



LE PERFORMANCE DELL'INORGANICO NEL PROGETTO "ACHILLEIDE" DI CARMELO BENE

Annalucia Cudazzo

ABSTRACT. In the research defined by Carmelo Bene as "Achilleide", the project on Penthesilea was divided by Carmelo Bene into two moments: the macroscopic change in Momento n. 2 concerns the solitude of the actor-artifex on stage, who, to the human presence of Anna Perino, now prefers an inorganic scenography, leaving more space for the post-human dimension. Bene's theatrical research can never be said to be separate from poetic research, it is precisely with the writing of Penthesilea that the work on poetry intensifies, within which the figure of the android-doll will play a central role, up to the culmination reached in the unpublished poem *Leggenda*, whose first appearance occurs precisely in 1990, with Momento n. 2. The stage is a battlefield of dismantled mannequins and shreds of fabric, in a continuous tension between the organic and the inorganic, where objects take on a performative power capable of modifying every situation: everything – including the spectator and the script – tends to be incorporated by a deadly state, which decrees, once again, the end of every performance.

PAROLE CHIAVE: Carmelo Bene, "Achilleide", *Penthesilea*, bambola-androide, tessuti



'anno 1989 si aprì per Carmelo Bene con l'affacciarsi all'orizzonte di non pochi fronti polemici, cui l'artista aveva da tem-

po abituato l'opinione pubblica: nel giro di pochi mesi, si susseguirono, infatti, le controversie sorte a seguito della prima milanese della *Cena delle Beffe*¹ e delle vicende relative alla direzione della sezione teatro della Biennale di Venezia. Tuttavia, ancor prima di tali burrascosi avvenimenti, l'artista si era scon-

¹ *La Cena delle Beffe* andò in scena nel dicembre 1988 a Perugia, ma Bene aveva deciso di rinviare l'incontro con la critica al mese successivo. La prima ebbe luogo a Milano il 10 gennaio 1989, ma lo spettacolo fu accolto da fischi e, da quanto emerge dall'analisi della rassegna stampa del tempo, pare che un certo Armando Cillario, di professione avvocato, querelò Carmelo Bene per truffa.

trato con la Commissione consultiva per la prosa del Ministero,² che aveva deciso di non concedere le cifre richieste dall'artista per il suo progetto *Pentesilea*. Successivamente, Bene riuscì a raggiungere un accordo con il Comune di Milano, che – saltate le precedenti trattative con Luca Ronconi per l'attuazione di un suo lavoro – si rese disponibile a finanziare e a patrocinare le diverse fasi della sua ricerca. Fu così che lo spettacolo *Pentesilea, la macchina attoriale – Attorialità della macchina, momento n. 1* venne inserito nel cartellone della rassegna “Milano d'estate” e andò in scena, per la durata di circa quaranta minuti, tra il 26 e il 30 luglio 1989, presso il Cortile della Rocchetta del Castello Sforzesco di Milano, sancendo una riconciliazione proprio con quel pubblico che, qualche mese prima, lo aveva fortemente contestato.

Il lavoro condotto per la realizzazione della *Pentesilea* – una ricerca che Bene solleva definire “Achilleide” – si iscrive a pieno titolo in quella che può essere considerata come la seconda fase del suo percorso, che ha avuto inizio negli anni Ottanta e che proseguì fino alla fine della sua esistenza, coincidendo, dunque, inevitabilmente con l'ultimo Bene: quella della macchina attoriale. Non a caso, l'espressione, sebbene adoperata già in altre occasioni dall'artista, costituisce proprio il sottotitolo dell'opera, evidenziando in tal modo la stretta connessione fra la sua più matura investigazione artistica e la *Pentesilea*, attraverso la quale si sancisce definitivamente il portato rivoluzionario della sua attività, segnando, nelle intenzioni di Bene, uno spartiacque addirittura nel modo in cui, nel corso della storia, il teatro è stato concepito.

Sin dalla presentazione del progetto, furono preannunciati due ulteriori tempi della *Pentesilea*, oltre a quello costituito dallo spettacolo del 1989; tuttavia, al contrario di quanto inizialmente dichiarato, non fu più il Comune di Milano a sostenere il *Momento*

n. 2, che fu ospitato, pochi mesi dopo, nell'aprile del 1990, presso il Teatro Olimpico di Roma. Nello stesso anno, inoltre, Bene, che aveva spesso ribadito il suo rifiuto nei confronti del pubblico italiano e che ricercava delle forme di impedimento linguistico per uscire fuori dalla tirannia del pensiero e dei significati, debuttò con il *Momento n. 2* della *Pentesilea*, presso il Teatro Majakovskij di Mosca. L'ipotetico “momento n. 3”, invece, non andò mai in scena, sebbene il progetto, nella sua articolazione, vide la pubblicazione dell'opera *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille* (1994); si tratta della prima prova in versi di Carmelo Bene – sebbene nella sua pratica artistica non sia possibile disgiungere la ricerca poetica da quella teatrale –, costituita da venti composizioni, che confluì, l'anno seguente, nel 1995, all'interno dell'opera omnia (edita da Bompiani), con alcune, rilevanti, modifiche nel titolo: *Pentesilea. Ovvero della vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist*. Ciò, tuttavia, non esaurì il lavoro sul mito di Achille, in quanto Bene propose nel 1997 una versione televisiva per la rai, intitolata per l'occasione *In-vulnerabilità d'Achille (tra Sciro e Ilio)*.³ L'artista ritornò nuovamente sull'opera in apertura del nuovo millennio con la realizzazione dell'adattamento radiofonico e con il debutto, avvenuto il 24 novembre del 2000, di *In-vulnerabilità d'Achille, impossibile suite tra Ilio e Sciro, spettacolo-sconcerto in un momento*,⁴ presso il Teatro Argentina di Roma, concludendo così, con una rivisitazione di quella «poesia orale» di cui *Pentesilea* è notevole esempio, la sua attività teatrale, non a caso a pochi mesi di distanza dalla pubblicazione del primo esito della sua produzione poetica *stricto sensu*, ossia il poema *‘l mal de fiori* (Bene 2000a).

Non a caso, sin dall'inizio degli anni Ottanta, la parabola artistica di Bene, di pari passo alla costruzione della macchina

2 L'informazione è riportata in Anonimo, 1989, *Polemica di Bene per “Pentesilea”*, in «La Repubblica» (1° gennaio 1989).

3 *In-vulnerabilità d'Achille (tra Sciro e Ilio)*. Libera versione poetica da Stazio, Kleist, Omero di Carmelo Bene. Regia, scene, costumi e voce solista: Carmelo Bene. Tecnico del suono: A. Macchia. Montaggio: M. Contini. Produzione: Nostra Signora S.r.l., rai. Durata: 50'50”.

4 *In-vulnerabilità d'Achille, impossibile suite tra Ilio e Sciro, spettacolo-sconcerto in un momento*. Testi e versioni liriche di C. Bene, da Stazio, Omero e Kleist. Regia e arrangiamenti musicali di C. Bene. Scene di T. Fario. Costumi di L. Viglietti. Fonico: A. Macchia, E. Carlucci. Interprete: C. Bene. Roma, Teatro Argentina, 24 novembre 2000.

attoriale, si impregnò della sua vocazione concertistica, aprendo una vera e propria stagione di sempre più attento e serrato confronto con la musica e con la poesia e segnando un «punto di non ritorno» all'insegna di un percorso di «perfezionamento dello “spettacolo concerto”» (Giacché 1997: 89): fu l'attore-*artifex*, infatti, a occuparsi, nella *Pentesilea*, anche delle elaborazioni musicali elettroniche.

In un'opera in cui la trama e, di conseguenza, anche le azioni sono ridotte al minimo – come la costruzione della macchina attoriale, d'altronde, impone – il vero confronto che attua Bene non è con nessun ruolo (*Pentesilea*, Achille o Teti, ecc), quanto piuttosto con tutti coloro che hanno indossato le vesti di autore e che, in questo caso, si sono occupati dell'eroe greco, da Omero alle fonti della tradizione post-omerica a Heinrich von Kleist: ma, come dichiarato da Bene, «malgrado Kleist, Omero, eccetera, qui non c'è nessun poeta. Ci sono io e basta. Posso dire che con *Pentesilea* inizio una ricerca sull'attorialità, sull'attore come macchina in prima persona» (Bene in Gregori 1989). Per Bene, adocchiare uno o più testi significa condannarli a un saccheggio e, dunque, a una loro eliminazione dalla scena; egli, infatti, compie, nei suoi lavori, sin dalla fase della “scrittura scenica” (Mango 2019: 214), una vera e propria espropriazione di un'opera dal suo autore e la inserisce in un processo di modificazioni e mescolamenti con altro materiale, che creano collage inediti capaci di far perdere la memoria di ogni loro singolo antecedente.

«Per fare Shakespeare bisogna essere Shakespeare» aveva, non a caso, dichiarato Bene (Petri 2004: 58), un atteggiamento perfettamente calzante con quanto avviene con la *Pentesilea*, non solo in scena ma in tutto il processo di composizione, tenuto conto che l'*artifex* si cimenta in prima persona nella traduzione della tragedia, ritenuta irrepresentabile, di Kleist, che viene intrecciata ad altre vicende, in particolare la permanenza del giovanissi-

mo Achille a Sciro, prima della guerra di Troia, sotto mentite spoglie, travestito da ragazza per volontà della madre, affinché fuggisse dal suo destino di morte, e le sue prime pulsioni sentimentali e fisiche nei confronti di Deidamia. Il *Momento n. 1*, infatti, aveva inizio con gli ultimi due versi (vv. 166-167) dell'*Achilleide* di Stazio («Fin qui compagni, ricordo la scuola che ebbi nei primi / miei anni e ricordare è gradito: mia madre sa il resto»; Stazio 2007: 191), in cui l'eroe riconosce in Teti la responsabile dell'inganno nei confronti di Licomede, re di Sciro e padre di Deidamia, e sempre in lei la depositaria di quanto avvenuto. Riallacciandosi, in tal modo, al poema latino, Bene cerca di portare l'attenzione proprio su quel “resto” che viene taciuto, su ciò che nella vita e nella storia di Achille è osceno, ossia quanto, mediante un gioco di parole, è rimasto fuori dalla scena e dal racconto,⁵ «quanto mina il campo della rappresentazione» (Bene-Dotto 1998: 34).

Il *Momento n. 1* prevedeva una scena tendenzialmente spoglia, allestita con tre parallelepipedi e con un trespolo su cui era posto un velo bianco, delicatamente mosso da folate di vento; verso la ribalta, invece, erano collocati un microfono e un leggio. In scena vi era anche Anna Perino, già accanto all'artista nell'*Adelchi* del 1984, nel ruolo di Ermenegarda;⁶ la sua presenza era associata alla ninfa Teti ed era, inoltre, designata alla declamazione di alcuni versi extradiegetici. La Perino indossava un morigerato peplo bianco, a evidenziare la natura eterea della divinità, e ogni sua comparsa era accompagnata dal suono dello scorrere dell'acqua, emblema materno e di vita, un rimando al liquido amniotico, ma anche al fiume Stige in cui, secondo la mitologia, la Nereide immerse il figlio: l'elemento sonoro, dunque, è intimamente connesso all'origine del binomio antinomico “vulnerabilità-invulnerabilità”. Proprio sul tallone, la fragilità tradizionalmente più nota dell'eroe omerico, sembrava voler canalizzare l'attenzione Bene, attraverso il gesto di toccare il suo stivaletto

5 Per approfondimenti, si rimanda a Giorgino 2013.

6 *L'Adelchi di Alessandro Manzoni (in forma di concerto)*, uno studio di C. Bene e G. Di Leva. Musiche: G. Giani Luporini. Direttore d'orchestra: E. Collina. Orchestra e coro della Rai di Milano. Percussioni dal vivo: Antonio Striano. Interpreti: C. Bene e A. Perino. Milano, Teatro Lirico, 23 febbraio 1984.

inglobati in un'unica emissione vocalica, tende al superamento di ogni conflittuale scissione e al raggiungimento di quella «mitica unità» che, come scrive Adelia Noferi in riferimento alla ricerca sulla «Voce dell'origine», si configura come

luogo innocente della non-differenza, della non-separazione (separazione dalla madre: la nascita; separazione dei sessi: il mito dell'androgino; separazione delle lingue: la torre di Babele; separazione tra le parole e le cose: l'arbitrarietà del segno; separazione tra il soggetto dell'enunciazione e il soggetto dell'enunciato: la scissione dell'io) (Noferi 1985: 131).

Tali aspetti sono maggiormente evidenti all'interno del *Momento n. 2*, quando Bene decise di assorbire anche la voce di Teti, annullando la separazione madre-figlio e privando Anna Perino del suo compito. Contando sull'ausilio che derivava dall'utilizzo del *playback*, egli restò, così, completamente solo in scena, privo di presenze umane e circondato da caotico materiale di scena, oggetti disposti sul palco in una tensione barocca in cui tutto veniva fagocitato: persino il copione – un raccoglitore bianco con dei grandi fogli di cartoncino nero con su applicate le pagine che presentano il testo – era ben in vista, ricordando ancora una volta la rottura definitiva con qualunque forma di *mimesis*. Verso la fine dell'opera, inoltre, l'attore, sfogliando le pagine del copione, sembrava accorgersi che gli ultimi fogli del raccoglitore erano completamente vuoti, privi di testo: in tal modo, veniva sancita la fine dello spettacolo e, pertanto, all'impossibilità di proseguire doveva necessariamente corrispondere la morte di *Pentesilea*.

Nella *Pentesilea*, dunque, ci sono solo dei simulacri di personaggi, ridotti spesso a voci acusmatiche e ogni ruolo viene definitivamente abolito; la scelta di Bene di essere l'unico responsabile dell'intera dimensione sonora dell'opera (dal vivo e in *playback*) viene tradotta anche nella pub-

blicazione del 1994 nella decisione di non segnalare in nessun modo l'attribuzione dei versi a chi li pronuncia. La radicata volontà dell'artista di abolire i personaggi, d'altronde, era stata ribadita proprio durante la presentazione del *Momento n. 1*:

Il teatro in tutti questi millenni non è mai esistito, si è sempre messa in scena la simulazione. Da bambino – allora sì ero un genio, oggi invece sono un imbecille – mi chiedevo: se l'attore sul palcoscenico interpreta la parte di un altro, chi fa la parte dell'attore? (Bene in Pasero 1989).

I momenti della *Pentesilea*, che segnano anche il passaggio da un decennio all'altro, sono, pertanto, sintomatici di un'evoluzione sempre più solida della macchina attoriale, per via delle scelte adottate dall'attore-*artifex*, che costituiscono uno scarto significativo, nonostante il lasso di tempo intercorso sia molto breve, fra i due spettacoli. La solitudine di Bene sulla scena diverrà sempre più totale negli ultimi anni della sua attività, per la difficoltà di far comprendere agli attori l'inesistenza dei personaggi e il modo in cui affrontare quelle che l'artista chiamava "situazioni", ma anche per ragioni propriamente fisiche, come la fatica eccessiva che un corpo spossato dal cancro non riusciva più a sostenere.⁹

Nei due momenti della *Pentesilea* e anche nell'adattamento televisivo, Bene era seduto al centro della scena e, proprio come il contadino che Achille nell'Oltretomba avrebbe desiderato essere, la sua figura sembrava scavare in una distesa di terra, una sorta di cimitero da cui emergevano gli arti smembrati di corpi defunti, apparentemente anonimi, impossibili da ricondurre all'unitarietà identitaria. Nel *Momento n. 2*, i cui tempi si dilatarono di circa venti minuti e in cui Bene modificò il suo abbigliamento (un pantalone nero e una larga camicia bianca dal tessuto plissettato, un outfit perfettamente abbinato ai colori che dominavano sul palco), anche la scena si trasformò: un ampio velo

9 Si legga, a tal proposito, quanto dichiarato da Luigi Mezzanotte: «Dopo [Carmelo Bene] ha lavorato sempre con meno attori, ha ridotto proprio questo ruolo di regista, per essere artefice di una coda, ma usava pochi attori, e infatti fece quel Pinocchio con i burattini e altri spettacoli, no? Anche perché poi dirigere gli attori era una fatica, comportava una fatica fisica, che cominciava ad accusare... poi diceva: se non entrano nel gioco, io non posso insegnare, indicare agli attori personaggi che non hanno, quindi diventava difficile per lui dirigere gli attori, anche dal punto di vista pratico» (Mezzanotte in Petri 2004: 163).

nuziale delimitava e circoscriveva la zona centrale, una coltre che si posava sul palco come a simulare una copertura di ragnatele miste a polvere. La distesa di tulle bianco sottolineava un legame con altri due oggetti ben visibili, nel loro isolamento, sullo sfondo: un abito da sposa che si fronteggiava con una marsina nera, collocata sul lato opposto del palco. Proprio per via del raso e delle stoffe presenti in scena, a colpire maggiormente era il colore bianco, la cui simbologia è da collegare con una valenza negativa che le culture orientali gli attribuiscono, connesso al lutto e alla morte; il bianco – così come anche il nero, anch'esso presente in scena – è, in realtà, per definizione un non-colore, poiché deriva da un'assenza di luminosità e può essere considerato come emblema del vuoto, del nulla.

I capi vestiari sono un evidente anacronismo, in quanto si tratta di un abbigliamento in uso in tempi molto successivi alla storia dei due personaggi mitologici, ma sono funzionali per evocare l'idea del matrimonio che Penthesilea e Achille contraggono; tuttavia, la distanza fisica fra i due costumi da cerimonia simboleggia il loro violento scontro e la loro impossibile unione. La relazione, ai limiti del masochismo, fra la regina delle Amazzoni e il semidio è intrisa di una carica mortifera ed evoca inevitabilmente il binomio Eros-Thanatos, tanto caro a Sigmund Freud, che, secondo il padre della psicoanalisi, costringe gli uomini a cercare, spesso faticosamente, un equilibrio fra attrazione verso la vita, che spinge al desiderio sessuale, e intense pulsioni di morte e distruzione. Nella tragedia di Kleist, Penthesilea, infatti, uccide l'amato Achille; mentre Carmelo Bene, riprendendo delle leggende post-omeriche, ribalta l'epilogo: è, infatti, l'uomo, dopo un duello ferino, a sconfiggere la donna, che, sprofondata in uno stato comatoso, viene vegliata – per essere poi abusata, una volta

morta – dall'eroe. La morte è l'unico orizzonte possibile nella *Pentesilea*, l'unica direzione verso cui ogni relazione – in modo particolare il rapporto uomo-donna – tende, una dimensione che è destinata ad abbracciare ogni passione fuori controllo, proprio come nel romanzo *Cime Tempestose* di Emily Brontë, che Bene, nell'erigere il suo «santuario della letteratura di ogni tempo», inserisce al terzo posto nella sua lista di gradimento (Dotto 2012); d'altronde, a Penthesilea ormai morente è attribuita un'espressione che rimanda proprio al romanzo inglese: «Ho male Mi fa male Dove qui / come un dolore che da risvegliati / non si ricorda» (Bene 2023: 901).¹⁰

L'utilizzo delle vesti in scena e dei costumi da indossare e con cui interagire non è mai casuale, ma studiato in modo maniacale dall'artefice Bene che guarda all'abbigliarsi come a un «tremendo esercizio spirituale», come scrive all'interno di un taccuino personale in cui, nel 1981, aveva iniziato ad abbozzare un'opera lirica, in due atti, destinata a restare incompiuta: *Il Vampiro*.¹¹ Dagli appunti, essa appare come una sorta di variazione sul tema, per certi versi, di *Ritratto di Signora del Cavaliere Masoch per intercessione della beata Maria Goretti – spettacolo in due incubi* (Bene 2023: 233-266), copione scritta nel 1976,¹² ma «fatalmente destinato ai corpi tipografici e interdetto a quelli attoriali», irrapresentabile per la sua natura illegale, in quanto «il codice penale non consente a nessuno di ridurre in mille pezzi, impunemente, un'attrice» (Bene 2023: XXVI). All'interno del copione, un grande rilievo era attribuito a indumenti e calzature di ogni sorta, che si accentua nella seconda parte, durante il febbrile susseguirsi di prove e cambi d'abito, proposti da Semprelei all'autore-attore con cui si relazionava, al fine di individuare una tipologia di vestiario che non gli procuri stato emotivo alcuno. Si tratta, infatti, di abiti femminili,

10 Il richiamo alla citazione tratta da *Cime tempestose* è presente in Oppedisano 2010: 49.

11 Gli appunti sono conservati presso l'Archivio "Carmelo Bene" di Lecce e sono stati pubblicati all'interno del volume *Carmelo Bene: là dove muore canta* (Di Martino 2023), adoperato per le citazioni presenti nel saggio (le pagine all'interno del volume non sono numerate).

12 *Giuseppe Desa da Copertino. A boccaperta, S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina. Spettacolo in due aberrazioni e Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della beata Maria Goretti. Spettacolo in due incubi* e vengono pubblicati assieme per Einaudi nel 1976 e sono presentati, in base a quanto si legge nella quarta di copertina, come vere e proprie opere letterarie.

quasi assoggettati a malia, al cui tocco «il professore smarrisce il filo del suo argomentare e si adegua, civettando o ridendo o piangendo, da donna» (Bene 2023: 265). I costumi, pertanto, nell'attività di Bene vanno inquadrati all'interno di un processo simbolico; proprio quanto scritto in un altro taccuino in cui è testimoniato il suo lavoro sul *Vampiro* conferma tale approccio: «Sì, la pace è un siffatto abbigliamento da serena signora di sessant'anni circa, alle luci di serata d'un tramonto in Versilia, in riva al mare» (Bene in Di Martino 2023).

Gli oggetti di scena posseggono, dunque, una «forza vitale» (Schechner 2018: 331) che finisce per fondersi, provocando delle inevitabili alterazioni nel corpo del performer che li adopera e con cui interagisce. Nella visione di Bene, infatti, le stoffe assumono un potere performativo e agentivo in grado di innescare alcune situazioni e di indurre determinate trasformazioni umorali in colui che con esse viene in contatto, proprio come avviene con i cenci e gli abiti adoperati nella *Pentesilea*, molti dei quali, in diverse sequenze, vengono strappati in scena dall'attore; inoltre, gli abiti, nel subire la violenza della lacerazione, provano un'acuta sofferenza, come se fossero animati e senzienti, e il suono brutale e penetrante che viene associato al gesto dell'attore sembra essere un urlo straziante che proviene direttamente dagli oggetti. Il processo che investe gli abiti rievoca quanto avveniva, in modo particolarmente evidente, nel *Macbeth*, laddove il dolore non era nel corpo, ma era trasposto nell'oggetto-benda («Ferita era la benda e non il braccio»; Bene 2023: 791). Anche la scelta di Bene di alzarsi dalla sedia per dirigersi verso l'appendiabiti e indossare la giacca del frac, per poi togliersela immediatamente dopo, un gesto apparentemente insensato, può collegarsi al tentativo di Achille di violentare Pentesilea, che, però, viene continuamente rimandato.

La tensione fra organico e inorganico è cifra stilistica di molte opere di Bene; come egli stesso dichiarò, infatti: «tutti i

miei spettacoli sono versioni di un *Pinocchio*» (Tessari 1982: 98). In tal modo, l'*artifex* sottolinea quel filo rosso che collega visceralmente la sua produzione, cui è sottesa la concezione, mutuata principalmente da Arthur Schopenhauer (*Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1818) e da Freud (*Al di là del principio di piacere*, 1920), che ogni essere corra verso l'inorganico, verso l'estinzione del vitalismo, verso l'inevitabile putrefazione del corpo, una tensione che non solo è fisiologica, ma è anche alimentata da un *cupio dissolvi*, pulsione nostalgica e desiderante, quell'«aspirazione dell'umano alla quiete oltre l'umano» (Oppedisano 2010: 51). Il suo disgusto sincero per ciò che l'umano è ha fatto sì che il suo sguardo si dirigesse, fino alla fine del suo lavoro, sull'inumano e addirittura sul post-umano: «È tutta la vita che tolgo di scena il burattino, l'incubo d'un pezzo di legno che ci si ostina a voler farcire con carne marcia. Precipitare nell'umano – che parola schifosa – questa è la disavventura» (Bene in Dotto 2000). Questa percezione di Bene si può riscontrare proprio nell'edizione del 1981 del *Pinocchio* (*Storia di un burattino*),¹³ in cui vengono indossate maschere da tutti gli attori, che parlano anche attraverso l'utilizzo del *playback*, tranne Bene (che è Pinocchio), a simboleggiare una sorte migliore per il burattino rispetto a quella che spetta agli uomini; soltanto nell'ultima scena, dopo aver dato il suo «addio» alle «mascherine» (Bene 1981: 86), Pinocchio, trasformatosi ormai in un bambino, inizia anche lui a esprimersi in *playback*, intrappolato ormai in un destino di oppressione umana.

La repulsione verso il genere umano è riscontrabile all'interno della *Pentesilea* nella condanna di Achille verso la corruzione della sua natura altrimenti divina, ma è anche incarnata in Teti e Deidamia. Le due figure femminili, infatti, rappresentano i poli opposti di un binomio che vede scontrarsi la prosecuzione dell'organico, inaccettabile per Bene, e l'impossibilità della procreazione: da una parte la madre

13 *Pinocchio, storia di un burattino*, III edizione, da Carlo Collodi, di Carmelo Bene. Musiche: G. Giani Luporini. Scene e costumi: C. Bene. Maschere: G. Gianese. Strumentazione fonica: R. Maenza. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli e i fratelli Mascherra. Teatro Verdi, Pisa, 5 dicembre 1981.

(nonostante sia una ninfa) e dall'altra il ricordo di quando colei che sarebbe diventata il primo amore di Achille era ancora una bambina e, dunque, una «donna assente» (Bene 2023: 688), libera dalla sessualità e soprattutto dalla possibilità di riprodursi e quindi di continuare a espellere dal proprio corpo essere destinati alla morte.

Il tema della donna-bambina è presente già all'interno della *Voce di Narciso* ed è maggiormente sviluppato nel *Mal de' fiori*,¹⁴ attraverso l'immagine di Bianca, «feminadolescente» (Bene 2000a: 9), che, per la sua natura incantevole, è inizialmente presentata come un complesso scultoreo, da cui deriva la scelta del nome attribuitole da Bene. In diversi passaggi del poema, vengono richiamate le vicende del dramma di Victor Hugo *Il re si diverte* e, infatti, la giovane è proprio la figlia di Triboulet, il buffone di corte dell'opera. Nel componimento *Vedovo derelitto il paternale oggetto a meretrice [la veglia funebre al villaggio]*, Bene si riallaccia alla conclusione dell'opera con l'assassinio della ragazza, una volta cresciuta, che muore con addosso delle vesti maschili, e che inizialmente il padre, per via del travestimento, non riconosce, se non scoprendole successivamente il volto. In Bene assistiamo alla contemplazione da parte di Triboulet del cadavere di colei che ormai è divenuta donna, del «corpo estinto sposo» con il quale era stato consumato un incestuoso rapporto sessuale, facendo sorgere improvvisamente «il primoprimamore» (Bene 2000a: 23), un passaggio che lo stesso poeta spiega:

Questa immobilità la troviamo solo nel porno, quella pagina del poema laddove sboccia il 'primoprimamore' proprio perché negli occhi di lei che è morta ecco lui se ne innamora, perché per la prima volta, una morta non può constatare i suoi difetti. Lo rende quindi invisibile: lui è, diventa invisibile, agli occhi di lei morta (Bene 2000b: www.villatelesio.wordpress.com).

La scena è analoga a quel che accade ad Achille nel vedere Penthesilea senza armatura e che dà origine al suo atto di ne-

crofilia, abbracciando la dimensione del porno: l'eroe è in preda a un raptus – ossia a una sospensione del pensiero, dunque, l'uomo non è «più in casa» proprio «come Teresa d'Avila, come San Juan de la Cruz, come Ruisbroek, i grandi mistici» –¹⁵ e finalmente trova nel cadavere dell'Amazzone un non-essere che non potrà mai più giudicarlo, che lo può liberare, anche se temporaneamente, dall'ossessione sui suoi difetti umani.

Non a caso, in scena, la regina delle Amazzoni è una grande bambola-androide che si staglia sulla scenografia, un manichino mosso, tramite un pedale, dallo stesso Bene, che lo fa alzare e abbassare; si tratta, dunque, di materiale inorganico, oggetto di una relazione che rientra nella sfera del porno. È proprio dalla fine degli anni Ottanta che il palcoscenico di Bene viene preso d'assalto da figure artificiali e corpi disumani che popolano sempre più il suo teatro e si affacciano con maggiore prepotenza anche in quella che è la sua produzione poetica. Si pensi, ad esempio, alla *Cena delle Beffe*, spettacolo riproposto a distanza di oltre un decennio dalla prima messinscena e che precede di poco il *Momento n. 1 della Penthesilea*, in cui Bene esplora le diverse forme di inorganico dalle sembianze umane, che si collocano su differenti livelli: una Bambola, fantoccio che non può autonomamente produrre movimento e a cui, difatti, Bene assegna il compito di assistere semplicemente a quanto accade; alla spettatrice silenziosa e immobile si contrappone il Robot, che, pur essendo una macchina programmata per compiere specifiche azioni, cerca di simulare il più possibile movimenti e suoni umani; infine, l'Androide, che, nonostante sia il soggetto che più rispecchia l'antropomorfismo e che è progettato per eseguire mansioni particolarmente complesse, viene destinato a un totale mutismo, in maniera non così lontana dalla condizione della Bambola. Come osserva Jean-Paul Manganaro, anche grazie ai personaggi della *Cena delle Beffe*, caratterizzati

¹⁴ Per un'analisi dettagliata dell'intero poema, si rimanda a Paiano 2022.

¹⁵ Dall'intervento di Carmelo Bene al Maurizio Costanzo Show del 23 ottobre 1995, trascritto e pubblicato sul web al link: <https://marteau7927.wordpress.com/2011/03/10/carmelo-bene-eros-e-porno/>.

da «movimenti impediti, paraplegici o paralizzati» e che «tracciavano strani gesti, senza alcun nesso con atti umani determinati da una volontà», Bene «perviene infine alla macchina attoriale e alle sue specificità attraverso la regia dell'*Achilleide I* e dell'*Achilleide II*» (Manganaro 2022: 142).

L'afasia, inoltre, che è l'orizzonte che si affaccia nella *Cena delle Beffe*, nella *Pentesilea* è maggiormente resa, attraverso l'impossibilità di qualunque dialogo, che si accentua in modo particolare nel *Momento n. 2*, dove tutto viene fatto confluire in un'unica voce, annullando ogni forma comunicativa fra i soggetti. La decisione di attaccare il linguaggio matura in Bene già in giovane età, ancor prima di qualunque studio di matrice psicanalitica, in quanto deriva principalmente dalla sua esperienza condotta, seppur per un breve periodo, in manicomio, durante la quale aveva potuto immergersi e sondare quell'«abisso del *vanus flati*» e rendersi conto dell'incomunicabilità di fondo fra soggetti e dell'insensatezza del dialogo, in cui anche l'essere ascoltati non rispetta il proprio dire: «Rivolgersi al prossimo per qualunque motivo: quella era la vera insensatezza. La precarietà del dialogo. L'illusione del linguaggio. La non-specularità del piano d'ascolto» (Bene-Dotto 1998: 111). È per questo che non è possibile nessun confronto fra Achille e Teti, ma neppure un dialogo fra i due amanti-combattenti, infatti è Bene-Achille a leggere e a parlare, per tutto il tempo, alla bambola-androide, alla quale rivolge anche le battute che potenzialmente sarebbero da attribuire a Pentesilea.

Nella *Pentelisea*, la dinamica in cui si sprigiona l'*agency* degli oggetti investe non solo i tessuti ma anche l'altro materiale di scena con cui l'attore interagisce: come un cerusico in preda alla follia, infatti, Bene compie continuamente l'azione insensata di innestare in un busto di donna amputato dei resti di altri corpi, sperimentando ed esplorando guasti e difetti del fisico umano. Le diverse sequenze dello spettacolo appaiono come rivelazioni epifaniche di un'attività onirica che Achille, mentre monta e smonta le parti del corpo sul manichino, sta rivivendo, rievocando il periodo trascorso, sotto mentite spoglie, a Sciuro:

la (de)costruzione frenetica del manichino diventa simbolo di una memoria passata che si cerca di ripristinare e di ricomporre, dove ogni singolo arto corrisponde a un suo ricordo. È proprio dettata da tale motivo l'assoluta impossibilità di un assemblaggio corretto del manichino – che agli occhi di Achille appare come simulacro della giovane Deidamia che è stato costretto ad abbandonare – in quanto il presente non riesce a combaciare con l'identità passata dell'eroe, impedendogli di riempire le sue mancanze interiori con i ricordi di una vita e di un'adolescenza che non gli appartengono più. Gli arti scomposti sulla scena sembrano quasi voler riproporre l'immagine dell'opera scultorea di Lorenzo Bernini, *L'estasi della Beata Ludovica Albertoni*, che Bene aveva particolarmente impresso nella sua mente e che collegava all'idea di esperienza mistica: «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» (Artioli-Bene 1988: 148). La tendenza necrofila di Achille, nei due momenti dello spettacolo, non è resa esplicita attraverso la violenza carnale perpetrata sul corpo/manichino di Pentesilea, ma appare molto più evidente nell'ossessiva ricostruzione degli arti smembrati dissepoliti che l'attore maneggia e osserva: già il fatto di trovarsi in un cimitero di resti inorganici è una spia della mania patologica dell'eroe beniano, lussurioso come quello dantesco. Sul manichino di Deidamia, infatti, Achille proietta anche l'immagine di sposa, come attesta la coroncina nuziale di fiori d'arancio che Bene pone su una testa che, all'inizio dello spettacolo, prende in mano, dimostrando la sua pulsione affettivo-erotica nei confronti di una defunta. L'idea del cimitero era maggiormente accentuata e meglio resa visivamente all'interno dell'edizione *In-vulnerabilità d'Achille, impossibile suite tra Ilio e Sciuro, spettacolo-sconcerto in un momento* del 2000, in cui vennero rimossi alcuni veli dalla scena e si scelse di adoperare degli oggetti come lapidi e tombe aperte.

L'operazione condotta sulla scena da Bene nella *Pentesilea* può evocare alla mente la ricerca artistica di Hans Bel-

lmer,¹⁶ a lungo impegnato nel suo progetto di creazione di bambole dalle fattezze spiccatamente femminili, i cui corpi inorganici venivano più volte dissezionati e poi ricomposti dallo scultore, il quale aveva instaurato un parallelismo fra il corpo e il linguaggio, in quanto, come egli stesso aveva dichiarato, anche le frasi possono essere disarticolate in un numero infinito di anagrammi (Bellmer 1980: 41). Riprendendo le parole di Andrea Mecacci, «il consumo del desiderio, ed eventualmente di quello sessuale» negli oggetti inanimati che riproducono la morfologia del corpo umano va individuato «nella volontà di annullare la differenza fra realtà e rappresentazione»; tuttavia, nel caso del lavoro di Bellmer sulle bambole, si va ben oltre, in quanto l'artista prova a «ripensare la stessa nozione del corpo, della sua articolabilità anatomica» al fine di riuscire a «sconfessare l'ossessione del doppio perfetto» (Mecacci 2022: 97). Nella lotta contro la disarticolazione del linguaggio, anche Bene, all'interno della *Pentesilea*, sia nei momenti dello spettacolo vero e proprio che all'interno della pubblicazione poetica, sembra costituire una corrispondenza fra la sintassi e la scenografia, fra la frammentazione di ogni discorso e la frammentazione del corpo che domina vivamente nel barocco «cimitero di resti» (Manganaro 1995: 115) di cui è costituita la scena: le «scelte stilistiche» di Bene, come sostiene Simone Giorgino, generano «la sensazione di muoversi in una sorta di *waste land*, che ben si attaglia all'idea di uno scenario cosperso di detriti e residuati bellici che si apre all'indomani di una grande battaglia» (Giorgino 2014: 298).

I gesti reiterati di Bene rievocano una maniacale ricerca di perfezione che svela, tuttavia, un'insoddisfazione di fondo nei confronti della creazione e genera un opprimente senso di frustrazione, ai limiti della nevrosi, verso il mancato raggiungimento di una forma ideale; ciò che l'attore compie sulla scena ricorda anche le modalità ludiche tipiche dei bambini, i quali, nel loro approccio al mondo, sono spesso impegnati in giochi di costruzione e di in-

castro, fondamentali nella loro formazione e, in modo particolare, per lo sviluppo cognitivo e motorio, che forniscono una gamma di infinite possibilità di combinazione. Lo scopo di tali attività, infatti, non è mai da identificare nell'eventuale prodotto finale che potrebbe essere realizzato – non a caso, spesso, anche al termine del gioco, i bambini distruggono ciò a cui hanno dato vita, ritornando, dunque, al punto di partenza –, ma, al contrario, nei processi esperienziali che vengono vissuti, a partire da una maggiore consapevolezza del proprio corpo e delle relazioni che può instaurare con l'ambiente circostante. L'immagine della bambola che viene letteralmente fatta a pezzi, infatti, è una situazione facile da visionare e sperimentare, quando i bambini cercano di ridurre in parti più piccole gli oggetti al fine di comprendere il loro funzionamento e di modificare a proprio piacimento il loro personale universo semiotico; d'altronde, i neonati, come confermano gli studi di Jacques Lacan, non si percepiscono interi, ma come se il proprio fisico fosse frammentato, in quanto il processo di costruzione del proprio schema corporeo avviene gradualmente.

Nella *Pentesilea*, dunque, nell'osservare l'interazione fra Bene e il materiale di scena, si assiste a una vera e propria regressione all'infanzia di Achille, che sta tornando indietro nel tempo rivivendo i suoi ricordi di ragazzino, in quel periodo sereno trascorso a Sciro, lontano dalla sua vera identità; inoltre, è bene tenere presente che il mondo degli oggetti per un bambino è costituito proprio da presenze inanimate con cui il gioco pone in relazione: egli è spinto a rivolgere la parola a qualunque arnese capace di attirare la sua attenzione, proprio come se potesse realmente sentirlo. Esattamente come i manichini smembrati e come la bambola che rievoca l'immagine di Pentesilea, che sono i veri destinatari di ogni suono emesso da Achille-Bene, nel gioco infantile, ogni oggetto diviene così destinato a subire l'ascolto, a essere il bersaglio della voce e dell'azione del bambino.

Una tendenza alla frammentazione di

¹⁶ Sull'argomento, si veda anche De Simone 2017.

ogni schema corporeo è presente anche all'interno del poema *'l mal de' fiori*, in cui è collocata una sequenza di otto componenti, intitolati tutti *Anatomie* e identificati da un numero progressivo; il corpo è osservato da un punto di vista strettamente fisiologico e biologico, esplorato mediante un lessico di ambito medico: si affinano, così, le abilità chirurgiche di Bene, che, invece, nella *Pentesilea*, non riusciva a trovare una logica nella ricomposizione degli arti dei manichini umanoidi.

La bambola, in quanto oggetto, può assumere prevalentemente una doppia funzione, a seconda della fase della vita umana cui si fa riferimento: ludica, nel periodo dell'infanzia, in quanto il bambino la utilizza a tutti gli effetti come un giocattolo, ma anche erotica, in connessione con l'età adulta, poiché essa evoca un corpo tipicamente sessualizzato. A ben vedere, la principale connessione fra i due valori della bambola può essere individuata nella sensazione di piacere che, in entrambi i casi, essa genera: il gioco è un'attività che produce divertimento e appagamento, così come il godimento, sentimento alla base del sesso, può derivare anche dalla visione di forme femminili che caratterizzano la bambola. Sotto tale prospettiva, all'interno della *Pentesilea* di Bene, gli oggetti-bambole presenti sulla scena rimandano specificatamente proprio a queste due dimensioni: il mondo infantile e del gioco, con richiamo alla tenera età di Achille, e al mondo adulto e della pulsioni sessuali, in riferimento alla prima esperienza amorosa ed erotica di Achille con Deidamia ma anche alla sua relazione con Pentesilea e, in modo particolare, all'atto di necrofilia compiuto a danno della regina delle Amazzoni.

Non è un caso che la bambola sia spesso stata indagata all'interno degli studi sulla psiche umana, soprattutto in relazione al concetto di "perturbante", che fu introdotto, ancor prima della nascita della psicanalisi, da Ernst Anton Jentsch (1906), per indicare proprio l'incapacità di distinguere nettamente se un essere sia davvero vivo e, al contrario, se un oggetto possa essere animato; come messo in evidenza da Freud, che riprende e sviluppa le ricer-

che dello psichiatra tedesco, tali dubbi si insinuano dinanzi alla vista di «figure di cera», «bambole ingegnose» e «automi» (Freud 1991: 277). Sia Jentsch che Freud si richiamano al racconto *L'Uomo della sabbia*, scritto nel 1815 da Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, per far cogliere al meglio, attraverso un esempio di natura letteraria, il discorso legato al perturbante.

Si tratta di un'opera conosciuta da Carmelo Bene e di un autore molto attenzionato dall'artista salentino, come testimoniato dai volumi presenti all'interno della sua biblioteca. All'interno del racconto, Hoffman delinea la figura di un docente universitario di fisica, il professor Spalanzani, antesignano e antenato di tutta una serie di personaggi fittizi, tipicamente rappresentati come uomini di scienza e caratterizzati da una sorta di delirio di onnipotenza, che costruiscono degli ibridi fra esseri viventi e oggetti, fra l'umano e l'inumano, cui cercano di infondere spirito vitale partendo dall'impiego di materiale inorganico. Egli è il costruttore, infatti, di una bambola meccanica che il protagonista Nathanael crede essere sua figlia Olimpia, tenuta nascosta e segregata dal padre, dal cui fascino viene attratto al punto da essere spesso indotto a spiarla per mezzo di un binocolo; nonostante il protagonista viva già una relazione sentimentale con Clara, una donna in carne e ossa e spirito, non riesce a fare a meno di innamorarsi di Olimpia, fino a divenirne completamente ossessionato. Tali sentimenti divengono privi di qualunque forma di controllo allorché il ragazzo riesce finalmente a incontrare l'"oggetto" – è proprio il caso di dirlo – dei suoi desideri, in occasione di una festa da ballo organizzata a casa del professore, durante la quale scorge la fanciulla mentre suona il pianoforte e trova il coraggio di conoscerla, danzare e intrattenere una conversazione (o, meglio, un monologo) con lei, sebbene, all'effluvio di parole amoroze di Nathanael, Olimpia risponde, nella sua freddezza e rigidità, solo con numerosi sospiri. Il protagonista è talmente invaghito della bambola da non comprendere – o, più probabilmente, da fingere di non comprendere – la sua natura, neppure dinanzi al chiacchieric-

cio diffusosi in paese riguardo all'infermità mentale della bellissima figlia di Spalanzani né ai tentativi da parte dell'amico Siegmund di convincerlo che la ragazza è in realtà inanimata. Da quel momento, Nathanael trascorre moltissimo tempo presso la casa di Olimpia, di cui apprezza in modo particolare la «grande devozione» (Hoffmann 1950), l'attenzione assoluta e l'ascolto totale che dimostra nei confronti dell'innamorato, che quotidianamente le legge, per ore, ogni suo scritto: il giovane è impressionato dalla sua incapacità di annoiarsi e di distrarsi ed è in questo, oltre alla perfezione estetica, che la sua giovane si distingue da qualunque altra creatura umana, soprattutto dalla fidanzata che non aveva mai dimostrato interesse verso i suoi discorsi. Deriva da qui, dal desiderio di essere ascoltati e di ottenere considerazione, la preferenza, e dunque la maggiore attrazione, dell'inorganica Olimpia rispetto all'organica Clara.

Quando viene, però, posto violentemente di fronte all'amara verità, Nathanael perde del tutto la ragione, mentre nella cittadina in cui viveva Olimpia si diffonde un clima di sospetto nei confronti di qualunque figura umana, causato dal timore di potersi imbattere in ulteriori androidi, motivo per cui, durante gli incontri, si inizia ad adottare l'abitudine di sbadigliare frequentemente per dimostrare la propria noia e non apparire come meri oggetti, ingannevolmente interessati: all'illusione di una dedizione completa viene preferito il reale disinteresse umano. Il giovane protagonista, dopo un periodo trascorso in manicomio, ritorna alla sua vita con Clara, ma, improvvisamente, viene colto dalla folle convinzione che anche la fidanzata sia una bambola di legno e, mosso da un'ira furibonda, cerca di ammazzarla.

Nella costruzione del suo sistema psicanalitico, Freud si concentra in modo particolare sul terrore del protagonista di perdere la vista – emblema della paura di essere evirato, il cosiddetto complesso di castrazione –, sviluppato sin dalla sua infanzia, a seguito di un racconto relativo a un mostro (l'Uomo della sabbia, appunto) che strappa gli occhi ai bambini adoperato per spaventarli e indurli a comportarsi

correttamente. Il piccolo Nathanael aveva, però, proiettato tale figura su quella di uno sgradevole avvocato, che lo aveva minacciato e afferrato violentemente per dare «un'occhiata al meccanismo delle mani e dei piedi» (Hoffmann 1950), come se fosse un automa e volesse smontargli gli arti dalle giunture. Anche la presunta relazione con Olimpia simboleggerebbe per Freud un ritorno nell'adulto a un atteggiamento tipicamente infantile che porta a desiderare che anche gli oggetti abbiano una vita propria; d'altronde, come scrisse il poeta Rainer Maria Rilke, nel suo saggio *Bambole* del 1914, il bambino sperimenta una sensazione di forte delusione – non tanto diversamente da quanto avviene al protagonista di Hoffmann – nel constatare che i suoi giocattoli sono privi di anima e, dunque, non sono altro che un riflesso delle capacità d'immaginazione del soggetto che li adopera (Rilke 2008).

Achille, nei due momenti della *Pentecosta*, nella versione televisiva dell'opera e nel suo ultimo spettacolo *In-vulnerabilità d'Achille, impossibile suite tra Ilio e Sciro, spettacolo-sconcerto in un momento*, non assume un comportamento tanto diverso da quello che contraddistingue la nutrita schiera di personaggi – teatrali, letterari e cinematografici – che tradizionalmente sono conosciuti sotto l'etichetta di “scienziati pazzi”, i quali, con le loro azioni stravaganti e soprattutto rischiose, si impegnano nella creazione di “mostri” spesso dalle sembianze umane: anch'egli, proprio come loro, utilizza resti di corpi morti per cercare di dar vita a un nuovo essere. Si tratta di figure che finiscono per macchiarsi del peccato di *hybris*, attraverso un atteggiamento che li porta a ribellarsi a quelle che sono le leggi divine, a desiderare di andare ben oltre i limiti umani e a sfidare l'ordine precostituito del mondo, sostituendosi a qualunque dio demiurgo, pur di riuscire a creare la vita in maniera alternativa. Sotto questa luce, può essere osservato anche il comportamento di Gepetto, il burattinaio di Carlo Collodi, che costruisce Pinocchio, spinto non solo da una necessità economica, ma soprattutto dal profondo desiderio di paternità, che la vita gli ha negato.

La loro *hybris* li accomuna notevolmente all'Achille tramandatoci da Omero, un personaggio mitologico tracotante per definizione, caratterizzato da un orgoglio e una brama di gloria disumani, così come dalla difficoltà di gestire i propri impulsi emotivi, ma soprattutto è la personificazione della voglia di eccedere la limitata dimensione dell'umanità, per essere quanto più simile possibile a dio: non a caso, è proprio su tale aspetto, sulla disperazione di essere un «bastardo» (Bene 2023: 900), che si sofferma l'eroe rielaborato da Bene.

La figura della bambola-androide acquisisce negli ultimi anni di lavoro di Bene un sempre maggiore peso, evidenziato soprattutto all'interno della sua produzione poetica, in connessione con il lavoro condotto sulla *Pentesilea* all'interno del progetto "Achilleide", in modo particolare nella sua inedita e incompiuta opera *Achilleis-Leggenda*.¹⁷ In questi suoi ultimi versi, la bambola-androide è costruita affinché soddisfi il bisogno dell'ascolto ed è lasciata completamente in balia di qualcuno che parla e legge, in maniera assolutamente analoga alla sorte di Olimpia, destinataria di ogni elucubrazione di Nathanael dell'*Uomo della sabbia*; si accentua, dunque, in *Leggenda* una condizione che apparteneva già alla bambola della scenografia di *Pentesilea*, a cui Bene-Achille leggeva i suoi versi.

In virtù di un forte senso di incomprendimento, da tempo convinto che i destinatari della sua opera non potessero essere che «due, tre amici sparsi nel mondo. Morti, può darsi» (Bene in Chaluja, Fillion, Mingrone, Schadhauser 2011: 38), Bene sente sempre più, con l'approssimarsi della fine, il bisogno urgente di una presenza extra-umana. La bambola-androide diviene, così, l'unica compagnia tollerata dal poeta, al quale presta il suo orecchio bionico, pur senza avere capacità di comprensione, per simulare la ricezione della sua voce, confermando la sua convinzione che l'ascolto e la comunicazione non possono mai essere veramente dei processi perfettamente simmetrici e reciproci:

Ah soltanto esser solo UNA VOCE!
visitare al meriggio un'amica l'eterna inumana
l'inferma

Tra il thè le tisane Un'amica
mai nata Per te costruita
a vegliare
che senza comprendere ascolti il tuo dire
che dici ti dice
– finché batte il povero cuore malato –
parole Si dice per non si morire
(Bene in Giorgino 2019:106)

Nell'ultima produzione di Bene, tutto diviene puro ascolto e la voce, che deve essere letta (il titolo *Leggenda* rimanda al gerundivo latino *legenda*) assolutamente non in maniera silenziosa, nel rispetto della scaturigine orale e performativa della poesia, esige l'instaurarsi di un rapporto con l'udito; come ha scritto Federico Albano Leoni, infatti, la voce umana

non è nata e non si è sviluppata per produrre monologhi o soliloqui, che sono una finzione teatrale o letteraria, ma per parlare con gli altri, al punto che se gli altri per ipotesi non ci fossero, neanche la voce avrebbe motivo di esistere, perlomeno non così come la conosciamo e la usiamo. E perfino il parlato interiore, anche quello silenzioso, privato, quando da soli parliamo con noi stessi, è interpretato come un dialogo che avviene in un io che si sdoppia e diventa anche un tu, e si realizza, anche solo mentalmente, con la lingua pubblica (Leoni 2022: 27).

Nonostante Carmelo Bene abbia più volte nel corso della sua attività rigettato la presenza del pubblico, negando fino alla fine della sua esistenza qualsiasi ruolo allo spettatore, e abbia minato gli aspetti fondamentali del codice della comunicazione verbale, enunciati dal linguista Roman Jakobson,¹⁸ in *Leggenda* sembra aver bisogno di qualcuno che, pur nella sua solitudine, possa continuare ad ascoltare la sua voce. Sebbene sia inutile sperare nella presenza di qualcuno che realmente possa comprendere ciò che viene espresso, rimane comunque fondamentale preservare il processo d'ascolto, seppur sia meramente fittizio, e in tal modo, come riflette Giorgino, Bene «indirizza la propria 'necrofilia' sui lacerti residuali del testo e, quindi, sul

¹⁷ Si tratta di un poema inedito, le cui bozze sono conservate presso l'Archivio "Carmelo Bene" di Lecce; parte del testo è stato pubblicato in Giorgino 2014 e Giorgino 2019, da cui sono state riprese le citazioni presenti nel saggio.

¹⁸ Sull'argomento, si rimanda a Giorgino 2019.

corpo franto del manichino» (Giorgino 2014: 344), quasi a riprodurre simbolicamente le figure di Achille e Pentesilea.

Nei versi di *Leggenda*, a un certo punto, la bambola si anima, riuscendo (proprio come il personaggio di Olimpia delineato da Hoffmann!) a suonare il pianoforte, in modo particolare un brano di Ravel, avvicinandosi notevolmente a quello che, nelle intenzioni degli scienziati e degli ingegneri, è il fine degli androidi: assomigliare quanto più possibile in tutto e per tutto agli esseri umani. Non a caso, allora, la bambola sembra iniziare a provare anche delle emozioni e una profonda commozione le vela gli occhi; ma, proprio in quel momento, nella massima vicinanza all'umano, si verifica una sorta cortocircuito: la donna-giocattolo smette di funzionare.

Colpisce la coincidenza di quanto evocato da Bene in *Leggenda* con le immagini presentate all'interno del volume *Androidi: le meraviglie meccaniche dei celebri Jaquet-Droz* (Carrera, Loiseau 1980), al cui interno viene analizzata la storia del noto orologiaio svizzero Pierre Jaquet-Droz, vissuto nel Settecento, il quale, attento conoscitore di strumenti musicali e anche esperto di anatomia umana, riuscì a realizzare, assieme al figlio e a un loro collaboratore, tre automi meccanici: "Le dessinateur", una bambina capace di riprodurre quattro disegni; "L'écrivain", dalle fattezze di un bambino, che intinge il pennino nel calamaio e può scrivere in corsivo un numero limitato di caratteri; infine, "La musicienne", una donna androide che muove mani e braccia, suonando dei brani su un organo a tastiera. È proprio con questo automa – che fu, in realtà, il primo a essere costruito da Jaquet-Droz e il suo team – che si riscontrano, dunque, delle somiglianze, non solo con Olimpia dell'*Uomo della Sabbia*, ma anche e soprattutto con la bambola costruita per ascoltare la voce di Bene impegnata nella lettura. È possibile rilevare, in modo particolare, un'evidente analogia fra i versi in cui la bambola di *Leggenda*, mentre suona il pianoforte, improvvisamente si interrompe e, in preda all'emozione, i suoi occhi iniziano a storcersi, con grande stupore del poeta («V'è tr'automati alcuna che suona [...] su

ignorata tastiera celeste stonata»; «Nei veli degli occhi / sinistro strabismo ne smorfia 'l sembiante»; «La musicaandroide sconcerta bambina / Immortale guardate! [...] Bene in Giorgino 2014: 342), con un passaggio del volume *Androidi*, contenuto all'interno della sezione intitolata *Ricerca e scoperta dei difetti*:

Ascoltando la musicista, si poteva ammettere senza sbilanciarsi troppo che soffriva di qualche "assenza cerebrale". [...] La spiacevole abitudine di strascicare le mani sulla tastiera la costringeva a mancare di precisione e a interrompersi [...] Lo sguardo, solitamente cristallino e pudico, si appannava; un insidioso strabismo la sfigurava [...] Significava mettere in dubbio il genio del suo creatore e dimenticare che essa era un androide e che gli androidi sono immortali (Carrera, Loiseau 1980: 82).

Inoltre, Bene individua il problema della sua bambola-androide nelle «incerte cerniere di guaste – / le ditafalangi» (Bene in Giorgino 2014: 343), esattamente come riportato in un'altra sezione del volume preso in esame, *Spiegazione razionale dei difetti*, in cui si legge: «C'erano parecchi difetti da correggere: cerniere delle dita guaste» (Carrera, Loiseau 1980: 83).

In *Achilleis-Leggenda*, nel momento in cui la bambola-androide si rompe, il poeta resta da solo a osservare il suo corpo doppiamente inorganico, finto e per giunta ora anche morto, guasto, proprio com'era il manichino che rievocava la figura di Pentesilea, che veniva vegliato dalla figura di Achille, durante gli spettacoli: scatta così un inevitabile parallelismo fra Bene e l'eroe greco e la bambola del *Momento n. 1* e *n. 2* e quella del suo poema inedito («'me del Pelide l'ombra lui a vegliare / guasta Pentelamata in che si more / 'mne autentico automatico balocco»; Bene in Giorgino 2014: 343).

La bambola meccanica è da preferire sempre più – proprio come Nathanael dell'*Uomo della sabbia* preferiva Olimpia a Clara – a quel pubblico di cui l'attore-artifex non aveva mai davvero tenuto conto, una posizione che si traduce in un rigetto totale di qualunque spettatore, che può essere tranquillamente sostituito da un orecchio bionico capace di ascoltare la voce:

Considero queste di Achille le mie ultime prove, un testamento fra il concerto e lo spettacolo. E lo sconcerto dello spettacolo, che in me è forte quanto la vergogna di apparire davanti a un pubblico che intendo coinvolgere il meno possibile. Contro la retorica della partecipazione, vorrei che gli spettatori facessero come me, si comportassero come se non esistessero più. Basta un colpo di tosse e si fa sipario (Bene in Maltese 2000).

Con Bene, come evidenzia Giacché, «il sogno dell'inumano» si trasforma nel «segno dell'inorganico» (Giacché 2017) ed è così che la macchina attoriale permette all'attore non solo la fuoriuscita dalla sua natura, ma proprio una migrazione «dall'organico all'inorganico, dall'umano all'automatico, dalla persino involontaria rappresentazione al cuore dell'irrappresentabile» (Bene 2014: 22); egli riesce, in tal modo, a superare anche la concezione di Antonin Artaud dell'uomo «mal costruito» (Artaud 2001: 53) e del suo desiderio di privarlo dei suoi organi per poterlo, infine, liberare da ogni forma di automatismo, un compito che, d'altronde, nella sua visione, spetta proprio al teatro:

Quando un corpo è riconosciuto cattivo lo si cambia, ed è il teatro a essere incaricato di tale cambiamento. – E mai un corpo fu più cattivo del corpo attuale dell'uomo e sarebbe ora che il teatro intraprenda il suo cambiamento (Artaud 2024: 263).

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA:

- Artaud A., 2001, *Per farla finita col giudizio di dio*, a cura di M. Dotto, Roma, Stampa alternativa;
- Artaud A., 2024, *Questo corpo è un uomo. Quaderni 1945-1948*, trad. e a cura di L. Amara, pref. É. Grossman, Vicenza, Neri Pozza;
- Artioli U., Bene C., 1988, *Conversazione intorno alla «Cena delle beffe»*, in «Il castello di Elsinore», n. 3, 146-154;
- Bellmer H., 1980, *Piccola anatomia dell'inconscio fisico ovvero l'anatomia dell'immagine*, Roma, Arcana;
- Bene C., 1981, *Pinocchio*, seguito da *Pinocchio o lo spettacolo della provvidenza (distrazioni a due voci tra scena e quinta)* di Giancarlo Dotto, Firenze, La casa Usher;
- Bene C., 2000a, *Il mal de' fiori*, Milano, Bompiani;
- Bene C., 2000b, *Autointervista (o la solitudine di un poema impossibile)*, in www.villatelesio.wordpress.com;
- Bene C., 2014, *Cos'è il teatro?! La lezione di un genio*, a cura di R. Maenza, Marsilio, Venezia;
- Bene C., 2023, *Opere. Con l'autografia di un ritratto*, Milano, La nave di Teseo;
- Bene C., Dotto G., 1998, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani;
- Carrera R., Loiseau D., 1980, *Androidi: le meraviglie meccaniche dei celebri Jaquet-Droz*, Fontanellato, Franco Maria Ricci;
- Chaluja E., Fillion J., Mingrone G., Schadhauer S., 2011, *Conversazione con Carmelo Bene*, in Morreale E., *Carmelo Bene contro il cinema*, Roma, Minimum Fax, 36-56;
- De Simone C., 2017, *The Obscenity of Violence, the Obscenity of Theatre. The Dramaturgy of Carmelo Bene's Last performance disconcertment*, in «HAL. Open Science», n. 6, 83-90;
- Di Martino R., 2023, *Carmelo Bene. Là dove muore, canta*, Milano, Humboldt Books;
- Dotto G., 2000, *Fatemi il funerale da vivo. Colloquio con Carmelo Bene*, in «L'Espresso» (13 gennaio 2000);
- Dotto G., 2012, *Nel male e nel Bene*, in «L'Espresso» (15 marzo 2012), disponibile online al link:
<https://pierluigipiccini.it/si-puo-solo-dire-nulla-parla-carmelo-bene/>;
- Freud S., 1991, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri;
- Giacché P., 1997, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani;
- Giacché P., 2017, *Carmelo Bene a quindici anni dalla morte / Nessun Bene*, in «Doppiozero», 16 marzo 2017, disponibile al link:
<https://www.doppiozero.com/nessun-bene>;
- Giorgino S., 2014, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Lecce, Milella;
- Giorgino S., 2019, «Ah soltanto esser solo una voce». *Leggenda di Carmelo Bene*, in Aa. Vv., *Uno straniero nella propria lingua. Scritti per Carmelo Bene*, Oèdipus, 103-114;
- Gregori M. G., 1989, *L'eroe funesto di Carmelo*, in «L'Unità» (26 luglio 1989);
- Hoffman E. T. A., 1950, *L'uomo della sabbia ed altri racconti*, Milano, Rizzoli; il testo è stato consultato online, al link:
<https://www.rodioni.ch/OPERNHAUS/coppelia/uomosabbiahoffmann.html>;
- Lacan J., 2002, *Scritti*, a cura di G. B. Contri, Torino, Einaudi, 2 voll;
- Leoni F. A., 2022, *Voce. Il corpo del linguaggio*, Roma, Carocci;
- Maltese C., 2000, *Il mio testamento dalla tomba del teatro* (intervista a Carmelo Bene), in «La Repubblica» (20 novembre 2000);
- Manganaro J.-P., 1995, «Dramaturgie» di Carmelo Bene (un attore senza spazi), in Aa.Vv., *Per Carmelo Bene*, a cura di G. Fofi e P. Giacché, Milano, Linea d'ombra;

- Manganaro J.-P., 2022, *Oratorio Carmelo Bene*, Milano, Il Saggiatore;
- Mango L., 2019, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carocci;
- Mecacci A., 2022, *Ereticamente erotica, eroticamente eretica. L'estetica della Poupée di Hans Bellmer*, in «AND», v. 41, n. 1;
- Noferi A., 1985, *Le figure della voce*, in AA. VV., *Fonè. La voce e la traccia*, a cura di S. Mecatti e A. Panicali, Firenze, La casa Usher;
- Omero, *Odissea*, a cura di V. Di Benedetto, Milano, Bur Rizzoli;
- Oppedisano F. R., 2010, *Carmelo Bene. Ricominciando dal tramonto del giorno. La vita stessa altrimenti*, in «Mnemosyne o la costruzione del senso. L'ascoltare, il sentito dire, la phonè, in filigrana nei racconti di sé», n. 3, 43-57;
- Paiano A., 2022, *Dentro 'l mal de' fiori. Il poema impossibile di Carmelo Bene*, Calimera, Kurumuny;
- Pasero R., 1989, *L'ultima volta di Bene: «Mi avrà chi mi merita»*, in «Il Giornale» (26 luglio 1989);
- Petrini A., 2004, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS;
- Rilke R. M., 2008, *Tutti gli scritti sull'arte e la letteratura*, Milano, Bompiani;
- Schechner R., 2018, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura e trad. di D. Tomasello, pref. di M. De Marinis, Imola, Cue-Press;
- Stazio P. P., 2007, *Achilleide*, a cura di G. Nuzzo, Palermo, Palumbo;
- Tessari R., 1982, *Pinocchio. «Summa atheologica» di Carmelo Bene*, Firenze, Liberoscambio;
- Tomasello D., 2016, *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Roma, Carocci.