

[Titolo](#) || Conversazione intorno alla «Cena delle beffe»
[Autore](#) || Umberto Artioli, Carmelo Bene
[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](#) ||

Conversazione intorno alla «Cena delle beffe»

di Umberto Artioli e Carmelo Bene

ARTIOLI -In questa nuova edizione della *Cena*, mi pare di notare, rispetto alla versione del 1974, un processo di dissanguamento o di rarefazione dei materiali scenici. Gli elementi visivi sono ridotti al minimo; il meccanismo dell'azione è bloccato; i personaggi diventano scatole sonore o pure presenze pellicolari. Allora l'antagonista del tuo Giannetta, insomma il Neri, era Gigi Proietti. Oggi è un robot, e questo scarto già dice tutto...

BENE - La *Cena* del 1974 era uno «spettacolo», rientrava nel momento della «rappresentazione». L'attuale versione, invece, è rigorosamente teatrale ed esprime il senso della mia ricerca attuale: un'operazione volta a eccedere il linguaggio tramite un impietoso reticolo di negazioni. È un procedimento noto al Klossovski del *Filosofo scellerato*: ci si muove per sovrapposizione di nastri e di codici che si elidono a vicenda. E come scrivere una cosa su una velina, poi scriverne una seconda, far seguire l'atto che ricopre le precedenti iscrizioni, proporre il racconto di quest'atto. Alla fine tutto diventa illeggibile. In questo modo si dissolve la tirannia del simbolico, in senso lacaniano, e si arriva a quel che Schopenhauer chiamava la volontà senza oggettività, la nolontà: niente rappresentazione, niente mondo. Si è al di là del principio del piacere. È quel che ho fatto nella *Cena delle beffe* in maniera radicale. Perciò lo considero il mio evento scenico più drastico e maturo, la vera culminazione di un percorso che comincia col *Macbeth* e prosegue col *Lorenzaccio*. Là mi sforzavo di abolire l'io, ma restava un residuo di soggettività. Qui arrivo a negare anche il soggetto. Se si riesce a smarginare il soggetto, cade anche l'oggetto, il mondo, la rappresentazione: il teatro com'è abitualmente inteso e che coincide con lo spettacolo. Tra teatro e spettacolo, esiste un'idiosincrasia fondamentale.

A. - È una direttrice non ignota alla teatralità del Novecento. Basta pensare ad Artaud, e al suo rifiuto della *parade scénique*, della natura fittizia della rappresentazione.

B. - Ma quel che Artaud voleva dire, non è riuscito a tradurlo in cifre teatrali. La grande operazione teatrale, Artaud l'ha fatta con l'*Eliogabalo*, torturando e mettendo in croce la lingua francese. Lì è riuscito a trasferire il suo martirio, la sua volontà di auto-distruzione, di disparizione, di cancellazione di sé. Se mai, i veri antecedenti di quel che intendo per teatro - la messa fuori gioco del linguaggio e della soggettività che nel linguaggio si iscrive - sono le figure dello Sturm espressionista, che tu hai analizzato nel *Ritmo e la voce*. È possibile che la direttrice si apra con questi eccentrici, con questi anti-espressionisti (nel senso che rifiutano il linguaggio come «espressione»), i quali negano l'io e martirizzano il linguaggio fino a distillarne una ritmica vocale pura. Giusta è l'idea di Blümner che il teatro non è - né può essere - la sintesi dei codici linguistici, come voleva l'espressionismo vero e proprio, il quale, nei suoi esponenti più noti, continua la tradizione wagneriana. Nel *Macbeth*, non a caso, ho fatto la parodia di questa tradizione insulsa, che ancora oggi ha decorso. Però, di Blümner, che pure si muove verso la cancellazione del senso, mancano gli attestati sonori delle opzioni vocali. Ho letto con estremo interesse il tuo libro, ma mi sono anche chiesto se si possa essere certi che si sia davvero travalicato il linguaggio.

A. - Purtroppo gli strumenti sono quelli che l'epoca mette a disposizione: dichiarazioni di poetica, autobiografie, ricordi di adepti. Si tratta di ricostruire, con qualche frammento, qualcosa che nella sostanza è perduto. Le stesse cronache sono scarse perché gli esponenti dello Sturm, rifiutando lo spettacolo, rifiutavano anche il pubblico, e dunque la critica. I loro eventi erano cerimonie per iniziati.

B. - Penso che questo sia un limite, forse un riflesso del misticismo del gruppo. Bisogna avere il coraggio di esibirsi, di destare scandalo, di prostituirsi. Parlando dell'attore romano, Klossovski dice che, in lui, gli dei davano pubblico scandalo di sé. Per questo le anime restavano separate dai corpi, a garanzia della loro invisibilità. È un punto su cui ti invito a meditare.

A. - Accumuli riserve sul misticismo, ma frequenti S. Giuseppe da Copertino, S. Teresa d'Avila o la Beata Ludovica Albertoni. La tecnica della citazione lascia intendere, spesso, un distanziamento ironico. Ma è sempre così nei tuoi eventi teatrali o nei tuoi esercizi di scrittura? Non ne sono convinto. Comunque sia, ho la sensazione che quando si parla di cancellazione di sé, di distruzione dell'io e del linguaggio, l'esperienza mistica divenga un referente quasi obbligato. È forse un caso che Artaud sia un malato di misticismo, che Blümner appartenga a una cerchia di mistici, che gli stessi Chlebnikov e Kručenič, propugnatori in area russa del cosiddetto *zaum* - il linguaggio trans-mentale - facciano riferimento alle glossolalie dei mistici?

B. - Rifiuto che la mistica abbia a che fare con la metafisica. In questo caso il discorso non mi interessa. Del motivo prendo in considerazione altre cose: il fatto, ad esempio, che l'esperienza mistica sia sospensione della storia, assenza di progetto, amputazione o smembramento dell'io. C'è una scultura del Bernini, davvero straordinaria, che riguarda la Beata Ludovica Albertoni. La statua è custodita in una nicchia, in uno spazio angusto, e la luce che irrompe ha il potere di

ghiacciare. Mi ricorda una pagina del *Bafometto* klossovskiano, dove si parla dell'interno portato all'esteriorità. Tutto il gioco delle linee sta nelle pieghe: la statua sembra smembrata; un ginocchio sembra staccato dalla gamba, la mano sinistra amputata. Ecco quanto mi interessa dell'esperienza mistica. Quando un mistico entra in estasi, è straniero in casa propria. Ma l'estasi è anche uno stato di grazia: se non esiste il *manque* è perché non esiste il *parole*; si è assolutamente fuori del linguaggio. Invece io, a teatro, devo urtare contro il muro del linguaggio, devo decostruire grado per grado, istituendo una sorta di percorso ad handicap. Il primo passo, fondamentale, è la sprogettazione del testo scritto. Per questo, nella *Cena delle Beffe*, sono ricorso all'artificio della «lettura». È per essere nell'oblio che bisogna leggere. Se si ricorda, se si fa appello alla memoria, ci si arrende al Busso dell'oralità e si resta nel detto. Tramite la lettura, invece, è possibile smarcare e dribblare il senso. Non perché si stia leggendo quel determinato testo, ma perché *non* si vuole leggere quel testo. La lettura è un'occasione per meditare, per deconcentrarsi, s-concentrarsi nel modo più assoluto. Compare allora la vera concentrazione, che non è un eccesso di pensiero - come gli stolti ambiscono credere - ma un vuoto di pensiero, un radicale depensamento. Compare la rinuncia schopenhaueriana alla volontà: nelle fattispecie, la volontà di ricordare, la volontà che porterebbe a riferire, a porgere la voce, la volontà tipica del teatro di tutto il mondo. Nella *Cena delle beffe*, quando non si ricorre alla lettura, si ricorre al play-back, alla registrazione: è un altro modo per opporsi al «dire», alla tecnica del porgere la voce.

A. - Poco fa, affermando che nella *Cena* non solo l'io, ma anche il soggetto viene espunto, hai usato la terminologia di Lacan in una direzione che eccede Lacan stesso. Lacan fa dell'accesso al simbolico - che in sostanza coincide per lui col linguaggio - il momento in cui io e soggetto si scindono. Mentre l'io prende a circolare nella dimensione linguistica, la quale perciò funziona da vettore di riconoscimento sul piano dei ruoli sociali, il soggetto s'eclissa nell'inconscio. Se l'io è maschera, rappresentazione, parata, è anche un modo per assumere un ruolo e un'identità; se il soggetto è verità, è una verità inconsapevole e indicibile, che affiora solo per lampi nella smagliature del discorso. All'epoca della *Voce di Narciso*, la tua polemica era contro l'io, a favore della soggettività elusa o tradita. Se non ho capito male, oggi ti muovi contro la stessa nozione di soggetto.

B. - La grandezza di Lacan, che riporta in luce il discorso di Freud, è di aver articolato l'inconscio come un linguaggio. Tutto è legato al dire, alla dimensione dell'oralità, e non alla scrittura. E tuttavia il discorso che facciamo non è mai il discorso che vogliamo fare. Poiché il linguaggio sovrasta l'essere parlante, esso si dà come qualcosa che non ci appartiene. Quando i metafisici afferrano questo, fanno spuntare l'ombra di Dio, la voce di Dio, e tutto diventa qualcosa di collettivizzato: una predicazione. Lacan pone invece la psicanalisi di fronte all'incomprensibile. Questa è l'importanza della psicanalisi, non la soluzione del caso clinico. Per comprendere quel che ho voluto fare nella *Cena*, occorre prestare attenzione alla diade lacaniana *ça parle / ça manque*: ciò significa che il *manque* esiste solo se correlato al *parole*. L'erranza metonimica del desiderio, il suo continuo spostarsi, il suo inesaudimento, dipendono dal fatto che il desiderio sta iscritto nel linguaggio come mancanza. Se si smargina il parte, si smargina anche il *manque* e si raggiunge il vuoto. Allora il desiderio cessa di essere tale, e cioè ricerca dell'altro, volontà di godimento dell'altro; allora la donna è scavalcata. È quel che ho inteso fare nel mio ultimo spettacolo: se si decostruisce l'oralità, se si smette di parlare, si è fuori dal linguaggio e dalla sua dialettica. Ma 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. In un certo senso, nella *Cena* mi muovo oltre Lacan. Ma va detto che a Lacan questo aspetto non interessava. A lui interessava soltanto articolare l'inconscio come un linguaggio. Una volta stabilito che il linguaggio non è che mera nominazione Lacan ha chiuso l'*Ecole freudienne*.

A. - Mi pare che nella *Cena* la decostruzione del linguaggio avvenga in due modi: da un lato le presenze di contorno, che possiedono un'oralità inceppata o balbuziente; dall'altro la figura di Giannetto, una sorta di Gran Cerimoniere - che, giocato dai significanti, dis-articola la parola, costretta a darsi come gesto sonoro. C'è inoltre uno scarto tra i due tempi dello spettacolo, come si passasse da un rallentato a una forte accelerazione.

B. - Ho distinto la rappresentazione in tre piani sonori, ma la stessa luce rincorre tale tripartizione. Si comincia con quel che potrei definire un primo piano cinematografico. È la lettura iniziale, quasi dal vivo. Si ha poi un campo medio, più parlato, con equivoco di dialogo, nel senso che ciascuno parla per conto proprio. Da ultimo abbiamo un primissimo piano, e i decibel aumentano. Allora va via il nudo e sotto il nudo c'è il fare la corte, che Ginevra sbaglia come attrice, giustamente. È stata fatta per questo da madre-natura. È qui che irrompono gli archi voltaici e la luce, bianchissima, cancella ogni soma. Nelle prime due parti c'è ludicità, ma una ludicità fredda, un riso gelato. Nell'ultima, dove il play-back comincia l'azione di smarginatura, si ha la coincidenza di me moria e oblio, nel senso di Borges, che li schiaccia l'uno sull'altro come il diritto e il rovescio della stessa medaglia. Certo, occorre distinguere tra Giannetta e le altre presenze sceniche: il primo detiene l'oralità e la smargina nel recitar-cantando; gli altri ricorrono all'automatismo. Ma alla fine tutto sprofonda nell'automatico, e cioè nell'affiorare della pulsione di morte. Il punto culminante si ha nell'agghiacciante accostarsi di Giannetta alla sedia del Neri. Qui non esiste più il detto; ciò che è detto è detto in quanto registrato. È il momento della fine della volontà, della nolontà si diventa talmente svuotati da apparire transumanati. Muovendosi per sottrazioni, espungendo il visivo, Blümner reclamava la totalità attoriale: la voce che, divenuta musica, ritmo, visione, fosse autosufficiente. Io avanzo lungo questa direttrice, esplorando un percorso che,

Titolo || Conversazione intorno alla «Cena delle beffe»
Autore || Umberto Artioli, Carmelo Bene
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 ||

da quell'epoca, nessuno ha più visitato. Se devo dare uno sguardo al mio passato d'uomo di teatro con gli occhi di oggi, salverei solo *Il rosa e il nero*, *S.A.D.E.*, e forse, *Romeo e Giulietta*, i lavori più vicini a quanto Klossovski sostiene nel saggio sull'attore romano. A Parigi, mentre assisteva al *Romeo e Giulietta*, Klossovski era rimasto colpito dallo scarto tra corpi e voci (sentiva aprire la bocca di qua e parlare un altro di là), cosa che gli ricordava il suo *Bafometto*. Questa è anche la linea ispiratrice che, muovendo dal *Macbeth* e passando per il *Lorenzaccio*, porta alla *Cena*. Nel mio ultimo spettacolo, Sade sta sullo sfondo. Tutto il motivo della «lettura», con cui il personaggio è ridotto a pura citazione, è costruito sui toni apatici da lui prediletti.

A. - Pur prendendo la distanza da talune esperienze del passato, mi pare tu proponga le ossessioni di sempre. Del resto, credo che un autore di genio lavori su un'idea sola, un'idea che riaffiora sotto molte varianti, in un esercizio di approfondimento ostinato in cui consiste la vera ricchezza. Chi cambia di frequente registro, prendendo nuove direzioni, lo fa per nascondere l'assenza di un nucleo centrale. La rarefazione assoluta, a cui la tua scenicità attuale sembra ambire. È sempre esistita nel tuo teatro come idea-motrice: rifiuto del personaggio e della peripezia, sospensione o paralisi del tragico, procedimento per sottrazione e non per accumulo, i temi dello scacco e del lutto. Non è un caso che tu citi Schopenhauer più che Nietzsche, nonostante le suggestioni che l'autore dello *Zarathustra* può averti comunicato: più che L'Eterno Ritorno della Forza, è l'idea del vuoto o del nulla a vivificare il tuo immaginario.

B. - Può essere, ma oggi molte cose del mio passato mi sembrano tentativi abbozzi, embrioni. Il mio scopo attuale è mostrare la possibilità di eccedere i limiti del linguaggio, di andar fuori dai margini del pentagramma, se mi è possibile questa metafora musicale. Hai parlato di autore ma oggi rifiuto anche questo concetto, come quelli di *artifex* o di poeta. L'arte e la poesia stanno sempre- o quasi sempre - dalla parte del simbolico, dentro i codici del linguaggio. Certo, esistono opere - penso a De Chirico - in cui esiste qualcosa che è là, e invece non è là; in cui si mostra qualcosa che non si mostra e che rimanda a un altrove. Ecco quel che si chiama la *differenza*, ma assai di rado l'arte si accosta a questa soglia. Occorrerebbe smarginare il soggetto, giungere a un festino dei significanti. Ma chi riesce a farlo? L'arte è quasi sempre piena di pensiero, di sofismi, di concetti; l'arte è dalla parte dello spettacolo. Quando Schopenhauer, a proposito della musica, richiama Rossini, parla invece di solfeggio assoluto, di negazione d'ogni oggettività. Lo stesso Lutero distingue tra l'ascolto della voce di Dio e la parola, che serve a convertire e che fa parte del mondo volgare dell'azione. Se qualcuno ha potuto definire la foné una dialettica del pensiero, nego di aver qualcosa a che fare con la foné. Io cerco il vuoto, che è la fine di ogni arte, di ogni storia, di ogni mondo. Per questo nella *Cena delle beffe* smargino l'orale: tramite l'apatia sadiana (l'artificio della lettura) o tramite il recitar-cantando. Nella *Cena delle beffe*, io propongo l'Eros come fine del desiderante, e perciò del desiderio stesso. Propongo il desiderio che vuoi disfarsi di sé: allora si ha l'orgasmo differito, il «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo» di cui parla Montale, rifacendosi alla *Gaia Scienza*.

A. - Analizzando la partitura dello spettacolo, e cioè confrontando il materiale verbale da te selezionato col testo di Benelli, mi pare di poter dire che hai inceppato la macchina drammaturgica, ma colto un nucleo testuale profondo: il Giannetta malato d'*acedia*, il melanconico che, per desiderare, ha bisogno di moltiplicare gli stimoli mentali, e perciò si costruisce un teatrino d'ombre. Ma alla fine questa costruzione artificiale fallisce.

B. - Ho riscritto la *Cena*, puntando sul patologico, sull'immaginario in senso laciano. Mi interessava l'autolesionismo di Giannetta, la serie di materiali masochistici presenti nel testo. Mi interessava soprattutto il tema di Sade: cercare una *jouissance* irraggiungibile al di là del desiderio, che è morto. Senza desiderare, d si accinge a voler la voglia, cioè a disvolarla. L'Eros non è che il desiderio di disfarsi di Eros. La scrittura scenica è, da questo punto di vista, una riscrittura dell'originale, supplendo alle sue latenze e alle sue lacune. Benelli ha azzeccato un personaggio, fallendo il resto. Impostando il mio lavoro attorno alla figura di Giannetto, ho compiuto una sorta di rivisitazione critica. Penso di essere il solo, nel Novecento, a non aver stroncato la *Cena*, recuperandola là dove valeva la pena fosse recuperata. Parlando dei personaggi di Benelli, Gramsci li definiva «gole canore e anime di legno». Io ho marionettizzato le figure di contorno, ma non il protagonista la cui oralità è invece decostruita e de-psicologizzata tramite il recitar-cantando. La marionettizzazione di Neri era imposta dal tipo di testualità che avevo di fronte sarebbe stato ridicolo, tanta era la goffaggine della figura, farne un personaggio. Amo definire la macchina del Neri macchina-dello-spavento: è una sorta di *godemichet* che serve a sollecitare, tramite lo spavento, il discorso amoroso tra Giannetta e Ginevra. Quanto all'androide, che fa da servente alla macchina-Neri, si è lavorato per mesi al solo scopo di fargli girare il collo in un certo modo. Nel corso dello spettacolo, l'androide interrompe le sue funzioni, perché s'innamora: gli si è dato un pensiero, un mondo emozionale, il che è parodia nella parodia. Lui mangia addirittura; noi si mangia parole; per questo si scappa dalla tavola quando è apparecchiata. L'elemento ludico-parodistico è del resto una costante dello spettacolo. Vedi il caso di Tornaquinci, questa sorta di Edison, inventore delle macchine-attori. Nella *Cena*, lui non capisce nulla del computer, è impotente di fronte all'iperintellettualismo imbecille che sta nel computer. Ma attenzione: si tratta d'un iper-comico, d'un comico su cui pesa l'impossibilità del tragico. Mejerchold sosteneva che il grande attore girava in Francia col *cabotin* accanto, e il *cabotin* aveva funzioni di contrappunto ironico. Nel mio spettacolo le due cose si fondono, fanno parte della stessa attorialità, che è comica e tragica insieme. La *Cena* è come una favola, una *Mille e*

[Titolo](#) || Conversazione intorno alla «Cena delle beffe»

[Autore](#) || Umberto Artioli, Carmelo Bene

[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](#) ||

una notte ricostruita da un libertino del '700. Importante, oltre alla musica, è l'uso della luce. Lo si deduce dalla violenza degli archi, quando irrompono a mostrare la pelle sopra lo smocking. Si tratta di vere e proprie scariche luminose, che consentono i nudi; allora le facce sbiancano in fazzoletti, e questo svesti re il nudo è un vestito da concerto. È una metafora di quel che avviene nel discorso, nell'atto di parola: un modo di saltare la donna, come direbbe Lacan. Nel mio spettacolo non si danno i corpi: non solo non bastano, ma non esistono. Per questo io indosso un abito sottocutaneo, ma pochi tra i critici ne hanno colto il significato.

A. - A proposito di fraintendimenti o di equivoci, val la pena soffermarsi su uno dei punti dello spettacolo che ha destato più scandalo: il nudo integrale di Ginevra, cioè di Raffaella Baracchi. Vediamo di ricostruire la sequenza. A un certo punto Raffaella-Ginevra comincia a spogliarsi, ma i seni esibiti si rivelano una falsa nudità. Sotto c'è una sottoveste che nasconde altri seni, che di nuovo si rivelano finti sicché il rito della spoliatura riprende. A questo punto viene denudata anche la parte inferiore del corpo. Il buio che cala sul palcoscenico, sottraendo l'immagine alla vista degli spettatori, lascia supporre che il rito prosegue, all'infinito. Con questo artificio, mi pare tu abbia voluto dire che Ginevra non sa né può spogliarsi.

B. - Esattamente. Il sipario del primo tempo dello spettacolo chiude sul nudo totale di Raffaella-Ginevra. Dire che Raffaella ha solo i seni di gomma, mentre il resto del corpo è al naturale, significa non capire il senso del progetto. Si è anche provato a farle i culi di gomma, come nel caso dei seni. Ma veniva infagottata, e non si riusciva a rendere l'effetto simulacrale - di indecidibilità tra illusione e realtà - che era il vero obiettivo. E poi, anche se si fosse riusciti, Raffaella avrebbe dovuto alzarsi contraddicendo il tema dell'oralità paralitica su cui è costruito lo spettacolo. Si è operato per sineddoche, utilizzando la parte per il tutto, nella fattispecie i seni per la totalità del corpo. Lo stesso discorso vale anche per me: il mio nudo sottocutaneo riguarda il dorso, ma indica la nudità completa. Mi pare chiaro il senso di questi emblemi visivi: Ginevra non ha corpo, non ha derma. In fondo si può dire che sbaglia ad eseguire la parte: non riesce a fare lo streap, non riesce ad essere nuda. Tutti sottolineano che durante la prima parte dello spettacolo non fa che masturbarsi; non notano come il desiderio di Ginevra non approdi a nulla. Ginevra non sa fare la parte, non sa spogliarsi, altrimenti non si toglierebbe a scaglie un nudo dopo l'altro. Alla fine rimane col suo derma, ma il suo derma è uguale agli altri di lattice, e la simulazione risulta possibile grazie al gioco degli effetti-luce. Non è dunque uno streap, ma uno streap mancato, a conferma del tema generale dello spettacolo: tema del desiderio mancato, dell'impossibilità dell'orgasmo, del *ça parle / ça manque*, che la donna non accetta. Lacan lo spiega nell'*Ethique de la psychanalyse*, dove fa una lezione sull'amor cortese e racconta dei signori medievali che sulla scorta dell'ottica trobadorica, continuavano a parlare e a fare la corte, pur di non fottere. La donna, per secoli, si è adontata di questo.

A. - Il buio sul palcoscenico, che coincide con la svestizione di Ginevra, scandisce l'intervallo tra i due tempi dello spettacolo. Il secondo tempo, rapidissimo, segna anche un rovesciamento nella strategia adottata, incrinando lo schema della «lettura» o, come lo ami definire, dell'oralità paralitica. Tu ti alzi dalla sedia e vai verso quella di Neri; la tua voce risuona in play-back, su registri altissimi, separata dal corpo. È come se tu fossi l'eco di te stesso, in una sorta di espropriazione della materia vocale, resa attraverso la mimica facciale che gira a vuoto.

B. - Io faccio impazzire Giannetta, non Neri, che si finge pazzo. Giannetto siede sulla sedia del Neri, tutto sfasato e, nel pronunciare l'ultima battuta, ride d'una risata tremenda, rendendo allucinante questa follia deprecologica. Questa è la *Cena* se Benelli avesse scritto un capolavoro, se avesse sviluppato gli elementi più suggestivi della sua immaginazione, legati tutti alla figura di Giannetta. Ho fatto una sorta di elettro-encefalogramma a Benelli, amputandolo dei rami secchi. Gadda ha riconosciuto al verso di Benelli, antidannunziano, un toscaneggiare nuovo, ma lo ha anche accusato di mancare di psicologia a livello del Neri e di Ginevra. Ho reso tutto questo, scavando nell'anima dell'autore e mi si dice che il mio spettacolo non ha nulla a che fare con la *Cena*. Anzi, si dice di più: che non avrei più idee, che sarei la controfigura di me stesso. La *Cena* è, invece, il mio spettacolo più rigoroso, quello in cui il linguaggio non esplose in qualche punto soltanto, ma nel complesso della parti tura. C'è questo spegnimento finale, in cui il desiderio è cancellato: io alzo i decibel, amplifico la voce cd è come avvicinarsi a un olio, metti a un Delacroix: ti avvicini talmente che non si vede più niente. Qui si ha quel che, forse, il tuo Blümler tentava e che nel *Ritmo e la voce* chiami la «lingua angelica». Bisogna occuparsi di linguaggio, quando ci si occupa di teatro, ma la critica italiana non lo vuoi capire. Klossovski, che ha fatto una splendida traduzione dell'*Eneide*, dice che nell'epos a contare «c'est la résonnance». Sono le parole che lacrimano, che sanguinano, non i sentimenti. Se spostiamo il discorso a teatro, avremo la *résonnance* come eco, ma l'eco precede la voce, come nel nastro, quando si stampa sulle frequenze alte. È quel che ho fatto nel finale dello spettacolo ma, salvo qualche rara eccezione, non mi pare di essere stato inteso.

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