

ALEX BENINI  
Université Paris 1

# Il «Soggetto fantasma»: impersonalità e decentramento nella differenza deleuziana: residui spettrali della morte dell'Io nel teatro beniano

## SOMMARIO

1. Il «teatro senza spettacolo» come teatro della differenza; 2. Limiti della rappresentazione e scrittura di scena; 3. Il Soggetto e l'io; 4. Corpi martirizzati e macchina attoriale; 5. Essere e rappresentare; 6. Il Soggetto fantasma; Bibliografia.

## 1. Il «teatro senza spettacolo» come teatro della differenza

Fra le diverse definizioni date all'esito artistico della quarantennale ricerca nei campi dell'arte e in quello teatrale in particolare di Carmelo Bene, vi è quella di «teatro senza spettacolo»<sup>1</sup>. Parlando di spettacolo in questo senso privativo, si può e si deve forse immediatamente fare riferimento al senso che Guy Debord diede a questo concetto già nel 1967, in *La società dello spettacolo*. Basti qui citare la prima delle 221 tesi dell'opera:

1. L'intera vita delle società in cui regnano le condizioni di produzione moderne si annuncia come un'immensa accumulazione di *spettacoli*. Tutto ciò che veniva direttamente vissuto si è estraniato in una rappresentazione<sup>2</sup>.

Lo spettacolo è inteso da Debord non soltanto come epifenomeno di mediatizzazione della cultura di massa, ma come forma

<sup>1</sup> Cfr. P. Klossowski (1990).

<sup>2</sup> Traduzione personale, da Debord ([1967] 2010, p. 3).

o, meglio, condizione trascendentale della nuova alienazione storica dell'uomo nelle moderne società dei consumi, come superstruttura cognitiva e auto-riproducentesi dei rapporti di produzione del capitale, in quanto suo mezzo e fine, in quanto progetto e risultato al contempo: in poche parole in quanto forza di rappresentazione, ovvero di riproduzione psico-linguistica del mondo della moderna pseudo-storia.

Il concetto di “teatro senza spettacolo” per Carmelo Bene esprime essenzialmente la necessità di comporre una materia teatrale (ma altresì filmica, radiofonica o letteraria) interamente sottratta alle dinamiche della rappresentazione, ossia, per dirlo in termini deleuziani, che cessi di servire la rappresentazione come sistema della «ripetizione delle identità nel concetto», come ripetizione o riconferma del principio di identità, a scapito o espungendo la forza della differenza. Per citare la prefazione di *Differenza e ripetizione* di Gilles Deleuze (1968):

Il primato dell'identità, comunque essa sia concepita, definisce il mondo della rappresentazione. Ma il pensiero moderno nasce dal fallimento della rappresentazione, così come dalla perdita delle identità, e dalla scoperta di tutte le forze che agiscono sotto la rappresentazione dell'identico. [...] Tutte le identità non sono che simulate, prodotte come un “effetto” ottico, tramite un gioco più profondo che è quello della differenza e della ripetizione.

[...] Né particolarità empiriche, né universale astratto: *Cogito* per un io dissolto. Crediamo a un mondo in cui le individuazioni sono impersonali, e le singolarità, pre-individuali: lo splendore del “si”<sup>3</sup>.

Bisogna qui brevemente ricordare che, come precisa Peter Halward, la differenza deleuziana è una differenza prima di tutto “*intra*-elementare” piuttosto che “*inter*-elementare”: essa non è tanto lo scarto fra singoli oggetti individualizzati e la loro alterità, ciò che è altro da essi, quanto piuttosto una differenza

---

<sup>3</sup> Traduzione personale, da Deleuze ([1968] 2011, pp. 1-4).

costitutiva e insita nell'essere, una forza di differimento interno agli oggetti stessi che «differisce costantemente con sé stessa» innanzitutto, in quanto l'essere stesso si identifica in maniera positiva e univoca con il *movimento*, con il processo di creazione e divenire che costituisce la sua realtà, e non con le singole forme consolidate o sedimentate del creato. Le creature deleuziane in tal senso sono prive di un centro effettivo, presenti in una realtà priva di «soggetti e di un mondo oggettivo che fa loro da controparte», protese al contempo verso un divenire virtuale impersonale o “molecolare”, e altresì verso il ripiegamento su sé stesse nella loro attualizzazione creaturale o “molare”. Perciò la rappresentazione è fundamentalmente incapace di “presentare” e di intuire la realtà *intensiva* e *immediata* della differenza, poiché sottopone il movimento di creazione alla fissità dell'identità immobile e centrata<sup>4</sup>.

## 2. Limiti della rappresentazione e scrittura di scena

Per Philippe Mengue, che in un suo articolo del 2018 riflette sul rapporto fra Deleuze e il teatro<sup>5</sup>, la preminenza in Deleuze del modello teatrale beniano, rispetto a quello di Artaud, sarebbe dovuta precisamente alla sua potenzialità sottrattiva e anti-rappresentativa. Approccio minoritario del teatro critico di Bene che, a dire di Deleuze, amputa gli elementi stabili del potere dal teatro – i ruoli, le identità, la storia – e libera altresì le forze e le potenzialità soggiacenti all'atto, attraverso le linee di fuga e di variazione continua dei personaggi<sup>6</sup>.

Nondimeno, anche nel caso di Bene non si tratterebbe per Mengue di una vera e propria secessione completa dalla rappresentazione, a suo dire impossibile, quanto piuttosto di un regime teatrale “sub-rappresentativo” che non riesce tuttavia a disfarsi dell'autorità

---

<sup>4</sup> Cfr. Hallward (2006, pp. 72, 152-153).

<sup>5</sup> Mengue (2018).

<sup>6</sup> Cfr. Deleuze ([1979], 2008).

del testo letterario, nonostante Bene impieghi contro di essi la logica di preminenza dell'attore e del gioco attoriale. A detta di Mengue il teatro di Bene non potrebbe infatti funzionare senza il supporto e la riscrittura dei classici, trascurando però da un lato opere letterarie-cinematografiche "originali" fondamentali come *Nostra Signora dei Turchi*, e non rilevando forse che è proprio attraverso i classici che Bene pratica l'uscita effettiva dai classici stessi, seguendo quelli che Cosetta Saba definisce altrove i «modi operazionali» della pratica di riscrittura beniana, fondate su un ampio lavoro di ricerca trasversale che potremmo definire di "trans-medialità", e di "trans-testualità" come la definisce Saba, come "decostruzione" della materia testuale, «teoria e prassi di riscrittura e di ritestualizzazione radicale, che pertanto porta alla perdita irreversibile della fonte o al depistaggio deliberato, alla falsificazione»<sup>7</sup>.

Lavoro *anche* testuale, dunque, ma che comporta alla base la lacerazione e lo smembramento di uno scritto che diventa "testualità molle", frammentaria, incompleta e bucata, come la definisce Leila Adham<sup>8</sup>. Riscrittura che non serve a riformulare o sostituire il testo originale con altro testo, quanto a «favorire l'emergenza di un'altra scrittura», «base testuale leggibile» atta a rendere possibile «in scena una moltitudine di potenzialità», la cosiddetta "scrittura di scena" che Bene concepisce come partitura complessiva dell'evento teatrale – comprendente oggetti, luci, colori, musiche, gesti, voci ecc. Una riscrittura capace di perforare il repertorio e di lasciar passare dai suoi interstizi e spazi vuoti il verificarsi, l'insorgere dell'immediato teatrale nel gioco automatico dell'attore, di sottrarre materia alla letteratura per verificarla nella sua attualità e nella sua capacità di farsi evento, di sgambettare la storia nell'insorgere inattuale e impersonale dell'immediato in quanto *unica sua dimensione fenomenologicamente vera e concreta*. L'attore diviene in tal senso l'unico vero autore dell'opera nel suo prodursi presente.

---

<sup>7</sup> Cfr. Saba (2018).

<sup>8</sup> Cfr. Adham (2007).

### 3. Il Soggetto e l'Io

In un senso analogo ma meno "scettico" rispetto alle osservazioni di Mengue, Maurizio Grande nota nell'introduzione al saggio di Bene *La voce di Narciso* (1982) come

In Carmelo Bene la *questione del soggetto* è la domanda fondamentale che tocca la differenza insormontabile tra *essere* e *rappresentare* [...] Il teatro di Carmelo Bene rifiuta la *soppressione del soggetto* sulla quale si erige il vantaggio dell'Io. Il teatro deve restare, al contrario, il luogo della "apparenza trascendente" del soggetto, messa in causa dell'Io, denuncia del divenire mortale nella storia e nel mondano<sup>9</sup>.

Vorremmo allora tentare qui di conciliare queste diverse posture interpretative del lavoro di Bene attorno alla questione del soggetto e della rappresentazione. Da un lato, la constatazione di un grado minimale di sussistenza della rappresentazione. Dall'altro, quella del moto sottrattivo o di estinzione – come viene definito da Lorenzo Chiesa, «estinzione come de-individuazione»<sup>10</sup> – che porta questi elementi discreti del regime "sub-rappresentativo", gli elementi significanti di enunciazione e soggettivazione, a un trattamento e un'esposizione contraddittoria, parodistica e parossistica che ne minano il senso e l'attendibilità ontologica.

Nel suo *Lorenzaccio* (1986) in particolare, Bene ha potuto porre questa questione dell'azione e dell'intenzione, concludendo come il pensare, il riferire e l'agire non sono in fondo che le false prerogative di un supposto Io morale, supportate solamente a posteriori dalla rappresentazione illusoria della storia. Bene stesso definirà questo suo *Lorenzaccio*, *al di là di de Musset e Benedetto Varchi*, come «uno studio sulla impossibile paternità e coerenza di qualsivoglia azione che nell'atto smarrisce il proprio intento» (Bene, 1995, pp. 4-5)<sup>11</sup>. Il protagonista appare qui come un essere

---

<sup>9</sup> C. Bene (1995, p. 993).

<sup>10</sup> Cfr. Chiesa (2012, pp. 107-123).

<sup>11</sup> Bene (1995, pp. 4-5).

smarrito, inetto e ingenuo: caratteri paradossali per qualcuno che la storia ha designato come assassino, vandalo e tirannicida. I suoi sono gesti insensati, sempre ritardatari e vani perché già verificati, già compiuti e doppiati a monte da una volontà oscura che ci oltrepassa e ci precede, come lo spettrale cavaliere in armatura che doppia e precede immancabilmente ogni gesto, sensazione o parola proferita da Lorenzaccio dalla fossa del palcoscenico. Quando questi si appresta finalmente ad alzare il pugnale sul tiranno Alessandro, situato sempre rigorosamente in un'altra stanza, in un altrove, il cugino di Lorenzino è già bell'e morto pugnalato. Parodia della storia come non-luogo intestimoniabile della coscienza mancata. Come Bene stesso fa affermare al protagonista nella chiusura di una delle sue riduzioni della pièce: «No, non nego la storia, ma io non c'ero»<sup>12</sup>.

#### **4. Corpi martirizzati e macchina attoriale**

A partire dalla fine degli anni Settanta, gli spettacoli di Bene vedranno una condensazione progressiva attorno alle figure dei loro protagonisti, e diviene parimenti sempre più centrale l'impiego della strumentazione fonica per l'amplificazione sonora della voce e il playback. La pratica "monologante" del suo attore in scena che rifiuta ogni dialogo e comunicazione – con gli altri attori e col pubblico – non dà pertanto luogo a solipsismo. Si potrebbe parlare al contrario di una ricerca dell'"auto-spavento", di una fuga dell'interno verso l'esterno che viene però in un senso sorpresa e sepolta all'interno dalla sua stessa esibizione acustica ingigantita e fattasi dunque "ascolto" forzato, eco che torna indietro all'oratore, spossessato così della sua stessa parola: non più parola "portata" dall'attore, ma straripamento del fatto acustico. Processo di spossessamento a cui concorre una particolare maniera di dislocarsi incessantemente con gesti spezzati, convulsi

---

<sup>12</sup> Bene (1995, p. 1306).

e automatici, di squilibrare il proprio baricentro con le variazioni continue dei registri vocali e “pato-logici”.

Aggregati vorticosi di frammenti fisici e psichici che non trovano collocazione né unità, oggetti scenici vanamente cercati e manipolati dai personaggi in scena, come la moltitudine di vestiti, protesi e tessuti che passano per le mani di Riccardo III. Tali strappi e conati non smettono di compromettere la rappresentazione esaltando il paradosso flagrante dell’idiosincrasia fra il corpo dell’attore da un lato, che rifiuta di accettare la propria “contraffazione” in favore della subordinazione all’identità del personaggio, e l’anima del personaggio dall’altro che rifiuta di essere subordinata a un corpo e a una identità statica. «Carmelo», afferma Klossowski, «dotato effettivamente di un *corpo sottile*, è l’interprete per eccellenza delle *anime separate dai loro corpi o dei corpi separati dalle loro anime*»<sup>13</sup>. È un corpo altresì “martirizzato” e camuffato dai costumi gonfi e improbabili di Amleto, dalle rigide armature di Macbeth e dalle protesi mostruose di Riccardo III. Ma è anche un corpo biologico e “disgustoso” da obliare e da cui fuggire. Il disgusto implicito del corpo in Bene si traduce scenicamente in questa sottrazione metafisica del corpo, nella fratturazione dei movimenti e dei gesti:

Da sempre non ho mai potuto prescindere dal corpo. C’è molto “corpo” nel mio lavoro in scena. Voce, cavità orale, diaframma, respiri. I personaggi via via son venuti meno. Diventati membra, dita, unghie, protesi, corpi, pezzi di corpi colonizzati, volontarizzati dall’Io deriso. [...] C’è poi la grande sciagura dell’attore. Impresa proibitiva fargli smettere in scena la livrea del “tragico”, del “decoro”. [...] Hanno sempre un’anima, ovvero una flatulenza da smaltire<sup>14</sup>.

Un concetto in particolare assurge a sintesi di questo scarto, di questo passaggio dall’attore all’attorialità che prelude alla sua ridefinizione operativa nel “teatro senza spettacolo” beniano: quello di “macchina attoriale”. Questo fenomeno è stato puntual-

---

<sup>13</sup> Cfr. Klossowski (1995, p. 1473).

<sup>14</sup> Bene (1995, p. 30).

mente analizzato da Maurizio Grande, che parla di una illusione teatrale non soltanto «negata» e «superata» dall'alienazione della macchina attoriale, ma anche «ribaltata e scardinata» nel momento in cui essa perde il suo «fondamento nell'immagine di un soggetto agente-volente e prende la forma aleatoria del riflesso automatico», «paradosso del soggetto-senza-rappresentazione, dunque del teatro come luogo virtuale di un pathos tanto più autentico quanto più automatico, sganciato da un io senziante-volente»<sup>15</sup>.

Macchina attoriale, dunque, come stato comatoso del personaggio, corpo freddo che prelude l'eccesso e lo sconfinamento di ogni desiderio, riflesso di quel vuoto agognato che Bene definisce spesso come l'"inorganico" o il "porno" in cui soltanto è possibile realizzare la volontà di abbandono o *noluntas* dell'attore, moto di fuga votato all'oblio di sé. Come precisa Lorenzo Chiesa (2012), differentemente da Deleuze che concepisce il processo di sottrazione e de-individuazione come liberazione del flusso virtuale-vitale del desiderio, per l'anti-umanismo di Bene il movimento sottrattivo sfocia nel principio di estinzione, nell'arresto di ogni divenire storico o storicizzante, nell'inorganico improduttivo: recupero strategico di Schopenhauer su Nietzsche.

## 5. Essere e rappresentare

Un passaggio che resta forse allora irrisolto è il processo di sottrazione dell'attore in rapporto alla permanenza di un campo di rappresentazione minimale. È in tal senso che andrebbe riesaminato questo concetto di "Soggetto", marcandolo eventualmente con una maiuscola, al fine di segnalare questo scarto specifico con il concetto di "personaggio" in senso classico – termine che lo stesso Bene smetterà di impiegare nelle sue partiture sostituendolo con quello di "situazioni".

---

<sup>15</sup> Grande (1995, p. 19).

Richiamando le precedenti definizioni di Grande, Io e Soggetto si pongono come due poli di un'opposizione determinante, al fine di discriminare fra le dinamiche di un teatro della rappresentazione da un lato, e di un teatro dell'essere dall'altro. Da un lato, la cosiddetta "rappresentazione di Stato" si presta alla mera riproduzione di simboli riconoscibili, messa in scena dei ruoli, delle affezioni, delle identità e della società stessa. Qui l'Io permane come agente traduttore e identitario dell'attore adattato all'invariabilità del personaggio, garantendo la somiglianza e quindi la mediazione tra il testo-immagine e le *dramatis personae* rappresentate, seguendo quel che Klossowski definisce la «tripla condizione che gli assegna l'istituzione teatrale», ovvero la coincidenza di «composizione del drammaturgo», «interpretazione dell'attore» e «mente del pubblico» che riconoscerà l'identità<sup>16</sup>. Dall'altro lato, un teatro "dell'essere" che al contrario si impone di preservare l'insolenza e l'insistenza di questa apparenza-apparizione "trascendentale" del "Soggetto-bambino" – altra variante di questo concetto – come antidoto all'attore di prosa e alla sua volontà servile di rappresentazione. Il teatro dell'essere oppone per così dire alla pesante finzione della verità (interiore), una verità della finzione leggera ed epidermica, che precede e vanifica l'esito della tripla condizione del rappresentare. Per riprendere Grande:

Non c'è un teatro di rappresentazione, ma una rappresentazione in qualche modo del soggetto c'è. Quindi tutta questa finzione che io porto in scena viene sgambettata via via da una profondissima sincerità, che è quella del bambino, dell'onnipotenza, del gioco onnipotente del bambino<sup>17</sup>.

## 6. Il Soggetto fantasma

Permane dunque in questo senso specifico la rappresentazione, ma unicamente nei limiti di una riscrittura decostruente

---

<sup>16</sup> Cfr. Klossowski (1995, pp. 1467-473).

<sup>17</sup> In Bene (1993, p. 184).

che implica e preconfigura già a monte la propria dissipazione. Resta dunque solo questo “Soggetto” performante e in atto, il più mostruoso dei personaggi e al contempo l’unico vero personaggio-situazione, poiché l’unico a costituire propriamente la scena. Come precisa lo stesso Bene, “Soggetto” va inteso come *subiectum*, ciò che è sottomesso, subordinato, in questo caso assoggettato e “schiavo dei significanti”, se è vero come afferma Lacan che «l’inconscio è strutturato come un linguaggio». Bene afferma di voler procedere altresì in senso inverso, articolando il linguaggio come un inconscio<sup>18</sup>. Soggetto come impersonalità dell’inconscio prodotto dai significanti, dunque, come fantasma o alone vocale del testo esposto al processo di autodistruzione de-soggettivante della macchina attoriale, decentrato ed estenuato fra le reti dei significanti. Esempio in tal senso il Pinocchio beniano del 1999, autentico bambino-automa in perenne fuga, rapito dalle incessanti contraddizioni dei propri desideri di cui è irrimediabilmente vittima, e che lo salvano al contempo da qualsiasi principio di costituzione di un Io, di un’identità fissa e compiuta, dotata di coscienza e morale – gli odiosi fardelli che i buoni consiglieri cercano costantemente imporgli per ridurlo e ridimensionarlo a “bambino-vero”, momento che decreterà la vera morte di Pinocchio.

Il Soggetto si fa allora catalizzatore spettrale delle forze che lo spingono verso il proprio abisso, centro senza sosta decentrato. Questo centro vuoto non è mai l’identità, che non costituisce l’occasione di una individuazione, ma è lo stesso corpo straziato da queste tensioni contrapposte, dal suo paradosso “nevrotico”. È lo squarcio di Narciso “tradito”, che, per citare Bene, deve pagare la sua “impossibile onnipotenza”. È l’impossibilità del desiderio esacerbato e assoluto che porta al decentramento del sé nell’altrove, smentito senza sosta da una voce che collassa inesorabilmente nella tomba di una soggettività non evadibile benché totalmente frammentata, perforata, contraddetta, stirata e portata ai limiti del

---

<sup>18</sup> Cfr. Artioli, Bene (2006).

proprio cortocircuito enunciativo, all'afasia del caos assoluto, del vuoto che tutto riassorbe e a cui il corpo sfinito del Soggetto tende così come tutti i corpi tendono naturalmente al loro stato di quiete entropica.

## Bibliografia

- Adham, L. (2007), *Récrire pour écrire le présent: le théâtre de Carmelo Bene*, in «TRANS-», 3.
- Aprà, A. et al. (1995), *Per Carmelo Bene: 1994*, Milano, Linea d'ombra.
- Artioli, U., Bene, C. (2006), *Un dio assente, monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani, M. Dotti, Milano, Medusa.
- Bene, C. (1993), *Lorenzaccio e il teatro di Bene e la pittura di Bacon*, Milano, Linea d'ombra.
- Id. (1995), *Opere, con l'Autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani.
- Bene, C., Deleuze, G. ([1979] 2008), *Superpositions: Richard III suivi d'Un manifeste de moins*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Chiesa, L. (2012), *Il teatro dell'estinzione sottrattiva*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», 1, 2, pp. 107-123.
- Debord, G. ([1967] 2010), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard.
- Deleuze, G. (2011), *Différence et répétition* [1968], Paris, Presses universitaires de France.
- Grande, M. (1995), *L'automatico e l'autentico*, in Aprà et al., *Per Carmelo Bene: 1994*, cit., p. 19.
- Hallward, P. (2006), *Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation*, London-New York, Verso.
- Klossowski, P. (a cura di) (1990), *Carmelo Bene, il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio.
- Id. (1995), *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in Bene (1995), *Opere, con l'Autografia di un ritratto*, cit., p. 1473.
- Mengue, P. (2018), *Un théâtre sans représentation?*, in «La Deleziana. Revue en ligne de philosophie», 7.
- Saba, C. (2018), *Carmelo Bene e la decostruzione delle arti del secondo Novecento*, in «Sciami I ricerche», 4, 1.

