inqualificabile, un'orgia di veli e tessuti che sono altrettanti *sipari dell'interiorità* (così, il gioco meta-teatrale dei *tessuti affettivi* del *Macbeth* evoca il siparietto interiore delle emozioni che devono passare all'automatismo macchinale: l'attore è solo il supponente di un pathos che diviene automatico nella autenticità della non volontà, della non azione). L'attore è la manifestazione dell'automatico che duplica l'autentico.

L'interstizio della *differenza* si innesta e si rivela anche nella riscrittura dei classici per una scena della interiorità riverberata nello spazio del teatro. Si innesta e si rivela nella *parodia*, intesa non come abbassamento del canto, bensì come *pastiche della nostalgia*: nostalgia di ciò che non si è mai avuto, di ciò che non è possibile essere, di ciò che mai si sarà o si avrà (cos'altro è un "classico" se non la forma ideale, fissata, immobile, di ciò che non è, rispetto alla quale tutto è "imitazione", "recupero", *maquillage dell'intoccabile*, ma proprio per ciò questo intoccabile non sarà mai "realizzato", ma solo "tradito", tramandato e parodiato?). Lo stato mitico del testo (della forma ideale) è la condizione per la riscrittura critico-parodica, dell'eroismo della parodia, della nostalgia di una introvabile origine che sorregge la contaminazione delle *scritture del dopo*, i copioni per voce sola e macchina umana su cui si fonda il teatro di Carmelo Bene o di C.B. *L'Achilleide* è una partitura polifonica scritta per un solista multiplo, e la polifonia del solista è il virtuosismo dell'automatico che diviene autentico nella *performance*. La parodia in Carmelo Bene è troppo seria per servire a parodiare l'attore e l'azione. La parodia è il canto parallelo della riscrittura, una pratica di amore-odio che non va alla ricerca dei sottotesti ma dei *non-testi* che riverberano *l'interdetto del testo*, il testo impossibile che non sarà mai scritto, ma messo in scena in un atto di fulminea ventualità. È il testo *intercettato* dalla "scrittura prima" di Carmelo Bene. L'attore cerca l'origine dietro la prima scrittura che ha intercettato i fantasmi dell'autore e li ripropone nella presenza virtuale del non-testo sulla scena.

In tal modo, la citazione di non-testi equivale al trasporto artigiano di frammenti di testi "altri", e l'allusione diviene il fraintendimento in atto della riscrittura multipla, come una specie di malformazione del testo corretta da una serie di altre possibili malformazioni. La "sfigurazione" del testo tramandato (tradito) diventa figurazione tradita, e la parodia è l'atto di nascita del testo antico-nuovo nell'attuale-presente dell'inattuale. Si hanno così due piani di scrittura: la *grande scrittura* e la *piccola scrittura*.

La *grande scrittura* è la parodia/diffamazione dell'originale, la sua sfigurazione o defigurazione multipla, ri-figurazione del tragico nella sua impossibile inattualità. Il tragico resta *alonnato*, una obiezione al testo che l'attore pone in scena come autenticità della scrittura "inattuale", dentro il tempo e contro il tempo; contro il tempo passato dall'origine e dentro il tempo del presente non vissuto e invivibile. Contro il presente come "riedizione intatta" della atemporalità della scrittura. Se la scrittura è atemporale, non è possibile alcuna attualizzazione nei diversi presenti del tempo storico. Si dovrà ricorrere alla sua inattuale presenza, all' inattualità di una riscrittura che pone il testo interdetto in luogo del detto-morto.

La *piccola scrittura* è lo stile, la macchina, il metodo, la visione del testo possibile oggi. È affidata alla *contaminazione* di codici e linguaggi, come dispersione del testo in multiple lingue creole della scena e dell'interiorità, della risonanza e dell'

[Titolo](#) || L'automatico e l'autentico
[Autore](#) || Maurizio Grande
[Pubblicato](#) || AA. VV., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano 1995
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.
[Numero pagine](#) || pag. 4 di 4
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

“umore”. L'unificazione sarà data dal codice più potente, il codice del simulacro dell'essere: l'*ascolto*. I testi che nascono dalla riscrittura di Carmelo Bene sono *macchine dell'ascolto*, poiché si ascolta anche ciò che sembra essere dato alla vista; si ascolta l'interiorità della scrittura e la parvenza dell'attore che nega nell'ascolto la sua stessa presenza. I drappi, i veli, le bende, la profusione di tessuti che fa dello spazio scenico un tutt'uno membranoso, sono anche altrettante smarginature del tatto nella vista, così come la visione è una smarginatura dell'ascolto verso l'esteriorità del suono. Nell'ultima edizione de *La cena delle beffe* il riverbero visivo non è che allucinazione del doppio, così come l'alonatura dell'acustico è una smarginatura della macchina (macchina-lettura, macchina-totem, macchina-corpo di lattice): la macchina come riparo dall'umano.

C'è un eroismo “macchinale” in tutta questa pratica dell'impossibile: la macchina da riscrittura “autentica” il testo nell'inattualità del suo evanescente presente, la macchina scenica “autentica” l'interiorità dell'attore; l'automa “autentica” il non volere e il non sentire del soggetto.

È in rapporto a questo non-volere e non-essere (il non voler-essere dell'attore) che si stabilisce una serie di paradigmi della “indifferenza al dolore” o della disumanizzazione della sofferenza. Ad esempio, l'orrore per il vivente, il ribrezzo per la carne, il disgusto per i sensi, il disprezzo per ogni morale della conservazione. Tutto ciò che Carmelo Bene tocca in scena dovrà presto o tardi essere ricacciato nella spazzatura del pathos, e il contatto fra attore e oggetto dovrà subire lo stesso destino dell'impossibile contatto fra attore e attore: l'orrore per il condominio della carne che pretende l'accordo fra le anime. C'è solo un elemento che non è rifiutato, ma al contrario potenziato al punto di diventare un vero e proprio *feticcio*; è la voce come *ascolto*: la voce è l'ascolto, è l'interiorità che si espande all'esterno come riflesso autentico della macchina attoriale. È il simulacro vivente di un organismo che viaggia verso la non-vita, l'inorganico. La voce resta l'unico cenno vitale, ma il soffio è tornato ad essere canto. Il canto, la musicalità di un soggetto si fa macchina per sottrarsi al pathos della finitudine, è la musica del distacco dalla carne e dal mondo, ma è anche la parodia del dionisiaco affidamento al simulacro di una presenza esaltata e calpestata, ridotta a *idolo dell'inorganico*. È l'inerte condizione dell'autentico affidato all'automatico.

Non essere più, non esserci più. Non essere mai stati, non essere il fantasma di un presente che anela al futuro. Non essere né soggetto, né attore, né artefice del passaggio sulla scena (o sulla terra, che è lo stesso). Diventare un perfetto automa, la controfigura dell'umano, lo *stuntman* del pathos, il sembiante dell'inorganico rivestito di orrenda carne da dimenticare. L'inorganico non è natura dissipata, è piuttosto magnificazione dell'automa e autenticità del non voler essere. Non voler essere e mostrare questo rifiuto nel processo di cancellazione del teatro come luogo dell'io, della inautenticità del soggetto nella maschera, nella rappresentazione in cui qualcuno crea l'illusione dell'io come *idem* che travalica e opprime l'unica realtà tragica dell'umano: *quell'ipse* che non cessa di ricorrere ai sensi per affermare l'illusione vitale.