

FRANCESCO LUIGI PANIZZO

Quel Me Smedesimo

*Il manque-à-être di Jacques Lacan
nella poetica di Jerzy Grotowski e
Carmelo Bene*



Edizioni Psychodream

FRANCESCO LUIGI PANIZZO

Quel Me Smedesimo

Il manque-à-être di Jacques Lacan nella poetica di Jerzy
Grotowski e Carmelo Bene



Edizioni Psychodream

Della collana Psychodream Theater
la Edizioni Psychodream ha pubblicato anche:

E gli occhi hanno visto la vista, L'immagine tra G. Deleuze e C. Bene
di Viviana Vacca

Ettore Petrolini tra teatro e cinema parlante
di Francesco Panizzo L.

Don Giovanni il gigante mutilato
di Gaia Grassi

Esuli in terra d'esuli, Teatri di aggregazione, di terapia e di ricerca
di Francesco Panizzo L.

L'eredità di tutti, Il rimorso della terra come antropoiesi d'oltre coscienza.
Stregonerie antropologiche?
di Francesco Panizzo L.



© 2010 by Edizioni Psychodream
I edizione *Edizioni Psychodream*: dicembre 2010
II edizione *Edizioni Psychodream*: settembre 2012

Edizioni Psychodream, EdiPsy - di Panizzo F. L.
Via di Varlungo, 8 – 50136 Firenze
tel. 3497365409
www.psychodreamtheater.org
Edizionipsychodream@gmail.com

Impaginazione di Francesco Luigi Panizzo

In copertina:
Lucio Fontana,
La fine di Dio

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi
mezzo effettuata, compresa la fotocopia, se non autorizzata.

ISBN 978-88-907410-1-2

*A miei cari, a tutte le
importanti
persone conosciute e
non, a mio fratello
Silvano senza il quale
questo libro non
sarebbe mai nato.*



Una sigaretta è il prototipo
perfetto di un perfetto piacere.
È squisita e lascia insoddisfatti.
Che cosa si può volere di più?

O. WILDE

Nous ne savons jamais si
nous ne sommes pas en train
de manquer notre vie.

V. L. G. E. MARCEL PROUST

Il risultato finale dei miei film è
uno specchio che io mi metto davanti
ma del quale io non ho neanche più il
diritto di dir niente.

FEDERICO FELLINI

Indice

<i>Premessa</i>	I
<i>Abstract</i>	V
<i>Introduzione</i>	IX

I. – LO SPUTO PRIMA DELLA PIETRA FILOSOFALE

1. Storia di Jacques Lacan	1
1.1. Il <i>manque-à-être</i> come <i>conditio prima</i>	11
1.2. Il significato è un sasso in bocca al significante	19

II. – IL DOPPIO ABISSO DI K'UN

2. La via negativa	29
2.1. Due geni a rapporto	39
2.2. Delle due vie intraprese	59
2.3. Estetiche schiacciasassi	69

III. – IL MANQUE DELLA STORIA

3. Un grande particolare	75
3.1. Per un teatro storico	83
3.2. Il <i>manque-à-être</i> dello spettatore	91

IV. – IL CANTICO DEI NARCISI

4. Della verità – un po' lacanianamente	97
4.1. Per quel vecchio sensato inizio	107
4.2. Psychodream theater	113

<i>Compendio delle opere</i>	125
------------------------------	-----

<i>Bibliografia</i>	141
---------------------	-----

Premessa dell'autore

“Non mi riguarda il verso descrittivo, il compitino del paesaggio, il verso insomma da componimento, poiché equivale il riferire sciagurato d'ogni attore ch'io sappia sulla scena.”

Carmelo Bene.

Dallo sfregio alla rappresentazione che questa citazione ci offre, partendo da un moto di decostruzione del descrittivo che certo operato del teatro del ventunesimo secolo ci ha lasciato, arriveremo ai nostri giorni, dove, a mio avviso, resta raro il frutto di un buon lavoro, soprattutto lì dove si cimentano gli addetti ai lavori per soddisfare un'apatica necessità di ricostruire il vecchio stile, oppure costruirne uno nuovo, l'amaca di una qualche nuova arte.

Aveva ragione Carmelo Bene quando diceva che «bisogna farla finita con l'arte». Questo libro non vuole essere contro l'arte; vorrei non dover rifare ciò che geni come Carmelo Bene ci hanno già fatto vedere. Atti necessari di un determinato momento del teatro. Vorrei partire da un gradino successivo in rispetto del loro ope-

rato e delle loro opere, intensità che possiamo vivere ancora oggi.

Questo libro viene da due fonti: quella pratica, per prima e quella teorica, in secondo luogo. Il cammino per realizzare il suo contenuto è forse ancora impervio e lungo, ma mai è stato facile e questo mi rassicura sulla sua validità visto che, soprattutto oggi, le cose facili sono le più deteriorabili e non lasciano profonde ripercussioni, non evolvono, tanto quanto, non fanno evolvere. Sotto il punto di vista della didattica e teoria dello spettacolo, questo scritto in estetica del teatro ha trovato non poche difficoltà a farsi strada tra varie facoltà dell'ateneo fiorentino finché, il 9 dicembre del 2010 è stato discusso all'Università di Lettere e Filosofia, ottenendo, paradossalmente, il massimo dei voti più l'eccellenza.

Questa tesi, di fatto, ha certificato i limiti della didattica odierna, nella comprensibile espressione di vertigine che qualche docente ha dimostrato quando gli ho chiesto se avesse voluto considerare la possibilità di discuterne la tematica, in veste di relatore, in sede di laurea. Lo stesso è avvenuto durante l'esposizione della suddetta ai membri della commissione, una volta accettato l'incarico, audace e sostanziale, da parte dell'illustre Ubaldo Fadini, unico vero intenditore dei meriti e delle prospettive culturali di quest'opera.

Durante l'esposizione non sono riuscito a celare il carattere censorio dei contenuti nei confronti dell'inse-

gnamento delle Università italiane, dove spesso il ripetere a pappagallo sta alla base dei trenta e lode.

In realtà, questa trattazione non è così audace come alcune opere letterarie riescono a essere e neanche si esprime come certi tentativi di Carmelo Bene che, seppur riconsiderati oggi, rimettono all'incongruo la maestria di una voluta e consapevole incongruenza semantica, sia del dire che dello scrivere che lo hanno percorso.

Questa *mancata ricetta*, che risulta dai miei esperimenti, è il tentativo, se vogliamo artaudiano, di teorizzare una via di fuga dal “paradossalmente” incongruo, proposto, in modo così meschinamente intraprendente, dai nostri cari *mass media*; un incongruo con la *i* minuscola, attraverso il quale il panorama dell'attuale cultura, detta civile, continua a soffocare la fertilità delle anime creative.

La volontà di questo scritto è quella di definire la messa in pratica di un certo percorso, nel teatro, un tragitto che la mala invenzione – e in seguito gestione – delle spese alla cultura di questo paese, ha inflitto sia alla produzione della messa in scena, sia alla teorizzazione del nostro cammino attoriale. Ricordo con piacere le personalità come Antonin Artaud, il quale ci lasciò delle teorie indispensabili sul teatro, un progetto, purtroppo, non praticato da lui fino in fondo. Certo, Carmelo Bene e Jerzy Grotowski sono riusciti a rilanciare lo stimolo

artaudiano praticando le sue teorie e realizzando quanto di più eccelso il nostro teatro non avrebbe mai potuto produrre altrimenti. Mi auguro non accada lo stesso per questo nostro progetto che tenta di evolvere ulteriormente i passi che questi tre geni hanno dimostrato di aver compiuto. Mi auguro che queste vite regalate condividano con quanto di umano ci è rimasto, i resti e le spoglie di questo approccio al miracolo che la nostra creatività ha sedotta.

L'ultimo Carmelo Bene come gli eredi di Jerzy Grotowski sono gli esempi di coloro che hanno fatto della decostruzione dell'arte un nuovo capitolo dell'espressione, oltre il teatro. Su questo si basa la mia ricerca: si rifà alla messa in crisi dell'attore, ai guasti che si auto-crea e con i quali egli insegue nuova luce, a volte accendendosi e, magari, potendo così, finalmente vedere.

Per questo motivo alla fine di questo trattato, – o *maltrattato*, vista la secondaria importanza che gli ho dato rispetto al suo praticarsi in teatro –, ho inserito un capitolo che riassume, in breve, la mia ricerca, i cui approdi possono essere considerati solo in luogo di una messa in scena a cui dover assistere. Per via di quella grande invenzione che chiamiamo gioco, ho voluto dare un battesimo a questo *mio* pargolo, da sempre orfanello, chiamandolo «Psychodream».

Francesco Panizzo

Abstract

L'assunto teorico su cui si fonda il seguente libro è la relazione estetica che si instaura tra due geniali figure del teatro del Novecento: Carmelo Bene e Jerzy Grotowski.

Una considerazione particolare è riferita anche al seguito che quest'ultimo ha avuto presso il lavoro del-l'attuale Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards – da lui fondato a Pontedera.

A sostegno e comprova di una relazione ancora pionieristicamente considerata – e mai prima d'ora trattatisticamente accessibile o rintracciabile – è il contributo di Jacques Lacan, grazie a quella sua rinomata teoria del *manque-à-être* e della sua ridefinizione del concetto di *inconscio*, che non solo ha scom bussolato e, altresì, rivendicato la dignità del freudanesimo, ma ci permette anche di affrontare le differenze poetiche e i tratti che i due geni hanno in comune.

Un concetto, quello del *manque-à-être*, che affiora sul finire dell'Ottocento e che si riverbera nel fare teatrale dei due geni sopra citati e in molto *Novecento teatrale*¹. Teatro, assunti della linguistica e certa parte della psicanalisi aprono, qui, le porte a uno dei dieci sistemi di difesa della mente, – sistemi stilati da Freud e da sua figlia – la *rimozione*. È attraverso la definizione di via negativa in estetica che la *rimozione* poggia quella formula che lo stesso Lacan mutuò da un suo lettore e che troveremo spesso citata nei capitoli: «*Il linguaggio umano costituisce una comunicazione in cui l'emittente riceve dal ricevente il proprio messaggio in forma invertito*».

Una espressione ricondotta brevemente alla formazione del simbolico nel soggetto, che viene qui a esaudire il concetto lacaniano del *manque-à-être*. Riammessi gli assunti della linguistica saussuriana, si espongono quelli più lacaniani e freudiani quali: l'*Altro*, l'*Inconscio*, l'*Io*.

Questi, in commistione con le meccaniche del *bisogno* e del *desiderio*, forgiavano la comunicazione del teatro come un sistema eterogeneo di linguaggi. Un sistema che si instaura tra i soggetti reali dell'atto dello spettacolo e i suoi convenuti, un sistema che si manifesta nei seguenti casi: nel lavoro pragmatico nato dall'assenza del regista, in quanto direttore di un teatro altro rispetto a quel teatro

¹ Cfr. M. de Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000.

che mercifica prodotti artistici; nel lavoro sull'assenza dell'identità dell'attore in scena; nell'assenza del testo a monte; nell'assenza del potere ideologico-politico, coordinatore di scelte tecniche e stilistiche; nell'assenza dello spettatore.

Assenze che percorreranno e fortificheranno la presenza del lavoro, la consapevolezza della crescita ed evoluzione di un umano che, malgrado le società dello spettacolo, possono restare dignitose e fruttifere, fautrici dell'abbattimento di quei limiti che l'uomo d'arte spesso denota.

Introduzione

Il mondo della critica, – quello dell'analisi letteraria delle opere d'arte o quello delle altalenanti discussioni sui più improbabili metodi artistici –, diviene spesso lezioso, privo di reali connotazioni, a causa, talvolta, di interpretazioni e considerazioni che vengono fatte da personalità illustri, ma prive di cognizioni pragmatiche e concrete esperienze. Ciò muove spesso a disquisizioni fuorvianti su realtà magari artigianali anziché artistiche, a fenomeni osservabili attraverso l'occhio, non del tutto compromesso e forse dunque distaccato, di chi prende in esame la sostanza reale di una proposta e iscrive – più o meno a ragione – i criteri di categorizzazione di un operato rispetto a un altro.

Il regista cinematografico Sergio Citti, quando in una delle sue ultime interviste prima di lasciarci, si riferì ai critici d'arte li paragonò a *poco meno* di un preservativo, asserendo che «*il critico avrebbe saputo parlarci di un'opera d'arte, tanto quanto un preservativo avrebbe potuto parlarci dell'amore*». Scenderò dunque a parlare dell'argomento di questo libro, in modo da oscillare costantemente tra conoscenza teorica e sapere dato da esperienza pragmatica, frutto di un praticantato già messo agli atti come concretamente esperito.

Proprio per questo principio ho deciso di cogliere quello che, seppur nella mia breve esistenza teatrale, è andato sviluppandosi come interesse prevaricante nei confronti di molta chincaglieria, o sottoistanze professionistiche, nell'ambito del teatro e della psicanalisi.

Di rado i tratti più acuti di un'epoca emergono dai ragionamenti sistematici che la percorrono. Più spesso, giungono alle nostre orecchie incredule e impreparate, nell'ombra abbagliante di parole riferiteci da immagini forse troppo crude per la sensibilità che quest'epoca ci ha ricucito addosso; a lungo i nostri sensi rifiutano di comprendere, rifugiandosi, invece, nella certezza di assiomi prestabiliti o mettendosi al riparo di un razionalismo prigioniero delle sue stesse strutture.

Per questo, nel dipingere l'orizzonte del pensiero lacaniano e nel seguire gli insegnamenti dello stesso Lacan, Slavoj Žižek non esita a mettere la psicanalisi e la filosofia all'ascolto delle voci che provengono dall'arte, dalla quotidianità della politica e dalla cultura pop, «includendosi fuori»² – come dice lui stesso – rispetto all'attuale panorama della cultura occidentale.

² M. Carbone, *L'insostenibile compiacenza del Super-io: Žižek su Lacan*, in S. Žižek, *Leggere Lacan, guida perversa al vivere contemporaneo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 9.

Come diceva Giorgio Agamben su Nietzsche:

Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più di altri di percepire e afferrare il suo tempo³.

Potremmo allora dire che le figure di Carmelo Bene e Jerzy Grotowski sono, non solo nella presente divulgazione, ma anche in quelle degli addetti ai lavori, i tratti più acuti dello scorso «secolo teatrale», tanto quanto Jacques Lacan lo è stato per l'imprevedibile *secolo psicanalitico*.

Molti sono stati i cambi di scena che hanno modificato, come sempre accade nella storia, le varie discipline umanistiche. Poco da *tenere*⁴ e molto da tralasciare. Se è sulla base di una scoperta di Lacan e dell'operare di Carmelo Bene e Jerzy Grotowski che ho voluto fondare questa tesi, è perché ritengo che l'approdo al *manque-à-être* sia la teorizzazione tra le più importanti di tutto il Novecento (se non la più importante), una tra quelle che hanno lasciato il segno più di altre – almeno in campo umanistico –, rilevando alcune verità di fatto del sociale e oltre, teorizzazione su cui si sono radicate le basi di scoperte più probabili rispetto al

³ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008, pp. 8-9.

⁴ Termine caro a Thomas Richards, usato anche da Biagini a Novi Cad, nel 2005, durante un seminario di quindici giorni di prove sul lavoro del Workcenter.

futuro, che mi auguro, da parte nostra, di potere sviluppare. Se filosofia, psicologia, antropologia e arte concorrono da sempre a concentrarsi nella evoluzione della umanità, nel caso qui presente diverranno maggiormente incisive e più consapevoli di passarsi una palla a sé combaciante, concorrendo al medesimo gioco e spesso con fini epistemologici sempre meno diversi fra loro. Il lettore, allora si troverà a esperire una ricerca didattica dove, i vari influssi in divenire del panorama culturale tra gli illustri qui evocati, saranno molto inerenti ai percorsi di ricerca che questi hanno affrontato in luoghi e situazioni diverse.

È fin troppo scontato notare che, fin dal 1959, i tre si manifestavano molto audaci al *mondo della cultura*. Se Jerzy Grotowski fondava il Teatro delle Tredici File, a Opole e Carmelo Bene esordiva con il *Caligola* — una volta acquistati a Venezia i diritti sul testo dallo stesso autore, Camus —, Lacan partoriva il *Libro VI*, dal titolo *Le désir et son interprétation*, del quale ci pervengono edite solo sette lezioni sul-*l'Amleto*, raccolte in *La psicanalisi*⁵.

Jung parlerebbe di sincronicità e lo farebbe con cognizione di causa visto che *l'Amleto* sarà il *leitmotif* della vita di Carmelo Bene, vita non solo teatrale.

Parlerebbe del medesimo concetto a proposito del debutto di Jerzy Grotowski a Opole, con l'opera *Il principe costante*, che lasciò un segno presso molte avanguardie teatrali dell'epoca. Ma il concetto attorno al quale ruoteremo non muoverà obbligatoriamente dagli abissi tortuosi e av-

⁵ «Astrolabio», n.5, 1989.

veniristici del caso; sarà cosa non già di poco conto esemplificare tutto quanto concerne quell'espressione algebrica sulla psiche, che Lacan ha imbastito lungo la sua carriera.

Se nel corso degli anni Trenta e Quaranta l'insegnamento di Lacan ha come suo perno il registro dell'immaginario, lungo gli anni Cinquanta egli insisterà sull'opposizione tra "desiderio narcisistico dell'individuo", raggiunto attraverso l'alienazione data dall'immaginario (*l'altro*), e il "narcisismo del desiderio dato dal simbolico" (*l'Altro*), affermando l'autonomia dello stesso simbolico sull'individuo, nonché il suo primato sulla costituzione del soggetto. Da qui già si porrebbero molte connessioni tra le proposte di Carmelo Bene e Jerzy Grotowski, che non sarebbero del tutto inerenti al discorso, se non ci mettessimo in ascolto di quelle rivisitazioni lacaniane sugli studi saussuriani.

Studi che sono partecipi degli sviluppi teorici di Lacan e, in particolare, del concetto di desiderio dell'*Altro* come metonimia della mancanza-a-essere. In questa sede, andremo a farci coinvolgere dalla tesi dell'«*Inconscio strutturato come un linguaggio*»⁶, quale epifania della «catastrofe», in cui si unisce, conglomerato nell'appendice del *manque-à-être*, parte consistente del momento di una *riflessione* coercizzante i tre geni.

Il teatro di Jerzy Grotowski e Carmelo Bene è celebre e geniale perché, fortunatamente, non lascia molto

⁶ «Si tratta dell'insegnamento di Schreber che dimostra, [...], che l'inconscio è strutturato come un linguaggio». Cit. in A. Di Caccia, M. Recalcati, *Jacques Lacan – Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Mondadori, Milano, 2000, p. 163.

spazio a possibilità di comprensione o interpretazioni analitiche definitive. Anche se si volessero ridurre a concetti quelli che sono alcuni dei loro *giochi estetici*, un'aura di mistero aleggerebbe costante nel primo, in relazione a quello che resterebbe volutamente dell'incongruo, nel secondo.

Per meglio capire cosa intendo, riporto le parole dell'illustre Antonio Attisani, tra i protagonisti storici del corifeo nato intorno ai due geni all'incirca negli anni Settanta e attualmente interessato alla loro produzione:

Nel 1968, a venti anni, diventavo un professionista della scena dopo due anni di Scuola del Piccolo Teatro di Milano. I nostri insegnanti avevano speso molti argomenti critici contro le più importanti avanguardie del tempo, accusate di civettare con filosofie irrazionali, di essere poco professionali e votate a un consumo d'élite. In particolare, oggetto dei loro anatemi erano il Living Theatre e Jerzy Grotowski, oltre ai tre grandi italiani allora emergenti: Carmelo Bene, Leo de Bernardinis e Carlo Cecchi, ma il risultato fu che la nostra attenzione si orientò verso queste figure, che divennero oggetto delle nostre indagini più personali, se non segrete⁷.

⁷ A. Attisani, <http://tysm.org/?p=1688>.

Seguiamo ancora il dire di Attisani, e vediamo allora cosa traspare da coloro che hanno avuto la forza, se non la sensibilità, di approcciarsi allo studio di un teatro Altro:⁸

Sin dall'inizio, Grotowski, per parte sua, precisa che non ci si può «preparare» all'atto di creazione ma solo creare le condizioni che permettono il suo manifestarsi e queste condizioni sono riassumibili nel concetto di via negativa, del lavoro che pulisce il terreno, che libera l'attore dai *tic* e dagli stereotipi e gli permette di procedere all'incontro con le tradizioni senza mai cedere alla debolezza del sincretismo (arraffare frettolosamente ciò che dà un immediato senso di benessere materiale e spirituale), ma semmai nel senso della «corroborazione». Una scelta, questa, che non è nobile in sé, ma solo in relazione all'opera, al compimento. L'atto di creazione esige lucidità, cinismo al limite: il suo valore in quanto proposta di metodo dipende dalla qualità del compimento invece nella SDS⁹ il grande commercio riguarda i metodi che garantirebbero una riuscita, vedi per esempio le scuole di teatro¹⁰.

In effetti, più ci si addentra nell'opera di Jerzy Grotowski, di Carmelo Bene e dello stesso Lacan, più ci si accorge di quanto l'atto di creazione traspaia e sia perseguito sistematicamente nell'operato dei sopra citati. Il principio creativo, visto come strada e *veicolo*, dunque, e non come

⁸ Altro con la a maiuscola, licenza che mi prendo per differire ulteriormente da un teatro detto, semplicemente, *altro*.

⁹ Società Dello Spettacolo.

¹⁰ A. Attisani, <http://tysm.org/?p=1688>, cit. n. 8.

un fine. Si potrebbe quasi affermare che *i mezzi giustificano il fine*, contrariamente alla formula della massima machiavellica.

D'altronde, qui non c'è nulla che questi *principi*, ognuno *percorso* dalla propria traiettoria, abbiano da conquistare: semmai, ne avranno da perdere e volontariamente.

È giustap-punto nella perdita, nella via negativa, nel venir meno in quella, e *di* quella, mancanza-a-essere che costoro operano ed *esercitano* la loro "esultanza" da anacoreti. Scegliendo una tale via non significa che il risultato debba essere autoreferenziale della propria narcisistica immagine o interessato ai propri compiacimenti, anzi: «[...] *"Bisogna complicarsi la vita"*, diceva Eduardo. *Ecco. Complicarsi la vita vuol significare crearsi una serie di handicap*»¹¹.

È per abnegazione che anch'io, con questa ricerca pionieristica, mi metto a servizio di una mia messa in crisi, nella speranza di trattare, con rispetto e fedeltà, le peculiarità del lavoro di Jerzy Grotowski e Carmelo Bene quanto quelle di Lacan. Peculiarità che, mi auguro, possano dare corso a sperimentazioni pratiche o che almeno possano costituire uno stimolo per la ricerca.

¹¹ Cit., C. Bene, da una puntata del «Maurizio Costanzo Show», *Uno contro tutti*, del 27 giugno 1994.