

Titolo || Lo spettatore per Bene
Autore || Piergiorgio Giacchè
Pubblicato || AA. VV., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano 1995
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag. 1 di 7
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

LO SPETTATORE *PER BENE*

di Piergiorgio Giacchè

Alla mia generazione, anche a teatro, le rivelazioni capitarono tutte insieme. Fortunatamente o malauguratamente - ancora per davvero non si sa - sul finire degli anni Sessanta imparammo a conoscere il Living e Peter Brook, Grotowski e Dario Fo. E anche Carmelo Bene.

Dicevamo sempre di essere "in tanti", ma a teatro spesso si andava in pochi e per di più - in quegli anni ancora più di adesso - c'era veramente da chiedersi perché mai andassimo "anche" a teatro, dal momento che si era così abbondantemente appagati dal cinema e dalla musica e da altri cento nuovi modi moderni di divertirsi e di acculturarsi; forse è stato solo per merito del teatro che ha saputo imporsi, in quegli anni, con una improvvisa messe di rivelazioni. Lo dobbiamo dunque al Living e a Peter Brook, a Grotowski e a Dario Fo. E anche a Carmelo Bene.

Ma poi esattamente quanti spettacoli di questi grandi nomi si sono per davvero visti di persona e quante volte invece "si sapeva" e ci bastava sapere? E infine, cosa mai avevano in comune figure così di varie e proposte persino dissonanti fra loro?

Forse la prima cosa che hanno in comune i grandi spettacoli o i grandi attori è proprio quella di essere *raccontati* più spesso che visti: certo, la venuta di Grotowski a Spoleto, la seconda discesa in Italia del Living nel '67, il circuito alternativo dell'Arei di Dario Fo, la versione cinematografica del Marat-Sade di Peter Brook, erano altrettante concrete occasioni di rendersi conto direttamente. Ma si trattava di occasioni rare per rari spettatori, che non avrebbero dovuto lasciare un segno su un'intera generazione di spettatori (sia pure di teatro). E invece quel segno l'hanno lasciato, proprio attraverso i racconti: erano tempi di forte e perfino obbligata socializzazione, in cui le esperienze dirette contavano ma valevano anche i racconti delle esperienze altrui. E così, quello che sulla fortuna del teatro ha pesato più ancora delle visioni, sono stati i resoconti, le chiacchiere e talvolta i riassunti dettagliati di chi aveva direttamente visto: *così le provocazioni, le rivoluzioni formali e sostanziali, le emozioni nuove che potevano venire - figurarsi!- dal teatro divennero "famose" prima di essere per davvero esperite*. E certamente divennero importanti anche per tanti che non hanno mai avuto interesse o occasione di sperimentarle personalmente.

In effetti quei racconti- quasi alla pari delle fortunate "visioni" dirette - erano già in grado di stimolare aspettative che nessuno si sarebbe mai sognato di avere nei confronti del teatro: talvolta parevano rispondere a grandi domande sull'arte e sulla vita che si erano avvertite confusamente ma che erano fino allora cadute nel vuoto; talaltra erano in grado di promuovere piccole sorprese e attese nella testa di chi era già un formidabile consumatore di spettacoli e cultura e cominciava a convincersi di diventare "spettatore di teatro".

Su tutti i racconti, avevano certo un posto a parte quelli relativi al teatro di Carmelo Bene.

Ancor meno visitato, forse meno autorevole e senz'altro meno accattivante degli altri grandi esempi di grande teatro, Carmelo Bene veniva raccontato (e vissuto) in modo diverso, con una identificazione maggiore e perfino un certo timore di rassomigliargli troppo. Non era un rivoluzionario ma un rivoltoso, non un padre fondatore ma un figlio degenerare: non qualcuno che costruisce teorie innovanti e pratiche rigeneranti, ma qualcuno che ha l'aria di saccheggiare e distruggere quanto ancora si trova nella scatola barocca del vecchio teatro.

Altri uomini di teatro e altri spettacoli lanciavano messaggi che andavano oltre il teatro, mentre Carmelo Bene pareva limitarsi a scagliarli dentro e contro il teatro stesso. Anche per questo la sua leggenda sembrava avere un raggio più corto e appartenere più strettamente a quelli più addetti o più adatti ai lavori- fossero anche dilettanti o soltanto spettatori, purché in cerca di qualcosa.

In provincia (ed allora, rispetto al teatro d'avanguardia, tutto il resto d'Italia era "provincia di Roma"), la voce arrivava e riferiva con precisione - e talvolta persino con sovrabbondanza di arbitrarie aggiunte - di scene e costumi, di scelte drastiche e soluzioni geniali, di modi di recitare simili al canto e di chirurgie ardite che non sembravano ridurre ma raddoppiare il testo drammatico; non erano rare le imitazioni della voce e del gesto, e spesso ci si aiutava con schizzi e qualche fotografia, altrimenti poteva essere impossibile far capire davvero, impossibile "trasmettere", perché di autentica trasmissione orale si trattava¹.

Nella storia dello spettatore i racconti sono importanti. Non è raro che a teatro si diventi *ascoltatori* ancor prima di essere spettatori. Non importa se poi la visione diretta sarà diversa e distante dal racconto; l'importante è che non ci deluda, e la presa visione del teatro di Bene non poteva deludere. Davanti allo spettacolo, l'illusione non solo non si smentiva ma seguiva a crescere sia pure per altra via, e ciascun nuovo spettatore si trovava davanti a "scoperte" che erano di gran lunga più alte e più

¹ Per quanto riguarda me e Perugia, questa "voce", a metà degli anni Sessanta, si chiamava Napoleone Bizzarri, giovane attore e scenografo e pittore: uno dei tanti mediatori di Carmelo Bene per giovani spettatori futuri, ma anche il più geniale che ci potesse essere o che si desiderasse avere. Quasi tutti quelli che oggi si occupano o si preoccupano del teatro nella mia città gli devono qualcosa: fra le cose più preziose, i racconti degli spettacoli di Bene, resi non si sa quanto fedelmente, ma di sicuro con l'entusiasmo e l'autorità di chi sa di avere con l'oggetto (C.B. e il suo teatro) una particolare, forte affinità.

Titolo || Lo spettatore per Bene
Autore || Piergiorgio Giacchè
Pubblicato || AA. VV., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano 1995
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag. 2 di 7
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

frequenti delle "trovate" che gli avevano raccontato ma di più, oltre l'illusione, era la non-delusione a meravigliarlo e a rassicurarlo definitivamente.

La non-delusione non si alimenta di mirabolanti scoperte ma di confortanti certezze: quello stile e quel fascino di cui si era pregustata l'idea, si confermava identico alle attese e intanto proseguiva oltre ogni aspettativa.

La non-delusione davanti al teatro di Bene era in gran parte dovuta al fatto che tale teatro pareva consistere nella incessante prosecuzione del "suo" racconto. Solo che, nell'esperienza dello spettatore, quel racconto era passato dalla confusa intermediazione di una *vox populi* alla *Voce* di un attore che raccontava e che incantava persino se stesso. In ogni caso un dato era già certo: ancor prima del suo "teatro della phoné", gli spettacoli di Carmelo Bene appagavano lo spettatore passando attraverso la conferma dell'ascoltatore.

Nascere come spettatori attraverso l'ascolto è importante, forse è l'unico modo di nascere. E il teatro di Bene era (ed è) di quelli che moltiplicano la sospensione e l'attesa, che amplificano e spostano continuamente in avanti il gusto e il meccanismo dell'ascolto.

L'ascolto è di verso dalla visione. L'ascolto si appaga soltanto all'infinito. E il teatro di Carmelo Bene era ed è di quelli senza conclusioni, senza compimenti, senza catarsi finali.

Così nasceva il pubblico di Carmelo Bene, mentre in quegli anni (e per molti anni ancora) si parlava soltanto del giudizio della critica. Anzi, del "pregiudizio critico" di cui anche soprattutto il pubblico era prepotentemente armato.

È sempre facile ma non è sempre giusto dividere la platea in critici e pubblico; nel nostro caso - che non siamo attori-sarebbe poi demagogico e stupido cavalcare questa differenza, che pure esiste ma che non è vero risulti sempre vantaggiosa per il pubblico (basta pensare all'oggi e constatare che se la critica su C. B. ha cambiato largamente parere - o se più semplicemente sono cambiati i critici- il pubblico di teatro è regredito a situazioni di ignoranza e di presunzione che ieri erano almeno sbeffeggiate e oggi sono invece premiate con la formula del "cliente che ha sempre ragione").

Non si vuole dunque dividere il destino dei critici di professione da quello degli spettatori di oggi o di allora. Carmelo Bene del resto non l'ha mai fatto: pur detestando i "gazzettieri" e combattendo contro molti critici da giornale, non l'ha mai fatto in nome del pubblico! Del resto, almeno fino a ieri, le stesse riserve e le stesse reazioni scandalizzate erano, fra pubblico e critica, equamente condivise. Si può dire anzi che, in un'aura in cui contavano molto sia i monumenti della tradizione (di destra) che le dichiarazioni d'impegno (di sinistra), sia l'ossequio agli antichi valori edificanti dell'Arte che le nuove richieste di utilità sociale del Teatro, il pregiudizio critico funzionava in tutti e contaminava certo anche i primitivi fans.

Quello di Bene era un teatro - fino ad allora - "da cantine romane", visto da pochissimi e celebrato da nessuno (o quasi). Teatro difficile e scostante, il meno disponibile o il più indisposto davanti a una qualunque delle infinite chiavi di lettura o di mediazione politica, pedagogica, sociologica, di varia natura e grandezza, di cui altri teatri avevano voglia e bisogno, e di cui la cultura teatrale di allora andava fiera.

Carmelo Bene no. Anche il suo teatro aveva avuto a che fare con la polizia, ma per faccende affatto diverse dall'ansia di migliorare il mondo; si poteva al massimo applicare al suo caso la timorata battaglia contro la censura; si poteva al massimo allargare al suo caso un timido e ipocrita discorso sulla difesa delle libertà dell'arte. Ma poi, libertà anche dell'artista? e libertà fino a che punto? fino a che gesto? fino a quale limite di decenza o di arroganza?

Immerso e compromesso in quest'aura (o in questo *dibattito*, come si diceva allora), ciascun spettatore doveva cavarsela da solo. Lo spettatore non è più una parte del pubblico, non c'è più la comunità del pubblico, se c'è mai stata. Non solo: il "fenomeno-Bene" era di quelli che inevitabilmente dividono, ma lo stesso teatro di Carmelo, lo stile, il linguaggio proposto, era (ed è) per ciascun spettatore l'occasione di riscoprire la propria solitudine, anzi il proprio paradossale isolamento. La commozione si scompone in sensazione non socializzabile, la critica o il suo pregiudizio si frantuma in opinione personale.

Ancora anni dopo quel suo primo teatro, durante la seconda fase teatrale di Bene, due spettatori di professione, Alberto Signorini e Sergio Colomba, commentano: "Commuovere; Muovere insieme. Carmelo Bene è ostico a questo. (...) Che cosa vuole allora Carmelo? Vuole una commozione singolare. Vuole che io, spettatore isolato, mi commuova a mio modo".²

Ci sono teatri dove si è magari in tanti ma non ci si sente "insieme", dove al trionfo del soggettivismo dell'attore in scena, corrisponde, in platea, la prigione dolcemente isolata e impotente soggettività. Una soggettività e un soggettivismo diversi da quelli imperanti e compiaciuti di adesso: un soggetto tutt'altro che liberato e gratificato, e ancora molto lontano dal diventare superficiale e leggero come l'abbigliamento. Qualche decennio fa, stretta fra il solco della *comune* Tradizione e il progetto *collettivo* del Progresso, il soggetto non aveva quasi modo di esprimersi senza soffrire lacerazioni ovvero senza cadere in errore.

Di un soggettivismo esasperato Carmelo era invece il campione. Prima ancora della causa occasionale che volta per volta funzionava da innesco, era in fondo questo il vero motivo di "scandalo", e in quel terreno scandaloso di prepotente o delirante individualismo cresceva, sopra l'autore, l'attore e, sopra l'attore, il personaggio pubblico.

² C. Bene, *La voce di Narciso* (a cura di Sergio Colomba), Il Saggiatore, Milano, 1982, Cfr. p.167.

Titolo || Lo spettatore per Bene
Autore || Piergiorgio Giacchè
Pubblicato || AA. VV., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano 1995
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag. 3 di 7
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Lo spettatore (proprio come critico) il più delle volte invece cominciava il suo percorso all'inverso e trovava spesso comodo fermarsi al "fenomeno", al personaggio, alla prima apparenza o alla prima sostanza (che in questo caso è lo stesso). Il "personaggio-Bene", l' *enfant terrible* e dunque anche *gaté*, (con la sua decadenza ad oltranza, con la non corrispondenza fra la rivolta individuale e la giustizia sociale), era più noto e più apprezzato (o detestato) dell'attore; l'attore - via via che qualcuno si arrendeva alla sua prepotente bravura e novità - era gradualmente esaltato, magari proprio per disconoscere l'abilità e la profondità di Carmelo Bene come "autore", cioè come uomo di cultura latore di una proposta e di una ricerca per davvero "singolare". Una "singolarità" che, con Carmelo Bene, passa senz'altro da aggettivo a concetto.

In tempi di nascente pluralità e pluralismo- ahimè anche a teatro- Bene imponeva una verità che per molto tempo avremmo stentato a comprendere: quella legge della eccessiva singolarità per cui ogni teatro non solo è originale ma è assoluto, ogni scelta non solo discute ma combatte tutte le altre, ogni parzialità vive del suo doppio senso di cosa umile e limitata e intanto però di estrema autosufficienza e di aggressiva faziosità.

Già conoscevamo e avremmo poi conosciuto altri esempi. Possiamo oggi esser certi che non si danno artisti che non siano altrettanto esclusivi e dogmatici, le cui affermazioni non siano di fatto negazioni delle altrui scelte e strade, le cui autodefinitive non suonino altrettanto categoriche e glorificanti. Carmelo Bene semmai vi aggiunge più sconcertato sarcasmo, più sincerità e più coraggio.

Le dichiarazioni di Bene sono spesso riportate come provocazioni o enormità, e magari usate per alimentare il solito gioco "scandaloso" della sua immagine, ma - (com)prese sul serio - si rivelano necessarie messe a punto della sua verità: può darsi che il *personaggio* Bene le spenda nella polemica e che *l'attore* Bene le adoperi per provocare la platea, ma *l'autore*, il Carmelo Bene uomo di cultura e di teatro, sa che non sono mai boutades gratuite né tantomeno slogan di autopropaganda: con insolente auto-ironia spiegano invece molte cose sul suo teatro e sulla sua ricerca.

Pesco nella memoria: "Io sono la Callas del teatro di prosa", "Io sono il Poeta, tutto il resto è teatro", "Mi rifiuto di appartenere al mio tempo, perché il mio tempo è stato", eccetera, eccetera. Comunque siano state usate o credute, si dovrà prima o poi ammettere che le drastiche didascalie che Bene ha fornito su se stesso sono affermazioni non soltanto corrette ma soprattutto necessarie: Carmelo Bene è davvero diverso e lontano dagli altri percorsi e progetti teatrali contemporanei, soprattutto se si pensa al suo rapporto con il pubblico e con lo spettatore, nel quale non si concentra affatto la sua attenzione ma tuttavia si verifica quasi ogni sua scelta. E non potrebbe essere altrimenti, trattandosi di teatro.

Dopo aver detto come nasce lo spettatore "per" Bene, vediamo allora cosa Carmelo Bene pensa o dice del pubblico.

Sappiamo tutti cos'è e quanto conta il pubblico ("il mio Pubblico", in maiuscolo) per il grande attore e la sua tradizione; sappiamo anche- dall'altra - che la storia di tutte le avanguardie di questo secolo è caratterizzata dalla ricerca di un nuovo rapporto con il pubblico, quando non va alla ricerca di un pubblico nuovo del tutto, ovvero di quelli che a teatro non sono mai stati... (ancora oggi funziona questo stesso appello, ma in chiave terapeutica e non più politica; quel pubblico nuovo che doveva salvare la scena, oggi viene chiamato ad esporsi alle sue radiazioni benefiche, assimilando il teatro ad una sorta di arcaica e però blasonata stazione termale). Sappiamo infine che sul perno progettuale di uno spettatore che si lascia selezionare e attivare - che diventa ospite, poi testimone, poi complice inserito o compromesso nell'azione - si sono basate linee di ricerca radicali, perfino para ed extra-teatrali.

Carmelo Bene è distante e distratto da tutto questo.

Anzi, contro l'abbattimento *sacrale* della separazione tra palcoscenico e pubblico, è ancora una volta *dissacrante*, scegliendo semmai di esasperare i ruoli e i modi della divisione tra scena e platea. Si ha la sensazione che voglia e possa in fondo ripromuovere il mito ottocentesco del grande attore, ma allo stesso tempo ne difende l'assoluta post-modernità, proprio perché si rifiuta di coltivare il mito complementare del "grande e amato" pubblico.

Spesso, entrando nei nostri teatri del Sette-Ottocento, si prova un disagio, si avverte l'inadeguatezza, la pesantezza antistorica di quello spazio, di quegli stucchevoli balconi, di quel rosso e oro antico. Quando c'è Carmelo, questo disagio non lo si avverte mai. Nessuno sembra adattarsi come lui - malgrado i suoi trascorsi e i suoi discorsi - a quell'ambiente; nessuno ne sa rivalutare meglio la funzionale decadenza, o si approfitta meglio di lui di quell'essere fuori tempo e fuori luogo dell'edificio teatrale.

Il trucco o il miracolo non sta nelle scenografie dei suoi spettacoli e nella loro sorprendente ancorché provocatoria integrazione con lo spazio e lo stile dei teatri storici e lirici all'italiana, ma nella costruzione di un'atmosfera di luci e di suoni che supera l'arcoscenico e sembra attrarre e riassumere nella scena l'intera sala. Il vero miracolo (e non c'è davvero trucco) è però il capovolgimento del rapporto tra lo spazio scenico e l'attore: l'atmosfera della scatola nera non serve a sostenerlo e ad avvolgerlo, ma piuttosto sembra dipendere dalla sua presenza e alimentarsi della sua energia.

Al centro dello spettacolo - ma anche del teatro, inteso come intero spazio e intero edificio- sta un attore-autore che evoca e avoca a sé ogni evento o visione, attraverso *l'amplificazione di una studiata e difesa solitudine*. Un'amplificazione intesa come progressiva conquista e smisurata dilatazione *nello* spazio di una solitudine d'attore a sua volta intesa come *negazione della relazione* con lo spettatore; un' amplificazione che, prima della "phoné" e del suo inveramento tecnologico, era già operante come smarginamento dallo spazio scenico, e una solitudine che, prima di inverarsi nell'unicità del "non-attore", stava

Titolo || Lo spettatore per Bene
Autore || Piergiorgio Giacchè
Pubblicato || AA. VV., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano 1995
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag. 4 di 7
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

nell'invenzione di un attore che si ascolta, che si guarda, che assorbe in sé e nel suo gioco il ruolo dello spettatore (il primo ruolo per davvero *sottratto* nel teatro di Bene). Dunque, non la solitudine voluta e prodotta da un attore sempre più solo nella scena, ma quella involontaria e però finalmente rivelata, di quando diventa per così dire vuota- o si scopre svuotata di ogni senso - la platea.

Carmelo Bene è il grande attore senza il "suo" pubblico: non ci sono spettatori di Bene, ma soltanto spettatori "per" Bene (se mi si consente di spiegare il gioco di parole che fa da titolo a questa relazione).

È un "per" con l'accusativo, quello del complemento di mezzo o meglio quello del moto *per* luogo: è concesso, è previsto lo spettatore *attraverso* Bene e il suo teatro; è concesso ed è utile che ci sia, ma non è riconosciuto né gratificato come polo di una relazione. Non c'è valore di scambio ma appena valore d'uso.

Il pubblico è funzionale al teatro di Bene come uno sfondo prospettico può far comodo a un pittore: come in un quadro, contro lo sfondo abitato della platea si applica, invadente eppure come ignorante, la inevitabile frontalità dell'attore, ma soprattutto *da* quello sfondo, proprio come in pittura, si diparte e si misura *il punto di fuga* che allontana l'attore dalla sala, e quindi dalla scena e infine persino da se stesso.

Gli esempi potrebbero cominciare dalla costruzione di una quarta parete di vetro, dietro la quale stava racchiusa una indimenticabile *Nostra Signora dei Turchi*, e davanti alla quale gli spettatori scontavano la loro estromissione e sperimentavano il loro voyeurismo, e terminare con l'evento della *Lectura Dantis* dalla Torre degli Asinelli, a cavallo della quale l'attore si è così allontanato da sapersi e sentirsi invisibile al pubblico e, semmai, di essere "apparso alla Madonna".³

(E quello spettatore che non prova ipocriti fastidi davanti all'esagerazione, che ancora spera nel grande teatro e ancora pretende "perfetta illusione" dall'arte dello spettacolo, non ha difficoltà a "credere": come può spiegarsi altrimenti ciò che ha avvertito con animo perturbato e commosso in quella sera d'estate a Bologna? Non ha forse ascoltato un muezzin che tuonava poesia come preghiera? Non ha forse partecipato a una messa un anno dopo una strage - celebrata da un grande Performer?).

Ma gli esempi rischiano di sembrare delle trovate, piuttosto che le prove di una linea di ricerca. E allora va chiarito che la separazione, l'allontanamento del pubblico o dal pubblico è ricorrente in Bene perché riflesso istintivo di un'esigenza posta a fondamento della sua arte: *il rifiuto della rappresentazione*, quella non-rappresentazione rivendicata come l'ovvia rivoluzione copernicana dell'arte scenica - tanto ovvia quanto disconosciuta e osteggiata dai troppi tardivi e ottusi sostenitori del "teatro tolemaico".

"Il nemico efferato del teatro è lo spettacolo di *rappresentazione*", afferma Carmelo in un breve ed illuminante manifesto, scritto contro quanti continuano a parlare "ancora e sempre di rappresentazione" e perfino credono di poter collocare *l'irrappresentabile* fra i tanti svariati modi del *rappresentare*.⁴

Il rifiuto della rappresentazione, la ricerca di continue variazioni e sospensioni, in luogo del gesto o del fatto compiuto e consolatorio - dunque tutto ciò che nel teatro di Bene si chiama "sospensione del tragico" e che, sul piano del linguaggio e dello stile, arriva fino alla ostinata anche se impotente cancellazione di ogni forma - sono concetti già commentati e interpretati da altri; e Gilles Deleuze, meglio di altri, ne ha spiegato il senso perfino "politico" (se si può azzardare la parola) di rifiuto del Potere e della Storia, di consapevole e radicale scelta della minorità o minoranza.⁵

È questa scelta "minore", quella che sta alla base di un "grande" teatro della non-rappresentazione, che può arrivare a darsi, come è successo alla Biennale di Venezia, l'obiettivo del Teatro senza spettacolo.⁶

A noi non resta che guardare e scontare più da vicino - ma forse sarebbe meglio dire "dalla lontananza della platea" - la contraddizione di questo assunto. Non resta che cercare di capire in che modo si è coinvolti nelle emozioni e sconvolti nelle abitudini, quando ci capita di essere pubblico davanti al teatro dell'irrappresentabile; ovvero quando più banalmente e direttamente constatiamo l'irrappresentabilità del teatro.

Cominciamo intanto dalle ragioni di Carmelo Bene.

Per difendere il teatro della non-rappresentazione occorre contrastare non tanto il pubblico quanto la sua maleducazione, anzi il malinteso che sta all'origine della sua stessa identità: nonostante le sue stesse esperienze, il pubblico ragionevolmente ritiene che tutto ciò che vede sia spettacolo e che ogni spettacolo si debba ricondurre a rappresentazione. E per davvero può darsi che, a dispetto delle indefinite sospensioni e infinite variazioni, il pubblico non si possa davvero liberare dal suo destino

³ *Nostra Signora dei Turchi* fu rappresentata per la prima volta al Beat 72 nell'1966, mentre la *Lectura Dantis* dalla Torre degli Asinelli avvenne nel primo anniversario della strage di Bologna, la sera del 31 luglio 1981. Fu in quella occasione che Carmelo Bene, come spiega nella sua autobiografia, è "apparso alla Madonna". Cfr. C. Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es)*, Longanesi, Milano, 1983.

⁴ C. Bene *La voce di Narciso*, cit. Cfr. p.175.

⁵ Cfr. C. Bene- G. Deleuze, *Sovrapposizioni. Riccardo III* di Carmelo Bene. *Un manifesto di meno* di Gilles Deleuze, Feltrinelli, Milano, 1978.

⁶ Cfr. AA.VV., *Carmelo Bene. Teatro senza spettacolo*, Marsilio Venezia, 1990.

Titolo || Lo spettatore per Bene
Autore || Piergiorgio Giacchè
Pubblicato || AA. VV., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano 1995
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag. 5 di 7
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

di terminale positivo, di polo dove ogni cosa va a massa e dove tutto si riconsegna alla Storia, al Potere, al "teatro tolemaico della rappresentazione" e dei propri arcaici ed equivoci comodi.

È per questo che Bene evita e condanna l'intero gioco delle mediazioni e la lunga catena degli intermediari, che a teatro oggettivano tutto e traducono tutto in "rappresentazione": il critico, il regista e il pubblico, giacché non c'è figura di "spettatore" che non serva a mediare e a tradurre (tradire!) l'evento in una rappresentazione. (E - per dirla con Bene - " non c'è rappresentazione che non sia Rappresentazione di Stato").

Ma tralasciamo le tante e ricorrenti invettive contro i critici, primi responsabili non tanto del fraintendimento ma della negazione del suo teatro, e ricordiamo invece quanto Carmelo Bene dice e seri ve sulla figura del regista (con ogni probabilità ispirandosi a Strehler): "questo patetico "nus"- reggitore e ordinatore del tutto – talentato nei capelli, coordinatore social-filologico e artistico, è il *deus ex machina* del simulacro definitivamente squalificato a confezione teatrale".⁷ E arriviamo infine al pubblico, che peraltro si confonde con il critico, perché è infine quasi la stessa cosa:

"In luogo dello *spettatore estetico* si è presentato sinora nei teatri uno strano quiproquo, con pretese a metà morali e a metà erudite: *il critico*. Tutto nella sua sfera è stato finora artificiale e soltanto intonato con una parvenza di vita. L'attore in realtà non sapeva più che farsene di un tale ascoltatore dagli atteggiamenti critici, e spiava perciò con inquietudine, insieme al drammaturgo o al compositore dell'opera che lo ispiravano, gli ultimi resti di vita in quest'essere pretenziosamente arido e incapace di godimento; ma è in critici del genere che è consistito finora il pubblico: lo studente, lo scolaro, la più innocente creatura femminile, erano già preparati senza saperlo dall'educazione e dai giornali a un'uguale percezione dell'opera d'arte".⁸

Si tratta certo di argomentazioni polemiche complesse, ma quello che ci interessa sottolineare è la preoccupazione di fondo che guida una diffidenza e un'ostilità che è a nostro avviso una scelta di campo e di valore e non un atteggiamento. La non-rappresentazione è l'obiettivo e insieme la dimostrazione di una radicale autonomia del suo teatro, più esasperata e sofferta di altre autonomie di altri teatri, in quanto non esibita come vittoria, non barattata con valorizzazioni esterne ed estranee.

È questo il secolo in cui il teatro ha mostrato la più grande ansia di autonomia e ha raggiunto anche i più elevati traguardi in tal senso; un'autonomia per lo più spesa e in fondo negata nella conquista di una funzione sociale, ma altre volte riconosciuta ed esaltata per se stessa, luogo e valore "altro", senza più tentazioni politiche o pedagogiche o terapeutiche, senza più aperture dialettiche. Ora nessun teatro è meno interessato al classico confronto fra arte e società di quello di Carmelo Bene; in teatro non si rivoluziona né si sfida nulla, non si apre alcun dialogo con l'esterno, poiché Amleto rischierebbe il suo "non essere", impegnato com'è a "togliere e togliersi di scena".

Così l'autonomia del teatro diventa, in Bene, autonomia *dal* teatro e dunque dal pubblico. Al *problema* del rapporto Teatro e Società si è del resto già sostituito da tempo il *tema* della relazione fra Arte e Vita, di derivazione artaudiana: al suo interno però, Carmelo Bene sembra voler abitare un ambito ancora più stretto e preferire ad *ogni* possibile relazione un impossibile conflitto, quello dell'artista contro l'arte. La sua preoccupazione – che con il passare del tempo e degli spettacoli diventa sempre più evidente – è quella di cancellare, di sottrarre, di aderire all'imperativo di Jean de la Cruz: *cedere le forme!*

Ogni mediazione ripropone invece la forma, e ogni ricezione che sia aggettivazione, finisce per "rappresentarsi" e rappresentare. Ma è proprio vero che la fruizione dello spettatore è così necessariamente oggettivante e formale? Persino parlando e facendo cinema, Carmelo Bene si chiede: "cos'è la meschineria dell'alibi della fruizione? Che cosa è mai questa leggenda della fruizione? contemplazione del Pubblico?" E aggiunge: il pubblico non esiste, è "il grande assente", l'industria culturale lo sa e sta già surrogandolo con la sua finzione. "Basta imitarlo il pubblico, senza eccessive riserve somatiche: cocomeri per teste, insalate per boschi, giudei cremati per abbacchi. Purché si mangi!".⁹

In quell'orto di cocomeri, attendendo un'improbabile Halloween, è proprio vero che tutti partecipiamo (e crediamo) a un pubblico surrogato e per di più "abbonato", fatto di spettatori tutto sommato sempre assenti, proprio perché obbligatoriamente presenti e invadenti. Non sappiamo se quel pubblico mangi di tutto, ma si è comunque senz'altro divorato "lo spettatore estetico", che difatti non ha molte possibilità (né per la verità troppe occasioni) di essere riscoperto e rimesso in funzione.

Ci si è di fatto arresi a una sociologia del teatro che non fa che blandirlo e misurarlo, questo pubblico: che lo definisce all'entrata (prima di andare a teatro e diventare pubblico) e poi lo interroga all'uscita (una volta terminato e dimenticato lo spettacolo). Un pubblico che viene quindi considerato e soppesato soltanto prima e dopo la cura. Si vuole sapere da dove viene e perché ci va; poi si cerca di registrare in lui "il risultato" del teatro, gli *effetti* e la *memoria* della esperienza fatta o subita.

Non si studiano mai né si tengono in alcuna considerazione le sue vive ed effettive reazioni (se poi fosse semplice o soltanto possibile), ma si attende che abbia ricomposto le sue opinioni e archiviato i suoi ricordi, prima di intervistarli. A quel

⁷ C. Bene *La voce di Narciso*, cit. Cfr. p.30.

⁸ Ibidem, cfr. p.29.

⁹ C. Bene, *L'orecchio mancante*, Feltrinelli, Milano, 1970. Cfr. pp. 47-48.

Titolo || Lo spettatore per Bene
Autore || Piergiorgio Giacchè
Pubblicato || AA. VV., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano 1995
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag. 6 di 7
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

punto non c'è più il disagevole o inspiegabile "spettatore estetico", se c'è mai stato; non c'è più il pubblico distratto o conquistato dall'alterità del teatro - se l'artista ce l'ha fatta - ma è felicemente (ri)di ventate audience, mercato, società.

Infinite, meticolose ricerche - non solo di mercato - cercano di spiare in lui quelle funzioni che il "grande" teatro ha già da tempo cominciato a negarsi: a colpi di indagini e di analisi si cerca di ricostruire, anche per suo tramite, lo scopo e dunque *la forma* dell'evento, ancor prima delle *forme* artistiche lì dentro contenute e ordinate; si cerca di portare avanti, con la sua (nostra) complicità di Pubblico, un altro pezzo di Storia o di Scienza del teatro.

Ma cos'è la "storia del teatro"?- si chiede Carmelo Bene- "Ve la figurate una filologia dell'effimero?"

Nessuno come gli storici o gli studiosi di teatro conoscono l'assurdità e l'impotenza della propria sfida disciplinare: dietro le etichette e le accademie, almeno i più avvertiti o i più onesti riconoscono che si tratta di esplorare il campo di una relazione e non di strutturare un discorso, un logos, una teatologia in cui il teatro resti davvero imbrigliato e spiegato. Anziché di Storia del teatro, si parla piuttosto di storia e teatro (o di sociologia e teatro, di antropologia e teatro ...), così come si indaga - vanamente ma necessariamente - la relazione fra scienza e arte, e non si promette una scienza dell'arte o un'arte della scienza: chi ha frequentato o studiato le zone liminali in cui la scienza e l'arte sconfinano e si sovrappongono, sa anche che non si toccano mai, e che la *liminarità* si impone, tanto al viaggiatore che allo studioso come insopprimibile condizione e non come una facile occasione.

Talvolta occorre abbassare la soglia della scienza per accedere all' arte. Forse allora converrà ridurre l'atteggiamento "da critico" per diventare migliore spettatore: non che l'irrappresentabile non si possa sentire e misurare e perfino vedere; soltanto non lo si può né lo si deve tradurre. Allora, come figurarsi "una filologia dell'effimero?", oppure come spiegarsi- dall'altra - l'irrappresentabilità del teatro?

Per risolvere queste domande, occorre porsi altre, di segno contrario.

Il fatto che l'atto teatrale (il gesto, la voce, ogni azione o opera d'eli' artista) nasce in uno spazio-tempo, in un contesto sociale e culturale che *prima* lo condiziona e che *poi* lo riceve in deposito (per magari collocarlo in una memoria o in un museo), ci autorizza forse a negare il suo slancio contrario e contraddittorio con quello stesso contesto in cui s'è generato? Chi può fermare e riconsegnare alla vita regolata della società (alla Storia e al Potere) gli eventi sregolati che si sono finti contro o appena fuori di essa? Il fatto che "il teatro è un evento" lo rende forse riassumibile nella serie degli avvenimenti storici? L'azione teatrale la si può restituire per davvero e per intero a quella sociale, sia pure nel caso di un teatro affatto diverso da quello di Carmelo, di un ordinario e ostinato "teatro della rappresentazione"?

No. L'irrappresentabile esiste ed è perfino banale. Tutti in fondo ne hanno esperienza, anche prima che divenga terreno di scelte radicali e di operazioni geniali.

Quanto di un'opera d'arte, sia pure di un monumento architettonico - per prendere un esempio meno effimero e volatile del teatro - quanto sta fuori dal suo tempo? In quel *quantum* o in quel *punctum* sta il principio della sua offerta estetica allo spettatore. In quel "quanto" - ammesso perfino dalla convenzione, se non dalla convinzione- c'è qualcosa che sfugge e che nega "la rappresentazione".

Lo spettatore estetico lo sa e, talvolta, diluito e moltiplicato dentro l'intero pubblico, si fa trascinare da quel qualcosa fino all'applauso. Tutto il pubblico può riconoscersi come "spettatore estetico", ogni volta che sospende il pregiudizio critico ed insegue, in tutta passività ed interezza, quel "quanto" che sta *fuori* dal tempo ufficiale della Storia e che va *oltre* lo spazio regolato del Potere.

Ma non fraintendiamo: non si vuoi dire "fuori" nel senso di *sopra*, oppure "oltre" nel senso di *al di là*. Non necessariamente c'è l'eternità fuori dalla storia, ma semplicemente non-storia; non c'è utopia oltre la società, ma solo non-società. Non c'è bisogno di idealismi o di marxismi che ancora una volta assegnino un compito o una sfida all'arte.

"L'arte non sfida un bel niente" (C. Bene).

La sfida dell'arte sta appena nella sua esistenza, sta nel suo proporsi come "alterità" e dunque - lo si deve ammettere- sta in quel *quanto* che "non serve" (nel senso del servitore, oltreché dell'utilità), in quel tanto che "non rappresenta". La sua grandezza sta in quel punto di autonomia. Un punto che non ha confini, nel senso che non confina a nord, a est, a sud con qualcos'altro che la assolva e la dissolva. Ma al posto dei confini ha invece degli strettissimi limiti.

È arte "minore" o di minoranza, come ci spiega Deleuze, appunto.

Davanti a quest'arte il pubblico degli abbonati o dei clienti sta a disagio, e però intanto la minaccia pericolosamente. Più precisamente si può dire che davanti a quest'arte non si può sostare in compiaciuti rappresentanti del sociale; piuttosto ci si può *proiettare* vanamente dentro-ma come singoli spettatori, come fossimo "eletti" - lasciando fuori le preoccupazioni critiche, le responsabilità sociali, le ansie politiche e quant'altro ci connota come pubblico sociologico.

In uno stimolante saggio George Steiner parla del "Critico" e del "Lettore" - che qui vogliamo far stare per "spettatore"- e spiega fra l'altro che la differenza dei due ruoli sta nella maggiore *contiguità* di quest'ultimo, a fronte della *distanza* che il critico deve mantenere: "*Il lettore non incontra né mira all'aggettivazione, ma si sente implicato nella possibilità, nel "come*

Titolo || Lo spettatore per Bene
Autore || Piergiorgio Giacchè
Pubblicato || AA. VV., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano 1995
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag. 7 di 7
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

se" di una vera presenza. Egli sa che i significati che trae dal testo (dallo spettacolo, noi diremmo) sono sempre parziali, sempre ambiguamente esterni: essi sono, al massimo, un 'ulteriore conferma della sua esistenza".¹⁰

Se per il lettore la non aggettivazione del testo dà luogo ad una proiezione nel "suo" spettacolo, a teatro una corrispondente non aggettivazione dello spettacolo si deve alla *proiezione* dello spettatore n eli' attore (contro alla sempre dichiarata e tanto decantata proiezione nel personaggio), giacché la "contiguità" riguarda la relazione fisica diretta tra lo spettatore e l' attore, riguarda la materialità del corpo e del! ' evento scenico, prima di ogni travestimento in personaggio e di ogni rinvio alla storia "da rappresentare".

Per credere in quel personaggio oppure per immergersi in quella storia è infatti necessaria una qualche "distanza" critica, che ci liberi almeno un po' dal fascino della presenza attoriale e che ci allontani almeno un po' dalla sorpresa immediata dell'allestimento. E invece proprio questa materiale e sorprendente immanenza della scena e dell'attore a dare, allo spettatore, il "come se" del suo teatro mentale, ovvero la possibilità di sentirsi a sua volta presente e creativo e attivo ("attore"?), oltre e persino contro quella vicenda che in scena si dà, oltre quel "testo" spettacolare che semmai-proprio come dice Steiner - gli offre appena una conferma della sua esistenza.

Ma tale "presenza" dello spettatore, quando è favorita o quando è appena possibile? Quando lo spettatore (perfino quello "abbonato" al teatro di rappresentazione) è per davvero invitato a proiettarsi nell'attore e riesce addirittura a evitare del tutto la tentazione o la trappola del personaggio rappresentato. O ancor meglio, quando l'attore si sottrae lui stesso al personaggio, e si sottrae al recitare rendendosi *operatore*- nel senso in cui spiega il solito ineguagliabile Deleuze;¹¹ quando il teatro diviene esso stesso "teatro critico" e in qualche modo si autocontempla e si oggettiva da solo, sottraendosi alla platea. Oppure, potremmo più semplicemente dire, nel caso in cui l'attore è (o sceglie di essere) un cantante o un poeta che canta il proprio teatro.

Un autore-attore.

Oppure ancora, servendoci di altre didascalie di Carmelo Bene su se stesso: quando "ci si toglie di scena", quando "non si dice il testo, ma si è detti"; quando "si legge e dunque si dimentica il testo" e così lo si trasmette per davvero invece di incorporare e trattenere la parte a memoria, invece di travestirsi e dimenticarsi in qualcun altro ("chi può mai credere che qui in scena ci sia davvero Amleto?").

Quando si evita il rischio della rappresentazione e si lavora per produrre invece "la sensazione".

Ma quale sensazione? Cos'è o cosa può essere infine la sensazione per lo spettatore e per Bene?

Su suggerimento di Vito Pandolfi anche Antonio Artaud fu una volta invitato a Perugia - erano gli anni dell'immediato dopoguerra - per un convegno dal titolo "Teatro e Romanzo"; ce lo racconta Pandolfi stesso nel suo "Spettacolo del secolo", dove riporta una parte della lettera con cui Artaud declinava l'invito.¹² Tenterò una traduzione fedele e artaudiana.

"Signor Sindaco,

.... io non vedo in che cosa il romanzo può aver a che fare con il teatro...

è continuare ad assimilare il teatro a un genere, letterario o no, stereotipato, quando sono vent'anni che mi batto per la disintegrazione assoluta del teatro e di tutti i generi d'arte, e per il suo reinserimento nel complesso dell'attività quotidiana quella dei carri bestiame, della transiberiana, della bomba atomica o di una squadra (navale) d'alto bordo. La città di Perugia ha una necropoli celebre e si farebbe molto meglio a far visitare a certi scrittori europei i suoi canyons segreti, piuttosto che star lì a ripetere le solite solfe banali sulla solita insipida scorreggia erotica o sulla ennesima pizza mancata.

Per arrivare in questa necropoli bisogna discendere per certi corridoi in discesa dove non si passa che uno per volta e che danno, a chi ci passa, il freddo della piccola morte."

Antonin Artaud

Dopo altri interminabili decenni di "romanzi sceneggiati" e di teatro ridotto a genere, è certo ancora attuale questa raccomandazione. Converrebbe ancora cercare il brivido dell'Ipogeo dei Volumni, se non avessimo avuto l'occasione di provare anche a teatro - spesso grazie a Carmelo Bene, e non ci vengono in mente troppi altri nomi oltre il suo - qualcosa di simile al freddo della piccola morte. In quel teatro dove ci si continua a radunare come "pubblico", ma dove si passa uno per volta, e ciascuno tocca la sua solitudine e la sua singolarità di spettatore.

¹⁰ G. Steiner, *"Critico"/"Lettore"*, "Linea d'ombra", marzo 1993, n. 80, pp.31-44. Cfr. p.40.

¹¹ C. Bene- G. Deleuze, *Sovrapposizioni...*, cit. Cfr. pp. 69-70.

¹² V. Pandolfi, *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*, Nistri-Lischi, Pisa, 1953, Cfr. p.368.