

Carmelo Bene, Tamburlaine and the Impossible Biennale

Marco Capriotti

Abstract

In January 1988, against all odds, Carmelo Bene was appointed artistic director of Venice Biennale's International Theatre Festival. The nomination was meant to last four years (1989-1992), but it abruptly ended after only two, with the resignation of Bene himself because of endless controversies with the board. The only notable accomplishment of Biennale's Theatre section was a multidisciplinary workshop on Christopher Marlowe's *Tamburlain the Great*, held on September 1989 under the title *La ricerca impossibile ovvero il teatro senza spettacolo*. The workshop involved musicians, singers and actors from Italy, France and Belgium. In order to understand that project from an historical and critical perspective, this paper is divided in two parts. The first one aims at retracing the sequence of events surrounding Bene's appointment and resignation as artistic director. The second one tries to analyse the reasons that led the Italian actor to choose *Tamburlaine the Great* as his field of research on the concept of "macchina attoriale". The investigation is founded on his own theoretical premises as expressed in his work *La voce di Narciso*. Finally, we provide probable reasons for the predictable failure of that *impossible* workshop

Keywords

Carmelo Bene, Biennale, Tamburlaine, Marlowe, impossible

Carmelo Bene, Tamerlano e la Biennale impossibile

Marco Capriotti

«QVOD ME NVTRIT / ME DESTRVIT», “ciò che mi nutre mi distrugge”, è il motto che campeggia in un angolo del presunto ritratto di Christopher Marlowe conservato presso il Corpus Christi College di Cambridge. Un motto assai pertinente per descrivere il rapporto di Carmelo Bene con il teatro, inteso come campo di una *ricerca impossibile* destinata al fallimento, se non addirittura all'autodistruzione. A fare da *trait d'union* tra Marlowe e Bene sta un testo, o meglio, come è di norma nel teatro beniano, un pre-testo: *Tamerlano il Grande*. L'opera, la cui prima parte debuttò sulla scena nel 1587 e la seconda presumibilmente l'anno successivo¹, fu infatti scelta come “campo di battaglia” per *La ricerca impossibile, ovvero il teatro senza spettacolo*, uno dei due progetti previsti per la Sezione Teatro della Biennale di Venezia 1989-1991 a direzione Bene, naufragato dopo circa un anno per le dimissioni dell'attore salentino. Interrogarsi sulle motivazioni di questa precisa scelta e sui, seppur risicati, esiti di quella breve attività laboratoriale sarà l'oggetto di questo articolo; non prima, però, di aver ricostruito rapidamente i fatti.

¹ Nel seguente lavoro ci riferiremo a esse con le sigle *TtG I* e *TtG II*, dove *TtG* sta per *Tamburlaine the Great*. Delle citazioni inglesi si riporta la traduzione di J. Rodolfo Wilcock per Adelphi, 1966 (Marlowe 1966): la quale, come si vedrà, fu quella utilizzata da Bene in seno ai lavori della Biennale di Venezia – Sezione Teatro da lui diretta.

I fatti

Carmelo Bene viene nominato direttore artistico della Sezione Teatro della Biennale di Venezia il 29 gennaio 1988 (Bianchin 1988). Si tratta di una nomina che sorprende molti, sfuggita inaspettatamente alle logiche di lottizzazione politica che per prassi consolidata innervano le nomine dei direttori artistici della Biennale. Le cinque sezioni di cui la Biennale si compone (cinema, arti visive, architettura, musica e, per l'appunto, teatro) sono ripartite infatti tra due direttori di area comunista (Sylvano Bussotti per la musica e Francesco Dal Co per l'architettura), un socialista (Sergio Zavoli per il cinema) e un democristiano (Giovanni Carandente per le arti visive) (*ibid.*). La nomina di Bene è ratificata con 14 voti su 17: è il candidato più votato. La notizia sorprende lo stesso Bene, al quale, secondo quanto dichiarerà egli stesso, l'idea era stata proposta solo un paio di giorni prima (s. r. 1988). Ogni direttore artistico è in carica per quattro anni, dunque spetta a ognuno di loro pianificare due consecutive Biennali: la prima, 1989-1990, e la seconda, 1991-1992. I due differenti progetti di Carmelo Bene, che vengono presentati e approvati dal consiglio direttivo il 3 maggio 1988, consistono

in due momenti precisi. Il primo (da giugno a ottobre del 1989) si intitolerà *Il linguaggio come sottrazione di senso ovvero la scena restituita al gioco* e prevede l'allestimento in sei o sette spazi di altrettanti frammenti di *Tamerlano* di Marlowe da parte di registi diversi [...]. La seconda fase, poi (nel 1991) porterà alla realizzazione di un *Museo stregato* di vetro in un isolotto disabitato della laguna, che dovrebbe diventare "un altissimo laboratorio da consegnare alla città". Il progetto prevede che l'edificio venga "scenografato" da diversi artisti che progetteranno gli ambienti e istorieranno sulle superfici vitree il racconto dell'opera *Bafometto* di Pierre Klossowski. ("Biennale: ecco il programma di Carmelo Bene per il teatro" 1988)

Il piano per la Biennale 1991-1992 non andrà oltre queste generiche aspirazioni. Klossowski, coinvolto nella progettazione del

“museo stregato”, si farà indietro a fine gennaio 1990 (Dotto – Bene 1998: 371); pochi giorni dopo, il 3 febbraio, perverranno al presidente dell’Ente, Paolo Portoghesi, le dimissioni irrevocabili dello stesso Bene da direttore artistico, e l’intera avventura potrà dirsi conclusa². Ma dal maggio del 1988 al fatidico febbraio del 1990 si è ancora in corsa: il progetto della cosiddetta Biennale Uno sul *Tamerlano* continua, pur tra mille difficoltà di tipo economico. A fronte di un’iniziale promessa di tre miliardi e mezzo di lire di *budget* destinati alla Sezione Teatro (Corrias 1988), Portoghesi, costretto ad accontentarsi di dieci miliardi al posto dei sedici richiesti alle istituzioni, ridimensiona il fondo a due miliardi e mezzo (Bevilacqua 1989): soldi che dovranno intanto bastare per entrambi i progetti, e poi si vedrà. Nel frattempo, nella seduta del consiglio direttivo del 26 maggio 1989, si stabilisce più concretamente in cosa consisterà il lavoro sul *Tamerlano*: a settembre dello stesso anno, nel Padiglione Italia dei Giardini di Castello, si terrà un Laboratorio sul testo marlowiano che coinvolgerà artisti provenienti da tutta Europa e che farà da trampolino di lancio per uno spettacolo da portare in *tournee* all’estero (Bianchin 1989). L’accesso al Laboratorio, però, come Bene aveva già annunciato fin dai primissimi giorni successivi alla sua nomina (“Carmelo Bene: via i critici!” 1988), sarà rigorosamente interdetto a pubblico e critica, nonché agli stessi membri del consiglio direttivo della Biennale. Ne nascerà un volume, mentre «tutto il lavoro verrà filmato e messo a disposizione di televisioni, studiosi e università» (Bianchin 1989). Naturalmente, l’approvazione del progetto di un Laboratorio a porte chiuse rintuzza il focolaio delle polemiche: da più parti, anche eccellenti (D’Amico 1989; Placido 1989; Augias 1989), sorgono dubbi sull’opportunità di un così ingente investimento di denaro pubblico per un lavoro di sperimentazione che sarà riservato soltanto a un pugno di osservatori scelti, e non consegnato alla

² Fatti salvi gli strascichi legali che vedranno Carmelo Bene accusato di peculato per essersi appropriato di una decina di bozzetti realizzati da Klossowski proprio nell’ambito della progettazione del “museo stregato”, e acquistati dall’artista francese al prezzo di 260 milioni di lire tramite i fondi della Biennale (g. c. 1994).

collettività se non nella forma residuale, non più teatrale, dell'audiovisivo. Ciò nonostante, perché si evitino ulteriori tensioni all'interno dell'Ente (il cui equilibrio è minato nel frattempo da una cronica mancanza di fondi, che scatena addirittura uno sciopero delle maestranze, nonché da un iniziale processo di riforma statutaria che condurrà, nel giro di quasi dieci anni, alla creazione della "Società di cultura") (Fornari 1989; Altarocca 1989), Portoghesi, e con lui la maggioranza del consiglio, è incline a cedere alle richieste al bellicoso direttore della Sezione Teatro: Bene, in effetti, aveva addirittura minacciato di ricorrere alla magistratura perché gli venisse stanziato quanto promesso (Corrias 1989).

Il Laboratorio sul *Tamerlano* di Marlowe ha inizio il 1 e termina il 30 settembre 1989, svolgendosi tra i Padiglioni Italia, Belgio e Svizzera. All'ingresso dei Giardini è posizionato un pannello con su scritto «Carmelo Bene e la ricerca impossibile. Ovvero il teatro senza spettacolo» (Cappelletto 1989; Dotto – Bene 1998: 369): questo il titolo definitivo dell'unica iniziativa che la direzione Bene del Settore Teatro riuscirà a portare a termine. Vi prendono parte un gruppo di musica d'avanguardia, i "Beaux Quartiers", capeggiati da Anne Laure Poulain; il mezzosoprano Anna Ancona; le attrici Anna Pierino e Raffaella Baracchi (che Bene sposerà nel 1992); i musicisti Han Bennink, Leandro Piccioni e Antonio Striano; il compositore e arrangiatore Lorenzo Ferrero (collaboratore di Bene per *La cena delle beffe*); oltre ad alcuni tecnici. Infine, a sette studiosi è affidato il compito di valutare gli esiti del lavoro, nonché di produrre poi il volume previsto come *summa* dell'attività laboratoriale. Si tratta di nomi già parte dell'*entourage* di Bene, alcuni dei quali di lungo corso: Maurizio Grande, Jean-Paul Manganaro, Giancarlo Dotto, Umberto Artioli, Camille Dumoulié, Edoardo Fadini, André Scala (Cappelletto 1989; Ventimiglia 1990: 6). Secondo quanto è riportato in *Vita di Carmelo Bene*, questa la struttura generale del Laboratorio (in corsivo sono le parole di Giancarlo Dotto, in tondo quelle di Carmelo Bene):

Attori, musicisti, studiosi e tecnici arrivano alla spicciolata durante il giorno e si distribuiscono nei vari padiglioni [...]. Nel padiglione "Italia"

lavora Anne-Laure Poulain con il suo gruppo "Beaux Quartiers", intenta a musicare alcune sequenze del "Tamerlano".

Collaborano musicisti e cantanti. Nel padiglione "Belgio" gli studiosi italiani e francesi si confrontano sul tema: "Ricerca impossibile: il teatro senza spettacolo".

Il disagio era forte. C'inoltravamo nei lavori, ma già era chiaro a tutti che non c'era una lira [...]. Per economizzare [...] avevo occupato in affitto una casa in Campo Sant'Angelo, dove giorno e notte per due mesi, in compagnia degli intellettuali convocati, lavoravamo venti ore su ventiquattro. E prendevo visione dei vhs girati in giornata nei diversi padiglioni. (Dotto – Bene 1998: 369-370)

A causa dell'interdizione al pubblico e alla critica, molto poco ancora si sa su cosa avvenisse realmente nei Padiglioni. Da sporadici articoli dell'epoca si evince qualche dettaglio: in un'intervista concessa al quotidiano *La Stampa* e pubblicata il 22 settembre 1989 (dunque poco più di una settimana prima della fine della "ricerca impossibile"), Ferrero accenna a come, effettivamente, i "Beaux Quartiers" lavorassero a

musicare alcuni versi tratti dal racconto della strage di Damasco: "Ora i miei drappi rossi sopra Damasco / colorano di sangue le loro teste / noi banchettiamo e brindiamo / con coppe piene al dio della guerra, / che colmerà d'oro quegli elmi / e prepara per voi spoglie più ricche / che per Giasone il vello d'oro in Colchide". (Cappelletto 1989)³

³ Il passo è un lieve riadattamento dei primi versi di *TtG I*, atto IV, sc. IV, nella traduzione di J. Rodolfo Wilcock per *Adelphi* del 1966 (in corsivo quanto cassato da Bene): «Ora i miei drappi rossi sopra Damasco / colorano di sangue le loro teste, / *mentre passeggiano tremando sui bastioni, / mezzo morti in attesa della mia collera. / Intanto noi banchettiamo e brindiamo / con coppe piene al dio della guerra, / che vi riempirà [colmerà] d'oro quegli elmetti, / e*

mentre da un'altra intervista, stavolta al percussionista Han Bennink, uscita su *l'Unità* del 6 ottobre 1989, veniamo a sapere come lo stesso Bennink «lavorasse nel padiglione del Belgio [...], in massima parte da solo, ma anche con un magnifico timpanista [...], e cioè Antonio Striano» (Bianchi 1989). Si tratta di una piccola, benché trascurabile, integrazione (o contraddizione?) rispetto alla destinazione del padiglione Belgio indicata da Dotto. Ad ogni modo, troviamo una conferma del fatto che «Carmelo [...] ogni sera visiona su un enorme schermo tutto il materiale che è stato girato nei diversi padiglioni»; salvo aggiungere poi:

e lo manipola. Non so cosa faranno poi con questo materiale, comunque non credo che sarà visto in pubblico. A occhio direi che non basterebbe un anno per montarlo. Forse sarà documentato in un catalogo. (*ibid.*)

Affronteremo nella seconda parte un tentativo di sistemazione della “ricerca impossibile” dell’89 nella poetica di Carmelo Bene. Per concludere questa ricostruzione, non c’è da aggiungere che un ultimo, amaro tassello: nei mesi dall’ottobre ’89 al gennaio ’90 la situazione, a causa dell’ormai grave dissesto finanziario della Biennale, precipita. Per rimediare alla mancanza di fondi il consiglio direttivo, in seduta straordinaria, il 23 dicembre, dispone che il *budget* stanziato per i lavori del Settore Teatro del 1991-1992 (la cosiddetta “Biennale Due” del “museo stregato” klossowskiano) sia ridotto a 200 milioni di lire. In risposta, Bene si rivolge al Tar del Veneto perché la decisione sia dichiarata illegittima; il ricorso viene bocciato e, come si è detto, a gennaio ’90 Klossowski si ritira. Bene (che dalla nomina ha disertato quasi tutte le assemblee consiliari), prendendo atto della volontà del Maestro e della magistratura veneta, si dimette da direttore artistico.

Della “Ricerca impossibile. Ovvero il teatro senza spettacolo” restano due libri, pubblicati nel corso dello stesso anno, intitolati

qui prepara per voi spoglie più ricche / che per Giasone il vello d’oro in Colchide» (Marlowe 1966: 115).

rispettivamente *Il teatro senza spettacolo* (aprile 1990) (Bene 1990) e *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89* (ottobre 1990) (Ventimiglia 1990), nonché un imprecisato numero di VHS frutto delle registrazioni di quel mese di lavoro sul *Tamerlano*. Questo materiale audiovisivo è oggi conservato presso l'ASAC – Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, è attualmente in fase di restauro ed è prevista una sua prossima pubblicazione su più moderni supporti digitali.

I misfatti

Il primo incontro di Carmelo Bene con il *Tamerlano* di Marlowe non risale agli anni '80. Nel 1975, l'attore salentino aveva già preso parte alle registrazioni di un radiodramma diretto da Carlo Quartucci, interpretando il ruolo del pastore scita che, mosso da una sfrenata ambizione di dominio, assurge al trono di Persia e si dà alla conquista dell'Asia. Lo stesso Quartucci aveva ventilato l'idea di un possibile adattamento teatrale dell'opera proprio in collaborazione con Carmelo Bene; ma a seguito della confezione del radiodramma, che fu mandato in onda sul "terzo programma radiofonico" la sera del 1° aprile 1976, non vi furono ulteriori passi in questo senso (Biffi 1976).

Sei anni dopo, Bene torna sulla figura di Tamerlano, ma stavolta in sede critica: ne *La voce di Narciso* dedica alcune pagine al suo autore in un capitolo intitolato, per l'appunto, "Marlowe" (Bene 1982: 37-46). È il 1982: siamo nel pieno della grande "svolta concertistica" segnata dal *Manfred* (1979), dall'*Hyperion* (1980) e dalla *Lectura Dantis* dalla Torre degli Asinelli di Bologna (1981). Bene, dopo un periodo caratterizzato da una forte influenza del pensiero di Gilles Deleuze, culminato nel 1978 dalla pubblicazione a quattro mani di *Sovrapposizioni* (Bene – Deleuze 2002), sta compiendo un ulteriore passo avanti nella sua critica e messa in scacco dell'Io e del principio di rappresentazione. L'«operazione» corrispondente al «sottrarre [...], detrarre tutto quanto costituisce elemento di potere, nella lingua e nei gesti, nella rappresentazione e nel rappresentato» (*ibid.*: 97), che Deleuze aveva riconosciuto in *Un manifesto di meno*, il suo contributo

critico raccolto in *Sovrapposizioni*, come precipuo metodo di lavoro di Bene, sta giungendo alle sue più radicali ed estreme conseguenze. Il “togliere di scena” riguarda ora finanche il corpo degli attori, le cui *dramatis personae* vengono assommate in quello che Bene definisce il «non-attore», risultante dalla «perfetta fusione del grande *attore critico* e l'*istrione-cabotin*» (Bene 1982: 51). Come scrive Jean-Paul Manganaro: «L'attore accomuna in un solo personaggio, in un solo occhio-sguardo che avvince e agghiaccia, le dissonanze e le diversità di tanti personaggi irrapresentabili se non come parvenze, un Castello, Don Giovanni, Faust, Manfred» (Manganaro 1981: 74-75). L'intento di completa spoliatura della scena si arricchisce poi di un'ulteriore strategia: il corpo dell'ormai unico attore di cui essa si compone viene rimosso, relegato di volta in volta nel buio (*Manfred*) o quanto più lontano possibile dalla platea (*Lectura Dantis*), affinché non resti di lui che un'ultima, flebile manifestazione fantasmatica: la voce. Il suono della voce, la *phonè*, è perciò quanto resta dell'intera scena dopo che si è “tolta” ognuna delle forme della rappresentazione: personaggi, oggetti, costumi, scenografie, simboli, parco luci, e così via. Essa diventa immagine, simulacro della scena che fu, e che soltanto di essa ora consiste. Affidata alla ri-mediazione del microfono e degli amplificatori (della cui introduzione a teatro Carmelo Bene resterà sempre un convinto sostenitore), la voce finisce poi con l'essere addirittura espropriata della sua sorgente umana (invisibile dalla platea) e ricondotta alla sola strumentazione elettronica: alla originaria fonte di quel flusso sonoro non resta che mettere in atto allora quel lavoro, già descritto da Deleuze in *Un manifesto di meno* e da questi riaffermato all'indomani del *Manfred*, consistente nel

fissare, creare o modificare il colore di base di un suono (o di un insieme di suoni), e di farlo variare o evolvere nel tempo, di cambiarne la curva fisiologica. Carmelo Bene rinnova con questo lavoro tutte le sue ricerche sulle *sottrazioni e addizioni vocali* che lo mettono sempre più in rapporto colle potenze del sintetizzatore. (Deleuze 1981: 8)

E in effetti, proprio in linea con questi presupposti, del personaggio marlowiano Bene propone nel capitolo in questione de *La voce di Narciso* una lettura "riduzionistica", sfrondata delle alternanze drammatiche del conflittuale e convogliata in un'unica voce monologante, *autologica* e *automatica*. Tamerlano è per Bene l'eccesso per eccellenza: eccesso di significanti, eccesso di ambizione, eccesso di parole. Il suo è un delirio continuato e debordante che ricorda *Not I* di Samuel Beckett (Dumoulié 1990: 47), ma di segno capovolto rispetto a quest'ultimo: non un io minimizzato e patologico, ma un soggetto troppo grande, che incarna un *epos* eccedente, dunque impossibile a realizzarsi in una forma compiuta:

Tamerlano il grande è un miracolo di segni [...], al di là del recinto del talento, dall'eccesso in persona, disubbidiente anche al disordine (le battaglie son frasi fatte a pezzi, sanguinanti fonemi, deliranti agonie a squarciagola), trasgressione che, inaudita, trasgredisce se stessa. La *forma* è così *urgente* che il risultato è un cosmo incandescente d'audacia. (Bene 1982: 27)

D'altra parte, una simile interpretazione del personaggio marlowiano è confortata da riscontri testuali non espressamente esplicitati da Bene, ma facilmente identificabili. Gli sproloqui barocchi in cui Tamerlano si produce consistono in veri e propri apparati di metafore e similitudini rilanciati di volta in volta oltre ogni possibile senso del limite linguistico e rappresentativo, e si traducono in azioni che, soprattutto nel *Tamerlano I*, appaiono sprovvedute, imprudenti, correnti sul filo dell'irrealizzabile; e ciò nonostante, contro ogni buon senso, hanno successo. Metafora tragica della *hybris* impunita (il pastore ladrone diventa re di Persia con l'inganno; sconfigge tutti i suoi nemici; convola a nozze; conquista Asia e Africa, invincibile, e, nonostante la morte improvvisa, addirittura si sdoppia, sopravvivendo non in uno ma in ben due figli, pronti a seguire le sue orme), la sua necessità, il suo destino vittorioso gli impongono un perenne movimento nelle due direttrici orizzontale (la marcia ininterrotta verso la conquista di nuove terre) e verticale (la sfida agli dèi e alla loro

sovranità). Testimonianza di questa “urgenza della forma” per un incontenibile e sfrontato peccatore di *hybris* è il discorso che Tamerlano stesso, rivolgendosi a Giove, intavola nell’atto di giustiziare il suo stesso figlio, macchiatosi di codardia. Nel proprio corpo («the flesh of Tamburlaine»), dice,

[...] an incorporeal spirit moves,
Made of the mould whereof thyself [Jove] consists,
Which makes me valiant, proud, ambitious,
Ready to levy power against thy throne,
That I might move the turning spheres of heaven;
For earth and all this airy region
Cannot contain the state of Tamburlaine⁴. (*TtG* II, atto IV, sc. I)

Si potrebbe poi ricordare il trasformismo coloristico dei vestiti, dei vessilli e delle tende del condottiero mongolo e dei suoi eserciti in base all’umore che di volta in volta attraversa l’animo di Tamerlano. Un messaggero del Sultano d’Egitto così si premura di allertare il suo signore:

Pleaseth your mightiness to understand,
His resolution far exceedeth all.
The first day when he pitcheth down his tents,
White is their hue, and on his silver crest
A snowy feather spangled-white he bears,
To signify the mildness of his mind,
That, satiate with spoil, refuseth blood:
But, when Aurora mounts the second time,
As red as scarlet is his furniture;
Then must his kindled wrath be quench’d with blood,
Not sparing any that can manage arms:

⁴ «[...] uno spirito si muove incorporeo, / modellato su quello in cui consisti, / e mi fa indomito, superbo, ambizioso, / pronto a levare forze contro il tuo trono / pur di guidare le sfere del cielo, / poiché la terra e le regioni aeree / non bastano alla gloria di Tamerlano» (Marlowe 1966: 186).

But, if these threats move not submission,
Black are his colours, black pavilion;
His spear, his shield, his horse, his armour, plumes,
And jetty feathers, menace death and hell;
Without respect of sex, degree, or age,
He razeth all his foes with fire and sword⁵. (*TtG* I, atto IV, sc. II)

mentre lo stesso Tamerlano entra in scena vestito di rosso, determinato alla strage (*TtG*, I, atto IV, sc. IV), o addirittura di nero, «very melancholy», perfino dispiaciuto della distruzione che porterà ai suoi nemici (*TtG* I, atto V, sc. II).

Dal canto suo Bene, all'indomani della "svolta concertistica" del «non-attore», che ritiene in una voce sola tutti i personaggi e gli accidenti del dramma, reinventa lo sfrenato diorama linguistico del *Tamerlano* riducendolo, ne *La voce di Narciso*, come un delirio solipsistico di un unico personaggio impersonante tutti i ruoli del dramma impegnato in una battaglia immaginaria, che si svolge nella sua camera da letto; mentre l'incontenibile cromatismo dei suoi umori si sintetizza nell'opposizione bianco/nero dell'«aria NERA [...] delle sue elucubrazioni» da cui emergono i suoi stessi «nemici», animati nel «maltrattato BIANCO» dei lenzuoli, «ectoplasmi che si definiscono appunto negli avversari del grande scita». La battaglia in questione, tutta beniana, è presto detta: è un Tamerlano preso dal «forsennato, inumano sforzo [...] EROICO» di «vincere se stesso in quanto / schiavo del DIRE / ALTRO / dalla / VOCE» (Bene 1982: 42-43), cioè dal

⁵ «Vostra eminenza dovrebbe capire / che non c'è al mondo uomo più risoluto. / Il primo giorno che pianta le tende, / le vuole bianche, e sull'elmo d'argento / porta una piuma candida con gemme bianche, / come per dire che la sua mente mite, / sazia di saccheggiare, rifiuta il sangue; / ma quando Aurora sale il giorno dopo, / il suo corredo è rosso come la porpora; / quell'ira accesa non la spegne che il sangue, / e non risparmia un solo combattente; / ma se nemmeno allora gli si arrendono, / nero diventa: nero è il padiglione, / lancia, corazza, scudo, cavallo e piume, / neri, per annunciare morte e inferno; / senza badare a età, titolo o sesso, / stermina tutti col ferro e col fuoco» (*ibid.*: 108).

tentativo di pervenire, attraverso l'esplosione dei significanti, alla *phonè*, alla voce deconcettualizzata. Così quella di Tamerlano è, secondo Bene, voce che non dice tanto *quello che vuole* ma che *vuole dir tutto*, nel tentativo, eroico perché impossibile, *di non dire nulla*. È un personaggio impegnato a fagocitare tutto il reale nella sua lingua, cosicché egli

non è un eroe omerico favorito dal dio. È piuttosto la somma delle (sue) parti avverse in campo, ivi soprattutto compreso il dio. È la sorte degli esiti guerrieri rappresentabili (e non questo o quell'esito "fortunato"), e, proprio perché tale, contiene le alternanze e i privilegi che, non esternati, (non estraibili dalla sorte), si autocancellano. E, d'altra parte, la sorte "in persona" non può conoscere conflitti interni. Intenti ed esiti non la riguardano. *IRRAPPRESENTABILE*, in quanto sorte in se stessa. (*ibid.*: 45)

Analogamente allora alle modalità di realizzazione descritte da Deleuze per il *Manfred*, si deduce che una possibile realizzazione "per voce sola" del *Tamerlano il Grande* dovrebbe contenere tutte le possibili modulazioni dello spettro sonoro, magari muovendosi per «microsequenze con brevissime intonazioni, per esempio un elemento di parodia, che sarà contestato da altre intonazioni della stessa voce in modo da ottenere una specie di "superidentità"» (Manganaro 1981: 69). Si tratterebbe cioè di «mettere la lingua e la parola in variazione continua» (Bene – Deleuze 2002: 99), secondo una formula già elaborata da Deleuze e Guattari per definire il noto concetto di "letteratura minore" (Deleuze – Guattari 1975), e ripetutamente applicata al teatro di Bene in *Un manifesto di meno*, con lo scopo di far corrispondere allo sterminato *continuum* lessicale di Tamerlano un altrettanto sterminato *continuum* di variazioni sovrasegmentali nell'atto performativo. Ma non abbiamo indicazioni su come Bene avrebbe realizzato un suo *Tamerlano*. Ciò su cui possiamo basarci è, semmai, quanto egli scrive in una breve sezione posta in apertura proprio al capitolo su "Marlowe" che stiamo esaminando, intitolata «*Il teatro totale come metodo sottrattivo*» (Bene 1982: 39-42), e consistente di alcune

considerazioni di carattere teorico sulla messa in scena – che nel suo caso è, *ça va sans dire*, un “togliere di scena”. Il discorso sul *Tamerlano*, accumulato ipertrofico di significanti che aspira a deconcettualizzare la propria stessa voce, diventa allora occasione scelta per «rivedere l’idea di “teatro totale” al filtro d’un rigoroso metodo sottrattivo» (*ibid.*: 39); e, attraverso una critica della «fallimentare additività wagneriana e il pur profondo ripensamento di Schönberg» (*ibid.*: 40), pervenire alla conclusione che

non può il concorso simultaneo o no di più “mezzi espressivi” meritare la “totalità” artistica (e dovunque così la si ricerchi ne risulta un coacervo insensato), quanto appunto l’esatto contrario:

L’ESSENZIALITÀ felice, al riparo al contempo dal pauperismo occhialuto-concertistico, e dal “fasto cafone” della messinscena operistica, e dai concettuosi pettegolezzi del teatro “di prosa”. (*ibid.*)

Ora, queste parole, che lette alla luce di altre considerazioni di questo periodo non ci sorprendono affatto, stridono invece se le confrontiamo alle modalità della lavorazione del *Tamerlano* nel contesto della *Ricerca impossibile* del settembre ‘89: contesto laboratoriale, che coinvolge competenze di vario genere, dalla recitazione al canto, dalla musica alla tecnica del suono. A questo punto sarà perciò lecito chiedersi: perché scegliere il *Tamerlano il Grande* per il Laboratorio della *Ricerca impossibile*, ove sono chiamati ad agire più *performer* e non la sola “voce-orchestra” del «non-attore»?

A leggere i saggi contenuti ne *La ricerca impossibile. Biennale Teatro ‘89* (Ventimiglia 1990) si scopre che la riflessione critica sul *Tamerlano* è proseguita, almeno da parte del gruppo di studiosi chiamati a far parte del Laboratorio come osservatori esclusivi. *Tamerlano* è divenuto, in quanto produttore *automatico* e *autologico* di una serie infinita di significanti, *figura* del nuovo orizzonte dei più recenti lavori beniani, inaugurati dal *Lorenzaccio* (1986) e proseguiti con *La cena delle beffe* (1989) e *l’Achilleide* (1989-1990). Si tratta del concetto di “macchina

attoriale”, vale a dire il «non-attore» che, attinto attraverso adeguate tecniche di abbandono dell’Io lo stato di “depensamento”, si produce linguisticamente in segni privi di intenzionalità e di contenuti, puri significanti. «Tritalinguaggio-rappresentazione-soggetto-oggetto-Storia» la definisce Bene (Bene 1995: XIV), poiché essa agisce al di fuori del *logos*, del principio di rappresentazione, del principio di identità, del principio di realtà e del principio di causa ed effetto. Una vera e propria “macchina”, perché posta appunto al di là dell’umano, trasformazione dell’umano in forza motrice inorganica, materia animata non più pensante. Tamerlano, come si è detto, ne diventa un esimio rappresentante: come scrive Camille Dumoulié, egli, «dans la démesure de son être, n’a pas de moi, n’a pas d’âme comme unité de l’individu» (Dumoulié 1990: 50). Inoltre,

la cruauté de Tamerlan est celle de l’enfant, qui trouve sa force dans son innocence barbare [...]. Telle est aussi la puissance de l’actorialité qui investit le sens, le jeu des signifiants pour en faire un discours vide, machinique, et réduit le texte à l’état de “bibelots abolis d’inanité sonore”, dont l’acteur, démoniaque bambin, joue comme d’un marotte. (*ibid.*)

L’idea del Laboratorio nasce dunque da un tentativo di “replicare” l’esperienza della macchina attoriale già esperita da Carmelo Bene, attraverso un testo (o, come si è detto in apertura, un pre-testo) che possa favorirne l’“epifania” per mezzo dei suoi stessi costituenti linguistico-letterari. Lo ammette d’altra parte lo stesso Jean-Paul Manganaro in uno scritto contenuto nel medesimo volume e che riassume l’esperienza della *Ricerca impossibile*:

“Il barbarico ovvero il gioco teatrale al di là dal senso”. È su questo tema che Carmelo Bene ha fondato la ricerca della Biennale 1989.

La funzione del Laboratorio sulla “Ricerca impossibile” è stata da sempre prevista come ulteriore verifica delle situazioni teoriche

sollecitate da una lunga serie di ricerche e d'incontri con Carmelo Bene [...].

Ne è sortito il "bestiario" più disparato: da Han Bennink, incomparabile musicista estemporaneo, ad Anne-Laure Poulain e il suo gruppo "Beaux Quartiers", da Antonio Striano, percussionista impeccabile, ad Anna Ancona. Dovevano essere *macchine attoriali* frastornate da quell'altra *attorialità della macchina* costituita dal campionamento elettronico del suono e conversione diretta della voce [...]. In ciò, appunto, Carmelo Bene rappresentava epifanicamente quanto in assoluto sembrava impossibile cercare e ancor più trovare. (Manganaro 1990: 18-19)

Una multidisciplinarietà, dunque, convergente verso una verifica: la replicabilità dell'unico «non-attore» Carmelo Bene, pietra di paragone dell'intero Laboratorio, il solo in grado di raggiungere lo stato macchinale dell'attorialità, dell'esecuzione automatica nell'abbandono del sé. Si tratta senza dubbio di un lavoro che necessita di una prolungata e attenta contemplazione interiore, prossimo alla ricerca di un'estasi mistica: si comprende perciò meglio, al di là delle provocazioni, perché si decida che pubblico e critica, possibili cause esterne di distrazione, siano estromessi dal Laboratorio. Ma quello della "macchina attoriale" consiste in uno stato psichico che certo non si dà una volta per sempre: può durare un istante come un intero spettacolo, e deve essere perseguito attraverso tecniche espressamente messe in opera per "ingannare" il proprio stesso Io⁶. Come lo stesso Manganaro ammette, «la macchina attoriale è *intestimoniabile*» (*ibid.*: 24), essendo «l'espressione di un rapporto informulabile, che passa

⁶ Si pensi al *Lorenzaccio*, in cui Bene, sulla scena, doveva inseguire, improvvisando, i rumori prodotti in anticipo da un altro attore posizionato nel golfo mistico, e a lui invisibile, tentando di compiere dei gesti che di quei rumori potessero costituire la causa. Bene stesso avrà modo di dire a riguardo: «mi s'imponeva un raccoglimento tale che non dava ogni sera chance al pensarci su; con tutti quei compiti da eseguire – sciancata comparsa –, non c'era nessun *io* lassù» (Bene 1995: 1272).

attraverso un atto: immagine-suono, suono-immagine, suono-voce, voce. Un atto magico» (*ibid.*: 26). Il paradosso della *Ricerca impossibile* sta nel fatto che tale verifica sperimentale non venga mostrata, appunto per la volatilità e l'immediatezza dell'oggetto ricercato, in una *performance* pubblica: per questo sull'intera operazione non può che aleggiare, inevitabile, il sospetto di una certa malafede. Manganaro, vestendo i panni del «saggio» intento a relazionare sugli esiti della ricerca, si limita a constatare come «la Ricerca proposta ritrovava nelle forme laboratoriali tutto quanto la ricerca dei saggi [cioè appunto dei sette studiosi coinvolti] voleva evitare di trovare: e prepotentemente l'ennesima ripetizione del linguaggio come forma semantica codificata e legiferante» (*ibid.*: 25), poiché, posti di fronte alla "macchina attoriale" Carmelo Bene, «quello che gli artisti del Laboratorio non riuscivano a sdare [*sic*] era appunto questo svuotamento del corpo di qualsiasi materia organica, a cominciare dai valori simbolici organizzati, né questo smembramento del testo quale si operava invece nell'*Achilleide* in modo sommo, e anche nella *Cena delle beffe* o nelle letture tamerlane» (*ibid.*: 24); ragione per cui gli studiosi hanno semplicemente proceduto alla «verifica dell'impossibilità di reperire un corrispettivo» (*ibid.*) della "macchina attoriale" nei *performer* invitati a compiere le attività proposte. Alle *performance* di Bennink (*ibid.*: 22), Poulain (*ibid.*: 23) e Striano (*ibid.*) si concede una maestria somma nelle rispettive discipline, ma ognuna di esse viene considerata fallimentare nell'attingere quanto richiesto. Contestualmente, il resto del volume *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89* è, nonostante il titolo, un libro di saggi su Carmelo Bene e il suo teatro: uno dei quali, "La macchina antilinguaggio" di Maurizio Grande, ripercorre l'intera storia del teatro dalle origini alla contemporaneità proponendo in buona sostanza l'avvento di Carmelo Bene come il vertice di un percorso millenario diretto alla soppressione del principio di rappresentazione (Grande 1990). Una rilettura storiografica fortemente ideologica, posizionata, non a caso, proprio a chiusura del libro, come a volerne rafforzare l'efficacia persuasiva e il carattere definitivo. Dunque, la *Ricerca impossibile* assume nella biografia e nella parabola artistica beniana un significato duplice: da un lato, essa è una controprova fattuale della

sua drammaturgia del «*teatro totale come teatro sottrattivo*» sul campo stesso su cui era stata originariamente elaborata ne *La voce di Narciso*, vale a dire il *Tamerlano il Grande* di Marlowe; dall'altro, è un'eccezionale occasione di autopromozione, svolta al riparo del pubblico nell'alveo rassicurante della cerchia dei suoi esegeti. Vista l'esclusività del Laboratorio, non sappiamo ancora se davvero la *Ricerca impossibile* abbia avuto dei *possibili* risultati: solo la pubblicazione degli audiovisivi posseduti dall'Archivio Storico delle Arti Contemporanee potrà darne eventuale dimostrazione – ma fatte salve, andrà ricordato, le eventuali manipolazioni evocate da Bennink nella sua intervista a *l'Unità* del 6 ottobre 1989.

Bibliografia

- “Carmelo Bene: via i critici!”, *La Stampa*, 120:31 (1988): 1.
- “Biennale: ecco il programma di Carmelo Bene per il teatro”, *l’Unità*, 65:98 (1988): 23.
- Altarocca, Claudio, “Il male oscuro della Biennale”, *La Stampa*, 123.136 (1989): 3.
- Augias, Corrado, “Dirige Carmelo, va in scena il nulla”, *la Repubblica*, 13.154 (1989): 9.
- Bene, Carmelo, *Otello, o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Bene, Carmelo, *La voce di Narciso*, Ed. Sergio Colomba, Milano, Il Saggiatore, 1982.
- Bene, Carmelo, *Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990.
- Bene, Carmelo – Deleuze, Gilles, *Sovrapposizioni* (Milano, Feltrinelli, 1978), Macerata, Quodlibet, 2002.
- Bene, Carmelo, *Opere. Con l’Autografia d’un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995.
- Bene, Carmelo – Dotto, Giancarlo, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998.
- Bianchi, Filippo, “Un jazzista per Bene che suona nel nulla”, *l’Unità*, 66:235 (1989): 25.
- B., R. [Bianchin, Roberto], “Biennale, il teatro a Carmelo Bene”, *la Repubblica*, 12.30 (1988): 7.
- Bianchin, Roberto, “Carta bianca a Carmelo Bene”, *la Repubblica*, 13.147 (1989): 24.
- Biffi, Giulio, “Nuove ipotesi di teatro alla radio”, *l’Unità*, 53:85 (1976): 7.
- Bevilacqua, Gigi, “Biennale: il teatro uccide il cinema?”, *La Stampa* 123.45 (1989): 24.
- c., g., “Carmelo Bene condannato: «Rubò i disegni di Klossowsky»”, *la Repubblica*, 18.77 (1994): 24.

- Cappelletto, Sandro, "Biennale tabù di Carmelo Bene", *La Stampa*, 123.216 (1989): 31.
- Corrias, Pino, "Carmelo: trasformo Venezia in una città-teatro", *La Stampa*, 122.95 (1988): 19.
- cor., p. (Corrias, Pino), "Biennale replica a Bene. Il programma, poi i soldi", *La Stampa*, 123:111 (1989): 20.
- D'Amico, Masolino, "Carmelo e il teatro di clausura", *La Stampa*, 123.121 (1989): 19.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- Deleuze, Gilles, "A proposito del 'Manfred' alla Scala (1 ottobre 1980)", *Otello, o la deficienza della donna*, Ed. Carmelo Bene, Milano, Feltrinelli, 1981: 7-9.
- Dumoulié, Camille, "Chôra ou le cœur de la voix", *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Ed. Dario Ventimiglia, Venezia, Marsilio, 1990: 39-58.
- Fornari, Francesco, "Biennale: tagli e compromessi", *La Stampa*, 123.88 (1989): 17.
- Grande, Maurizio, "La macchina antilinguaggio", *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Ed. Dario Ventimiglia, Venezia, Marsilio, 1990: 88-113.
- Manganaro, Jean-Paul, "Il pettinatore di comete", *Otello, o la deficienza della donna*, Ed. Carmelo Bene, Milano, Feltrinelli, 1981: 61-75.
- Manganaro, Jean-Paul, "La memoria del futuro", *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Ed. Dario Ventimiglia, Venezia, Marsilio, 1990: 18-26.
- Marlowe, Christopher, *Teatro completo*, Ed. J. Rodolfo Wilcock, Milano, Adelphi, 1966.
- Placido, Beniamino, "La sottrazione di Carmelo", *la Repubblica*, 13.154 (1989): 30.
- s., r., "Sergio Zavoli: «Una partita seria»", *La Stampa*, 122.25 (1988): 18.
- Ventimiglia, Dario (ed.), *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Venezia, Marsilio, 1990.

L'autore

Marco Capriotti

Laureato presso l'Università "La Sapienza" di Roma nel 2016, è attualmente dottorando in Filologia e Critica presso l'Università di Siena, in cotutela con Sorbonne-Université (Paris IV). Il suo progetto di ricerca verte su una ricognizione storico-culturale del fenomeno dell'improvvisazione poetica nel Settecento. Su Carmelo Bene, ha pubblicato "Paul Celan – Carmelo Bene. Due corpi a corpo con i significanti", *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014* (2015): 309-319 e "Carmelo Bene e il suo pubblico", *Carmelo Bene. Uno straniero nella propria lingua* (in corso di stampa).

Email: marcocapriotti13@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 15/02/2019

Data accettazione: 15/04/2019

Data pubblicazione: 30/05/2019

Come citare questo articolo

Capriotti, Marco, "Carmelo Bene, Tamerlano e la Biennale impossibile", *Immaginare l'impossibile: trame della creatività tra letteratura e scienza*, Eds. L. Boi, F. D'Intino, G. V. Distefano, *Between*, IX.17 (2019).