

Carmelo Bene: un recupero della memoria scritta e orale

Ph.D. in Italian Studies

Department of Languages and Cultures

Carlo Alberto Petrucci

March 2024.

Abstract

The goal of this thesis by published works is to initiate a recovery of the oral and written memory linked to the Italian theatre actor, author, and film director Carmelo Bene (1937-2002). As Bene remains little known outside of Italy, my published and unpublished research so far has also aimed at fostering an interdisciplinary academic interest in his activity internationally.

My research approach on Bene's work is directed at examining three complementary elements. I have compiled the first critical bibliography devoted to Bene by cataloguing his writings and the publications on his activity that have appeared in Italy and abroad. Organized under several headings, my bibliographical work aimed at listing all available studies for every work realized by Bene. This would ideally constitute a tool for scholars of Bene and facilitate studies of his art.

Upon his death, Bene's archive (which included an invaluable collection of tens of handwritten documents with notes on projects and works) was dismembered and no inventory was ever made available to scholars. Thanks to consultations of Bene's outstanding surviving material, I have attempted to reconstruct the unity of this fund and have thematically organized and described more than fifty documents, including some that eventually went missing. The study of Bene's handwritten notes has enabled me to gain in-depth knowledge on some of his works and I discuss the findings in my chapter on *Lorenzaccio* (1986).

As several features of his activity remained little known and limited information was available on some of his works, I have interviewed three of Bene's former collaborators: Mario Masini, the cameraman of his movies, Tiziano Fario, the set designer of his last works, and Noël Simsolo, a film critic who played a major role in the diffusion of his cinema in France. The conversations made it possible to gather unknown details on several aspects of his art and provided unique insights into his filmmaking, often without the use of any script or rehearsals in theatre.

'Declaration: I confirm that this is my own work and the use of all material from other sources has been properly and fully acknowledged.'

Carlo Alberto Petruzzi

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare innanzitutto la mia advisor, Prof.ssa Daniela La Penna per il suo costante supporto nella redazione della tesi. Un ringraziamento particolare va inoltre al Dottor Pierpaolo Pregolato di Damocle Edizioni, editore dei volumi *Carmelo Bene: una bibliografia (1959-2018)* e *I miei film con Carmelo Bene* di Mario Masini, oltre alle redazioni di *La Fusta*, *Italica* e *Mimesis Journal* che hanno ospitato gli articoli che hanno costituito il nucleo originario della mia tesi. Desidero infine ringraziare Tiziano Fario, Mario Masini e Noël Simsolo per aver condiviso con me ricordi ed impressioni relative alle loro collaborazioni con Bene. I colloqui che ho avuto con loro sono stati indispensabili per arricchire la qualità delle mie ricerche.

Indice

1. Introduzione	p. 5
1.1 Carmelo Bene	p. 5
1.2 Il lascito archivistico e bibliotecario di Bene	p. 9
1.2.1 La “Fondazione Federico Zeri” dell’Università di Bologna	p. 14
1.2.2 L’Archivio Dario Fo e Franca Rame	p. 16
1.2.3 Il Fondo Luca Ronconi	p. 16
1.3 Appunti per una ricostruzione dell’archivio di Bene	p. 20
1.3.1 Elenco dei documenti	p. 21
1.3.2 Limiti della ricostruzione	p. 33
1.3.3 Corrispondenza	p. 34
1.3.4 Biblioteca di Otranto	p. 34
1.3.5 Ulteriori documenti	p. 35
1.4 Carmelo Bene e la critica	p. 35
1.5 Stato degli studi	p. 38
1.6 Pubblicazioni	p. 44
2. “Je suis encore vivant!” Note sui <i>Caligola</i> di Carmelo Bene	p. 55
3. “Lorenzaccio” di Carmelo Bene: dalle fonti alla scena	p. 69
4. Biografia e biografismo in Carmelo Bene	p. 95
5. Selezione da: <i>Carmelo Bene: una bibliografia (1959-2018)</i>	p. 110
6. Appendice	p. 149
6.1 Selezione da: Mario Masini, <i>I miei film con Carmelo Bene</i>	p. 149
6.2 L’uso della scenografia nell’ultimo Carmelo Bene: una conversazione con Tiziano Fario	p. 163
6.3 “Nessuno può imitare quello che ha fatto”: intervista a Noël Simsolo	p. 179
6.4 Noel Simsolo: Intervista inedita a Carmelo Bene	p. 205
7. Conclusioni	p. 224
8. Bibliografia	p. 226

1. Introduzione

1.1 Carmelo Bene

La mia tesi prende in esame l'opera dell'attore, regista e drammaturgo Carmelo Bene (1937-2002), una delle figure più innovative e controverse del teatro italiano ed europeo del secondo Novecento. Nel corso della sua quarantennale carriera (inaugurata nel 1959, anno del suo debutto teatrale e durata fino alla sua scomparsa), la sua produzione artistica ha coinvolto discipline diverse, dal teatro al cinema, dalla letteratura alla musica, con incursioni anche nella radiofonia e nella televisione.

Nato a Campi Salentina (in provincia di Lecce) nel 1937, Bene rimane in Salento fino alla maturità liceale, trasferendosi poi a Roma per iscriversi alla Facoltà di Giurisprudenza. Abbandona presto gli studi in diritto per seguire i corsi dell'Accademia Sharoff, una scuola di recitazione privata basata sul metodo Stanislavskij, ottenendo successivamente l'ammissione all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico che lascerà però dopo un solo anno per debuttare nel *Caligola* di Albert Camus nel 1959 e dedicarsi sin da subito ad un'intensa attività artistica.

In ambito italiano, gli anni in cui Bene muove i primi passi sulla scena sono caratterizzati da un predominio del ruolo del regista su quello dell'attore. Contestando sin dagli esordi questo *status quo*, Bene assunse su di sé i ruoli di regista, primo attore, capocomico ed impresario, inaugurando inoltre un nuovo modo di concepire il teatro che risente molto delle teorie di Antonin Artaud.¹ Il testo da mettere in scena non ha più una funzione centrale ma è solamente uno dei vari elementi che contribuiscono alla messinscena al pari dell'illuminazione, delle musiche, dei costumi o delle scenografie. Uno scritto di questi anni aiuta a chiarire il rapporto del teatro di Bene nei confronti del testo:

Shakespeare era autore attore regista e capocomico. Nella sua vita fu egli stesso uno spettacolo. Adesso è un testo. È da sporcaccioni negargli l'infedeltà che gli è dovuta (tanto resiste, resiste a me, figuriamoci a voi), per tentarlo con sentimento: sarebbe come immergere un bastone nell'acqua azzurra del mare illudendosi che ne riesca

¹ La carriera teatrale di Bene lo vedrà in sole due occasioni partecipare a spettacoli di cui non curerà anche la regia. Si tratta dello spettacolo di esordio (*Caligola*, di A. Camus, versione italiana di C. Bene e A. Ruggiero. Regia di A. Ruggiero. Scene e costumi di T. Vossbeg. Interpreti principali: C. Bene, A. Salines, F. Millanta. Roma, Teatro delle Arti, ottobre 1959) e del *Faust-Marlowe-Burlesque*, di A. Trionfo e L. Salvetti. Regia di A. Trionfo. Scene di E. Luzzati. Costumi di G. Panni. Teatro Stabile di Torino. Interpreti: C. Bene, F. Branciaroli. Prato, Teatro Metastasio, 23 marzo 1976.

azzurro anche il bastone. E quand'anche ci fosse un mare capace di questo (abbiamo le tintorie) state certi che il bagno non ce lo fareste.²

Rifiutando ogni etichetta, Bene rimane equidistante sia dal teatro d'avanguardia delle cantine romane, dove pur si esibirà in qualche occasione, che da quello tradizionale che egli intende come una mera trasposizione in scena di un testo attraverso il ricorso a personaggi che incarnano in qualche modo le caratteristiche del pubblico borghese.

Nonostante Bene venisse spesso considerato più come un guitto o un provocatore che come un artista, tra i suoi strenui difensori si possono annoverare, sin dai primi anni Sessanta, intellettuali come Alberto Arbasino, Oreste del Buono, Ennio Flaiano, Elsa Morante, Alberto Moravia, Sandro Penna, Angelo Maria Ripellino e Pier Paolo Pasolini. Ponendo l'accento sulla sua caratteristica di personaggio divisivo, Arbasino riconobbe a Bene la capacità di:

spaccare sì il pubblico in due, ma con la precisione di quelle reazioni chimiche tipo tornasole capaci di separare con una botta sola le mezze calzette da quelli che cercano di capire.³

Recensendo la *Salomè* (1964) di Bene, Flaiano difese vigorosamente lo spettacolo dagli attacchi della critica "ufficiale" ed in particolare da un articolo di Giuseppe Patroni Griffi.⁴

Ogni tanto qualcuno mi rimprovera dolcemente di aver preso sul serio la *Salomè* messa in scena da Carmelo Bene. Suvvia, come mai, perché, davvero penso che quella roba lì sia teatro [...] E Strehler? E Zeffirelli? E Pirandello? E la crisi del teatro? E noi? Non ho niente da rispondere a chi mi parla così, mi piglia solo una certa tristezza pensando che questo è un paese dove niente si fa sul serio ma guai ad aver l'aria di voler scherzare. [...] Tutti sono anticonformisti nel modo giusto, approvato, ma guai ad essere anticonformista senza essere conformista [...].⁵

Nei primi anni Sessanta, Bene recuperò attori come Manlio Nevastri detto Nistri, Alfiero Vincenti e Luigi Mezzanotte – che in qualche caso rimarranno al suo fianco per anni – da una famosa compagnia di giro del tempo, la D'Origlia Palmi. Dopo essere stato chiamato da Pasolini per recitare nel suo *Edipo*

² Carmelo Bene, *Se non vengo scrivo – disse lo zio togliendosi la penna dal...*, in *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*, (Milano: Lerici, 1964), ora in *Opere* (Milano: Bompiani, 1995), p. 636.

³ Alberto Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose* (Milano: Feltrinelli, 1965), p. 371.

⁴ Giuseppe Patroni Griffi, "Wilde oltraggiato – Malpensanti a teatro", *Il Messaggero*, 12 marzo 1964.

⁵ Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato* (Milano: Bompiani, 1996), p. 197.

re (1967) e condividendo con lui l'impiego di attori non professionisti, Bene accoglierà nei suoi spettacoli interpreti a lui vicini come Franco Citti o Giovanni e Ninetto Davoli.

Sin dagli inizi della sua carriera, la produzione artistica di Bene non si limita al teatro ma investe anche altre discipline. I primi scritti teorici risalgono agli anni Sessanta, così come le prime prove letterarie di *Nostra Signora dei Turchi* (1966) o *Credito italiano* (1967). Negli ultimi anni Bene si dedica più alla televisione e a curare le regie televisive delle sue opere teatrali e, nel corso di tutta la sua carriera, Bene frequenta indistintamente espressioni artistiche diverse. Il caso di *Nostra Signora dei Turchi* è esemplificativo di questa attitudine. Nato come romanzo pubblicato nel 1966, il testo viene poi portato in teatro nello stesso anno e da questo viene tratto il primo film di Bene realizzato nel 1968. Una seconda versione dello spettacolo verrà allestita nel 1973 e da questa sarà tratta anche una versione radiofonica messa in onda qualche mese dopo.

Verso la fine degli anni Sessanta, Bene abbandona temporaneamente le scene per dedicarsi al cinema. Dal 1968 al 1973 realizzerà cinque film oltre a quattro cortometraggi.⁶ Quest'esperienza permetterà a Bene di prendere confidenza con il montaggio, l'uso del playback e della voce fuori campo, tecniche che avranno un'importanza fondamentale per la produzione teatrale degli anni successivi. Il cinema sarà estremamente importante anche per far conoscere Bene al grande pubblico come avvenne anche in Francia, dove fu grazie alla notorietà acquisita tramite i suoi film, che egli fu successivamente invitato ad esibirsi in teatro a Parigi.

⁶ *A proposito di "Arden of Feversham"*. Regia di C. Bene e S. Siniscalchi. Fotografia: G. Albonico. Produzione: Nexus Film. Durata 20' circa. 1968. [Irreperibile]; *Hermitage*. Scritto, diretto e interpretato da C. Bene. Fotografia di G. Albonico. Montaggio di P. Giomini. Musica di V. Gelmetti. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli. Produzione: Nexus Film. Durata 25'. 1968; *Il barocco leccese*. Regia di C. Bene. Fotografia: M. Masini. Montaggio e sincronizzazione: Micro-stampa. Durata 6'. 1968. *Nostra Signora dei Turchi*. Regia di C. Bene. Fotografia di M. Masini. Effetti speciali di R. Marinelli. Montaggio di M. Contini. Musiche di P. I. Tchaikovskij, G. Donizetti, C. Gounod, M. P. Mussorgskij, G. Puccini, S. V. Rachmaninov, G. Rossini, I. F. Stravinskij, G. Verdi coordinate da C. Bene. Citazione di temi di *Lawrence d'Arabia* di M. Jarre e *Il terzo uomo* di A. Karas. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, O. Ferrari, A. Masini, S. Siniscalchi, V. Musso. Produzione: C. Bene. Distribuzione: IFC. Durata 124'. 1968 [Premio speciale della giuria al XXIX Festival del cinema di Venezia, 1968]; *Capricci*, da *Arden of Feversham*. Regia di C. Bene. Fotografia: M. Centini. Montaggio: M. Contini. Musiche di P. I. Tchaikovskij, G. Puccini, G. Verdi coordinate da C. Bene. Interpreti: C. Bene, A. Wiazemsky, T. Caputo, G. Davoli, O. Ferrari, G. Fusco, P. Bendandi, F. Gulà, M. Nevastri, P. Vida, M. Lagneau. Produzione: BBB (Barcellona, Bene, Brunet). Durata 95', 1969; *Ventriloquio*. Regia di C. Bene. Montaggio di M. Contini. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli. Produzione: Rai. Durata 17'. 1970. [Disperso]; *Don Giovanni* [da *Il più bell'amore di Don Giovanni* di J. Barbey d'Aureville]. Regia di C. Bene. Fotografia di M. Masini. Montaggio di M. Contini. Scenografie di S. Vendittelli. Operatore: A. Nardi. Musiche di G. Bizet, G. Donizetti, W. A. Mozart, M. P. Mussorgskij, S. S. Prokofiev, G. Verdi, coordinate da C. Bene. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, V. Bodini, G. Marotta. Voce fuori campo: J. F. Lane. Produzione: C. Bene, durata 70'. 1970; *Salomè* [da *Salomè* di O. Wilde]. Regia, scene e dialoghi: C. Bene, Fotografia di M. Masini. Montaggio di M. Contini. Musiche di J. Brahms, F. P. Schubert, J. Sibelius, R. Strauss, coordinate da C. Bene. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, A. Vincenti, D. Luna, Veruschka, P. Vida, F. Leo, G. Davoli, T. Galiées, O. Ferrari, L. Cante. Produzione: C. Bene. Durata 80'. 1972; *Un Amleto di meno* [da *Hamlet, ou les suites de la piété filiale* di J. Laforgue]. Regia, scene e costumi di C. Bene. Fotografia di M. Masini. Montaggio di M. Contini. Musiche di M. P. Mussorgskij, G. Rossini, I. F. Stravinskij, R. Wagner coordinate da C. Bene. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, A. Vincenti, P. Tuminelli, F. Leo, L. Cante, I. Russo, L. Mezzanotte, S. Di Giulio. Produzione: C. Bene. Durata 70'. 1973;

Lo sperimentalismo già portato sulle scene negli anni Sessanta diverrà maggiormente codificato quando, tornando al teatro dopo gli anni del cinema. Bene comincerà ad introdurre il mezzo tecnologico nella scena ricorrendo in modo sistematico all'uso dei microfoni e all'amplificazione. La teorizzazione e la codificazione dell'apporto della tecnologia nel teatro di Bene porteranno al superamento del concetto dell'attore che verrà ormai definito come "macchina attoriale".⁷

L'adozione in modo scientifico di questi nuovi mezzi costituisce probabilmente la maggiore innovazione apportata da Bene in teatro e questa avrà enormi ripercussioni sulla drammaturgia delle opere e sul tradizionale rapporto fra attore e personaggio. Anche se Bene non era estraneo ad interventi sul testo degli spettacoli – già nell'*Amleto* (1964) l'attore che impersonava Polonio utilizzava una traduzione ottocentesca del testo per far emergere la sua distanza rispetto agli altri personaggi e nel *Romeo e Giulietta* (1977) Bene aveva interpretato il ruolo di Mercuzio, giungendo a modificare la trama della tragedia shakespeariana e rifiutando di farlo morire in scena – l'uso dei microfoni permetterà a Bene, solo per citare alcuni esempi, di interpretare tutti i personaggi dell'opera come nel caso del *Manfred* (1979), con l'eccezione di Astarte, e l'*Adelchi* (1984), con l'eccezione di Ermengarda. Il ricorso al mezzo tecnologico favorirà inoltre il ricorso al playback, con la diffusione in sala di voci preregistrate che ampliano notevolmente la gamma di possibilità espressive e senza la quale Bene non avrebbe potuto realizzare spettacoli come *Lorenzaccio* (1986) e l'ultima versione del *Pinocchio* (1998) dove per le voci per i vari personaggi verranno utilizzate quelle registrate dalla precedente edizione del 1981.

La riflessione sulla voce e sulla parola scaturita in seguito all'adozione dei microfoni e dell'amplificazione nel teatro di Bene, darà avvio alla cosiddetta "stagione dei concerti", letture di testi accompagnate da musica fra cui si annoverano capolavori come il *Manfred*, l'*Adelchi* e anche la *Lectura Dantis* (1981), compiuta da Bene dalla Torre degli Asinelli in occasione del primo anniversario della strage di Bologna. L'adozione di tali mezzi tecnologici sarà anche resa possibile dalla collaborazione di Bene con importanti teatri nazionali come il Teatro Metastasio di Prato, il Teatro della Pergola o il Teatro alla Scala e grazie alla collaborazione con l'ETI (Ente teatrale italiano) che permetterà di ospitare alcuni spettacoli sulle scene di numerose città italiane.⁸

Nel corso degli anni Ottanta, oltre ad esibirsi nei concerti, Bene affiancherà la messa in scena di nuovi testi come il *Macbeth* (1983) a riedizioni di opere già allestite (*Pinocchio*, 1981; *Amleto*, 1987).

⁷ Già dai primi anni della sua attività, Bene aveva tentato di teorizzare la sua attività. Cfr. Carmelo Bene, *Se non vengo scrivo – disse lo zio togliendosi la penna dal....*, cit. . In relazione alla fase matura della sua attività e alla nozione di macchina attoriale, cfr. *Il teatro senza spettacolo* e *Carmelo Bene il teatro senza spettacolo* (Venezia: Marsilio, 1990) e Dario Ventimiglia (a cura di), *La ricerca impossibile* (Venezia: Marsilio, 1990).

⁸ Cfr. Armando Petrini, *Carmelo Bene* (Roma: Carocci, 2021), p. 71.

Infine, il teatro degli ultimi anni sarà caratterizzato da una graduale riduzione degli attori in scena e da una semplificazione delle scenografie. Bene si esibirà da solo nelle letture dei *Canti* di Leopardi (1994), dei *Canti orfici* di Dino Campana (1994), della *Figlia di Iorio* (1999) di d'Annunzio e nei due momenti della *Pentesilea* (1989-1990) mentre sarà accompagnato da un'attrice nel *Macbeth Horror Suite* (1996) e nel *Pinocchio* (1998). Ad una graduale riduzione delle sue apparizioni sulle scene teatrali, corrispose un aumento di quelle televisive dove, oltre a partecipare a programmi sportivi e di varietà, realizzò i *Quattro momenti su tutto il nulla*, una produzione RAI registrata nel maggio 2001 di quattro lezioni su temi legati al suo teatro. L'ultima apparizione pubblica di Bene è una *Lectura Dantis* avvenuta al Castello di Otranto nel settembre del 2001. Bene scomparve a Roma il 16 marzo dell'anno successivo.

1.2 Il lascito archivistico e bibliotecario di Bene

Personaggio provocatorio e divisivo nel corso di tutta la sua carriera, la critica ha spesso risentito di facili semplificazioni in relazione all'arte di Bene, dividendosi fra detrattori che vedevano in lui solamente un guitto o un provocatore ed entusiasti che gridavano invece al genio. Questo clima di contrapposizione non è stato particolarmente favorevole ad un approfondimento delle opere di Bene e non ha, a mio avviso, agevolato l'insorgere di studi relativi a lavori meno noti della sua produzione artistica.

Bene nominò per testamento sua erede universale la Fondazione *L'immemoriale di Carmelo Bene* che avrebbe dovuto procedere alla “conservazione, divulgazione e promozione nazionale ed estera dell'opera totale di Carmelo Bene, concertistica, cinematografica, televisiva, teatrale, letteraria, poetica, teorica, tramite l'organizzazione e l'esecuzione di concerti, spettacoli, seminari, convegni, pubblicazioni, ricerche laboratoriali sul linguaggio, sperimentazione tecnologica, musicistica, vocale”.⁹ Oltre a parte della biblioteca personale di Bene, l'archivio della Fondazione conservava numerosi documenti inediti fra cui decine di quaderni manoscritti con appunti riferibili a spettacoli degli anni Ottanta e Novanta, corrispondenza e le varie le redazioni degli ultimi due poemi: *‘l mal de’ fiori* e *Leggenda*, ad oggi ancora inedito. Tuttavia, in seguito ad una causa civile intentata dalla vedova e dalla figlia di Bene, la Fondazione ha cessato le sue attività.¹⁰

⁹ Simone Giorgino informa di come la Fondazione *L'Immemoriale* fosse in realtà erede di due testamenti dello stesso Bene, un primo del 6 ottobre 2000 ed un secondo del 21 giugno 2001. Cfr. ID, *La biblioteca «impossibile» di Carmelo Bene*, in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie*, (Firenze: Firenze University Press, 2016), p. 586.

¹⁰ Una breve storia della Fondazione si trova anche in L. Viglietti, *Cominciò che era finita*, Edizioni dell'asino, Roma, 2020 pp. 185-192.

Nella sua tesi di dottorato, Francesca Rachele Oppedisano informa dell'esistenza di un catalogo dei libri posseduti da Bene precisando che:

L'intera biblioteca di Bene conta circa 6000 volumi. Seicento di questi costituiscono la biblioteca "personale" dell'attore. Una prima generale catalogazione è stata messa in atto circa sette mesi dopo la morte di CB, tra l'autunno 2002 e la primavera 2003 [...] nell'abitazione romana di CB. Questa prima archiviazione in formato Excel, ha tenuto conto (oltre che dell'autore, del titolo, dell'anno di pubblicazione o ristampa, delle annotazioni a margine, delle sottolineature, dei segnalibri ecc...) anche della collocazione topografica dei volumi, raggruppando per "stanze", "studioli", "corridoi", "camere da letto", grandi famiglie di libri.¹¹

Non è chiaro se, oltre ad essere stati raggruppati per "stanze", dei volumi sia stata annotata anche la puntuale collocazione all'interno di questi spazi né appare evidente la distinzione tra biblioteca di Bene e biblioteca "personale dell'attore" che costituirebbe circa un 10% del totale. A mia conoscenza questa mappatura della biblioteca di Bene non è mai stata pubblicata, messa a disposizione degli studiosi o consegnata al personale del Fondo Carmelo Bene presso il Villino Corsini di Villa Doria Pamphilj che, in seguito alle vicende giudiziarie, ha ricevuto in deposito il materiale già facente parte dell'archivio della Fondazione. Per quasi dieci anni gli studiosi che hanno consultato la biblioteca di Bene, infatti, hanno trovato i volumi disposti secondo "l'ordine di apertura degli scatoloni" – che ha di fatto distrutto il vincolo archivistico del materiale – come mi è stato riferito dal personale dell'archivio. Data l'assenza di altri documenti sulla composizione della biblioteca di Bene, questa catalogazione avrebbe, anche a distanza di oltre venti anni dalla scomparsa dell'attore, comunque un certo rilievo e potrebbe favorire approfondimenti sulla produzione di Bene.

A fronte di una biblioteca di 6000 volumi, nella sua tesi Oppedisano riporta un'appendice di 30 pagine – che si deve quindi ritenere una selezione dei testi – con i record bibliografici dei vari libri, accompagnati da indicazioni ("sottolineato", "molto sottolineato") che tuttavia, allo stato, non permettono di approfondire l'interesse di Bene verso i testi citati.

Le notizie sulle sorti della biblioteca di Bene sono controverse. Oppedisano informa che:

¹¹ Francesca Rachele Oppedisano, *Carmelo Bene: un lottatore contro il suo tempo*, p. 196, tesi dottorale discussa presso l'Università della Tuscia e disponibile all'indirizzo <https://dspace.unitus.it/handle/2067/1008>, ultima consultazione 15 ottobre 2023.

¹¹ Oppedisano ha curato due mostre dedicate a Bene: *Benedette foto!: Carmelo Bene visto da Claudio Abate*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 4 dicembre 2012 – 3 febbraio 2013 e *Il corpo della voce: Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*, Palazzo delle Esposizioni di Roma, 9 aprile – 30 giugno 2019, pubblicando poi i relativi cataloghi: Daniela Lancioni, Francesca Rachele Oppedisano (a cura di), *Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate*, Ginevra-Milano: Skira, 2012) e Anna Cestelli Guidi, Francesca Rachele Oppedisano (a cura di), *Il corpo della voce: Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*, (Roma: Arti Grafiche La Moderna, 2019).

Dal 2004 la biblioteca di Carmelo Bene è stata smembrata. Il Museo Castromediano di Lecce custodisce, assieme ai costumi e alle scenografie, circa un terzo dell'intero patrimonio librario del Maestro. Ciò che costituisce l'Archivio dell'*Immemoriale di Carmelo Bene* (1500 libri annotati a margine, manoscritti – 50 agende e quaderni – 150 CD, 280 audiocassette, oltre mille fotografie, negativi e diapositive, 400 programmi di sala, 700 nastri revox, 10 DVD, 150 DAT, assieme a diversi documenti d'interesse storico) è ospitato dal Comune di Roma nei locali della Casa dei Teatri, presso il Villino Corsini di Villa Doria Pamphilj.¹²

Giorgino ha rilevato come, in seguito alla definitiva chiusura della Fondazione *l'Immemoriale*, le due eredi di Bene abbiano delegato la gestione della documentazione a due fondi distinti, uno presso il Monastero delle Benedettine di Lecce mentre l'altro presso la “Casa dei Teatri” di Villa Doria Pamphilj a Roma.

Dal 2010 al 2014, il fondo di Lecce è stato ospitato al “Museo Sigismondo Castromediano” di Lecce. In seguito al rifiuto degli organi direttivi del Museo di continuare la gestione del fondo, questo è stato dislocato presso il Monastero delle Benedettine della stessa città dove erano conservati circa 5.000 volumi provenienti dalla biblioteca dell'attore.¹³

Nel fondo custodito presso la Casa dei Teatri di Roma, attivo dal 2008 al 2016, erano invece conservati “1494 volumi – non inventariati né catalogati – oltre ad alcuni carteggi e numerose carte d'autore, materiale audio-visivo, foto di scena e programmi di sala.”¹⁴ Negli anni in cui è stato ospitato a Roma, il fondo Carmelo Bene versava in condizioni piuttosto precarie. Ho consultato per la prima volta il materiale conservato presso l'archivio della Fondazione nel 2012 ed ho condotto ulteriori ricerche nel 2015, constatando che alcuni documenti da me già consultati non risultavano più essere in deposito presso l'archivio senza che il personale sembrasse esserne al corrente. Dato il numero di studiosi che nel corso degli anni ha avuto accesso all'archivio non è possibile stimare con precisione i danni che sono stati arrecati a causa delle negligenze nella gestione del fondo.¹⁵

Nonostante la ricostruzione di cui sopra, permangono alcune zone d'ombra. Non è infatti chiaro cosa sia avvenuto al lascito di Bene dal 2004, anno in cui secondo Oppedisano la biblioteca di Bene

¹² Francesca. Rachele Oppedisano, *Carmelo Bene: un lottatore contro il suo tempo*, cit., pp. 196-197. Giorgino sembra invece far risalire la chiusura de *l'Immemoriale* al 2005, anno della sentenza con cui il Tribunale di Roma ha condannato la Fondazione al rilascio dei beni agli eredi di Bene.

¹³ Simone Giorgino, *La biblioteca «impossibile» di Carmelo Bene*, cit., p. 587.

¹⁴ Ivi, p. 590.

¹⁵ Nel 2020 la moglie del Maestro Gaetano Giani Luporini, autore delle musiche di alcuni spettacoli di Bene, mi ha confermato che i documenti relativi alla collaborazione fra Giani Luporini (1936-2022) e Bene erano stati donati alla Fondazione *L'Immemoriale di Carmelo Bene*. Tuttavia, ad oggi, non è dato conoscere le sorti di tale documentazione.

sarebbe stata smembrata (o comunque dal 2005, anno della sentenza che imponeva la restituzione del materiale alle eredi) fino al 2008, anno in cui la “Casa dei Teatri” ha ricevuto in deposito il materiale. Lo stesso vale inoltre per il fondo conferito al il Museo Castromediano di Lecce, che ha ricevuto il materiale soltanto nel 2010, cinque o sei anni dopo che la Fondazione *l’Immemoriale* aveva cessato il suo incarico.

Ad ulteriore riprova di un clima d’incertezza intorno al lascito di Bene, segnalo inoltre che in un’intervista, Lydia Mancinelli, per quasi vent’anni compagna dell’attore, ha sostenuto come nella sola abitazione di Lecce fosse presente una biblioteca composta da ventimila volumi.¹⁶ Nonostante Oppedisano faccia riferimento all’ “intera biblioteca di Bene”, sembra però che i volumi evocati da Mancinelli siano stati esclusi dalla sua catalogazione e che, ad oggi, non sia possibile sapere quale sia stata la loro sorte né quale fosse la loro effettiva consistenza.

Con un’operazione che ha ulteriormente contribuito alla dispersione dell’archivio, nel 2012 furono inoltre venduti all’asta alcuni copioni delle *Interviste impossibili* realizzate dalla Rai, dell’*Edoardo II*, del *Hyperion*, e del *S.A.D.E.* di Bene senza che, ad oggi, sia dato conoscere né l’esatta consistenza né la sorte di questo materiale.¹⁷

Per quanto riguarda la documentazione originariamente conservato presso il Monastero delle Benedettine, Giorgino informa come le operazioni di inventario e catalogazione avessero avuto inizio nel 2012 e che nel 2016 si programmava una futura pubblicazione del catalogo di cui, ad oggi, non si ha però notizia.¹⁸ Sommando quindi i libri dei due fondi (5000 quelli provenienti dal Monastero delle Benedettine e 1494 già alla Casa dei Teatri), il totale dei volumi posseduti da Bene nella sua sola abitazione romana sembra ammontare a circa 6500 e non a 6000 come segnalato invece da Oppedisano.

In seguito all’accordo raggiunto tra la Regione Puglia, la Provincia di Lecce e due Soprintendenze e le eredi di Carmelo Bene (la ex moglie Raffaella Baracchi e la figlia Salomè Bene), nel 2019 è stato costituito il Fondo Carmelo Bene con sede nell’ex Convitto Palmieri di Lecce presso cui è confluito il materiale presente a Lecce e anche quello già in deposito presso il Villino Corsini di Villa Doria Pamphilj a Roma. L’archivio è composto da tre fondi distinti (“librario”, “personale” e “costumi ed elementi di scena, arredi e oggetti personali”).¹⁹

¹⁶ Cfr. *Intervista a Lydia Mancinelli*, in Silvia Fiorini, “Antonin Artaud, Carmelo Bene: il teatro della differenza”, in *Il castello di Elsinore*, n. 49, giugno 2004, p. 131.

¹⁷ Cfr. “All’asta i copioni di scena di Carmelo Bene”, in *Il Messaggero*, 30 maggio 2012, disponibile all’indirizzo: https://www.ilmessaggero.it/cultura/mostre/all_asta_copioni_di_scena_di_carmelo_bene-188068.html?refresh_ce, ultima consultazione 23 ottobre 2022.

¹⁸ Simone Giorgino, *La biblioteca «impossibile» di Carmelo Bene*, cit., p. 587.

¹⁹ <https://www.tribune.com/arti-performative/teatro-danza/2021/09/lecce-nasce-il-fondo-carmelo-bene/>, ultima consultazione 15 ottobre 2023.

Il *Fondo personale*, custodisce la maggior parte del materiale documentario relativo al suo lavoro. Manoscritti, dattiloscritti, materiale audiovisivo, foto di scena, registrazioni e dischi. È stato conservato presso la “Casa dei teatri” di Villa Doria Pamphilj di Roma ed è sottoposto a vincolo di tutela della Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Puglia, attualmente in comodato d’uso con la Regione Puglia. L’archivio attualmente non è fruibile in quanto è in corso un progetto di schedatura e riordino concepito in stretto dialogo con la soprintendenza archivistica e bibliografica di Puglia.²⁰

Il dialogo tra le due soprintendenze e l’archivio non pare essere particolarmente fruttuoso. Nonostante il fondo sia stato acquisito nel 2019 e la sua apertura fosse stata preannunciata per il 14 settembre 2021, a distanza di circa quattro anni dall’acquisizione questo risulta tuttora chiuso al pubblico senza che sia peraltro possibile sapere quando verrà aperto né se e quando un inventario completo di tutti i documenti posseduti dal fondo sarà finalmente reso pubblico.

Il Fondo è dotato un proprio comitato scientifico composto da rappresentanti delle eredi e delle amministrazioni pubbliche coinvolte.²¹ Nonostante presso l’Università del Salento fosse attivo già da anni un gruppo di ricerca su Bene (il “Centro Studi Phonè”) – che insieme al Comune di Campi Salentina, ha istituito il “Premio Carmelo Bene” per sostenere tesi di laurea e pubblicazioni sull’attore ed una collana di studi beniani presso l’editore Kurumuny di Lecce – questo non appare essere stato coinvolto né nella negoziazione con le eredi, né in alcuna delle operazioni di tutela e di ricerca a cui il Fondo Carmelo Bene dovrà far fronte. Nella città di Lecce operano dunque due realtà – il comitato scientifico del Fondo gestito dalla Regione e dalla Provincia e il Centro Studi supportato dall’Università del Salento – che pur avendo simili finalità di diffusione e promozione dell’opera di Bene non sembrano ad oggi avere alcun rapporto istituzionale.

La situazione di prolungato stallo in relazione al fondo di Bene appare tanto più spiacevole in quanto in Italia operano già con molto successo istituzioni attive nella promozione, conservazione, la tutela e lo studio di lasciti archivistici come il Centro Manoscritti dell’Università di Pavia che ha in deposito numerosi archivi d’autore e biblioteche letterarie o il Gabinetto Vieusseux che, nel suo fondo contemporaneo conserva, a vario titolo, più di 160 archivi di personalità legate alla cultura del ventesimo secolo.

²⁰ <https://www.corrieresalentino.it/2021/09/massimo-bray-e-annalisa-rossi-presentano-il-fondo-carmelo-bene-a-lecce/>, ultima consultazione 15 ottobre 2023.

²¹ <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2021/09/lecce-nasce-il-fondo-carmelo-bene/>, ultima consultazione 15 ottobre 2023.

Alla luce di quanto sopra, può essere utile confrontare le sorti del lascito documentario di Bene con quanto avvenuto invece con quello di alcune tra le massime personalità del Novecento italiano.

1.2.1 La “Fondazione Federico Zeri” dell’Università di Bologna

Strenuo difensore della salvaguardia del patrimonio pubblico e autore di numerosi interventi in cui denunciava scandali e abusi dell’amministrazione pubblica, Federico Zeri (1921-1998) è una personalità che, seppur per motivi molto diversi, non ha avuto con le istituzioni italiane un rapporto più sereno di quello avuto da Bene. Storico dell’arte, nel corso della sua cinquantennale carriera, Zeri fu trustee del Getty Museum, membro dell’Académie de Beaux Arts di Parigi e autore di numerose pubblicazioni, fra cui la curatela dei cataloghi dei dipinti italiani del Metropolitan Museum di New York e della Walters Gallery di Baltimora.

Il suo lascito, estremamente più composito rispetto a quello di Bene, ha tuttavia avuto un esito molto diverso. L’eredità di Zeri comprendeva infatti numerose opere d’arte, una biblioteca, oltre alla villa da lui fatta costruire a Mentana – che raccoglieva al suo interno una collezione di circa 400 epigrafi – e la celebre fototeca, un’imponente raccolta di 290.000 fotografie di opere d’arte, corredate da appunti, perizie, relazioni di restauro e corrispondenza con collezionisti e mercanti.

Negli ultimi anni della sua vita Zeri avviò contatti con l’Università di Bologna al fine di concordare un legato del suo patrimonio librario e fotografico e della villa di Mentana, che sarebbe divenuta sede della Fondazione e pianificò inoltre ulteriori legati al Museo Poldi Pezzoli e all’Accademia Carrara, istituzioni con cui aveva già avuto occasione di collaborare nel corso della sua carriera.

Fondata presso la villa di Mentana alla scomparsa di Zeri, la Fondazione, anche attraverso acquisizioni e donazioni, ha arricchito il suo patrimonio fino a poter contare su 450.000 fotografie, 55.000 libri e 41.000 cataloghi d’asta. Grazie al supporto di figure professionali dedite alla revisione scientifica, alla digitalizzazione e alla progettazione delle banche dati, nel 2003 la Fondazione ha inoltre dato avvio alla digitalizzazione del suo patrimonio e può attualmente contare su oltre 170.000 fotografie e 100.000 schede di opere liberamente accessibili online, con una collezione in continuo incremento che vanta circa 500.000 accessi l’anno.²² Il catalogo della biblioteca di Zeri, originariamente composta da 46.000 libri e 37.000 cataloghi d’asta, è stato reso interamente accessibile on line ed integrato all’interno del Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN), operazione che ha fatto

²² Cfr. <https://fondazionezeri.unibo.it/it/fototeca/archivio-fotografico/il-database-online>, ultimo accesso 6 giugno 2023. Al fine di valorizzare ulteriormente il suo patrimonio, la Fondazione ha reso accessibili sul proprio sito anche due mostre fotografiche. (Cfr. <https://fondazionezeri.unibo.it/it/mostre-online>, ultimo accesso 6 giugno 2023).

emergere come il 20% dei volumi facenti parte della biblioteca di Zeri non fosse posseduto da altra biblioteca italiana afferente al SBN.²³

Nel corso degli anni, la Fondazione ha inoltre favorito la pubblicazione di volumi su Zeri e su temi a lui vicini oltre a curare la bibliografia dei suoi scritti²⁴, il suo carteggio con Roberto Longhi²⁵ ed una sua raccolta di lettere alla casa editrice Einaudi che, oltre a documentare la lunga relazione di Zeri con l'editore, danno anche conto del suo contributo alla *Storia dell'arte italiana* pubblicata dallo stesso editore.²⁶

La Fondazione offre inoltre corsi di formazione, seminari, borse di studio e tirocini per favorire lo studio dei materiali conservati ed ha recentemente acquisito dalla Rai una copia dei documentari, interviste, programmi e apparizioni televisive di Zeri dal 1974 al 1997 che sono attualmente disponibili presso la sede della Fondazione.²⁷

Le varie attività della Fondazione che, non solo ha proceduto alla conservazione del materiale nell'accezione più alta del termine, ma ne ha facilitato la messa a disposizione di studiosi ha inoltre permesso che questo fosse accresciuto da donazioni e lasciti di altre personalità del mondo dell'arte e da istituzioni, come nel caso delle 570 lettere di Zeri donate dal Metropolitan Museum di New York che documentano la sua corrispondenza con numerosi curatori e direttori del museo.²⁸

Nonostante tali numerose iniziative, la gestione del patrimonio della Fondazione Zeri non è tuttavia esente da critiche. Nel corso degli anni, il patrimonio documentario è stato trasferito a Bologna ed il graduale abbandono della villa di Mentana ha comportato una crescente situazione di degrado – in cui si sono verificati anche furti di epigrafi – che ha indotto l'Università a mettere in vendita la proprietà, lamentando costi proibitivi per il mantenimento della sede. Sebbene l'immobile sia stato poi ritirato dalla vendita, il graduale abbandono della sede originaria, che ha di fatto contravvenuto alle volontà di Zeri, non permette al momento di conoscere quali potranno essere le sorti dell'immobile.²⁹

²³ Cfr. <https://fondazionezeri.unibo.it/it/biblioteca/biblioteca-zeri/index.html>, ultimo accesso 6 giugno 2023.

²⁴ Elisabetta Sambo, *Bibliografia di Federico Zeri* (Milano: Silvana Editoriale, 2022).

²⁵ Federico Zeri, Roberto Longhi, *Lettere (1946-1965)* a cura di Mauro Natale (Milano: Silvana Editoriale, 2021).

²⁶ ID. *Lettere alla casa editrice*, a cura di Anna Ottani Cavina (Torino: Einaudi, 2010).

²⁷ <https://fondazionezeri.unibo.it/it/biblioteca/videoteca-rai/zeri-nellarchivio-rai-teche>, ultimo accesso 5 giugno 2023.

²⁸ https://magazine.unibo.it/archivio/2010/11/03/carteggio_zeri, ultimo accesso 5 giugno 2023.

²⁹ Cfr. <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/anno-zeri-si-riaccende-la-querelle-mentana/137338.html>, ultimo accesso 6 giugno 2023. Con riferimento alle sorti della villa di Mentana si veda anche T. Montanari, *AAA. Vendsi Villa Museo di Federico Zeri No perditempo*, in "la Repubblica", 5 gennaio 2018; <https://www.aboutartonline.com/perche-a-bologna-e-non-a-mentana-la-volonta-di-zeri-e-stata-tradita-si-riapre-il-caso-mai-chiarito-della-sorte-del-patrimonio-dello-studioso/>, ultimo accesso 6 giugno 2023 e <https://www.journalchc.com/2021/09/28/anno-zeri-della-discordia/>, ultimo accesso 6 giugno 2023. Alla villa di Zeri a Mentana è dedicata anche una puntata "Pantheon" "Casa Zeri", Rai Radio 3, disponibile all'indirizzo <https://www.raiplaysound.it/audio/2018/10/PANTHEON-ab5678ad-fbc5-4be9-84ea-8e2556dad79a.html>, ultimo accesso 6 giugno 2023. Un vincolo di destinazione, assente nelle disposizioni testamentarie di Zeri avrebbe imposto all'Università di Bologna, legataria dell'immobile, il mantenimento dell'archivio presso la villa di Mentana o, in alternativa, permesso agli eredi di rientrare in possesso dell'immobile.

1.2.2 L'Archivio Dario Fo e Franca Rame

Il complesso documentale relativo al lascito di Dario Fo (1926-2016) e Franca Rame (1929-2013) comprende un archivio fisico presso l'Archivio di Stato di Verona che conserva tutto il materiale prodotto fino all'anno 2000 oltre alle opere pittoriche realizzate da Fo dal 2000 fino al 2016. A solo titolo esemplificativo questo consiste di una biblioteca di 10.000 volumi, 5.000 registrazioni audio e video degli spettacoli, 200 targhe e premi, 700 abiti e costumi di scena, 532 opere pittoriche e 8775 disegni e bozzetti di Fo, 879 locandine e manifesti di spettacoli, 109 marionette e pupazzi, 69 maschere di scena, oltre a 115 oggetti di scena e scenografie. L'archivio comprende inoltre documenti della Compagnia Teatrale della Famiglia Rame (corrispondenza, fotografie, locandine, documenti amministrativi, disegni, copioni e canovacci, rassegna stampa, etc.) sin dal 1810. La sede di Gubbio della Fondazione Fo Rame conserva invece il materiale successivo al 2001 oltre a più di 600 ore di registrazioni audio di spettacoli, prove, convegni e interviste. Inoltre, dal 2020, la famiglia Fo ha affidato l'intera gestione dell'archivio alla *Fondazione Fo Rame* ed è attualmente in corso un progetto di revisione e digitalizzazione delle collezioni affidato all'Istituto Centrale per gli Archivi. In ragione del valore dei documenti conservati, l'Archivio Rame Fo è stato dichiarato "d'interesse storico particolarmente importante" dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo ed è attualmente sotto tutela della Soprintendenza archivistica e bibliografica dell'Umbria e delle Marche e della Soprintendenza archivistica e bibliografica della Lombardia. L'archivio ha infine aderito ad alcuni circuiti nazionali ed internazionali rendendo disponibile parte delle sue collezioni su Sapienza Digital Library (<http://sapienzadigitallibrary.uniroma1.it/>) Europeana (<http://www.europeana.eu>) e European Collected Library of Artistic Performance (<http://www.eclap.eu>).³⁰

1.2.3 Il Fondo Luca Ronconi

Dopo essere stato ordinato e inventariato dalla Soprintendenza archivistica e bibliografica dell'Umbria, il Fondo di Luca Ronconi (1933-2015) è stato ricevuto dall'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, grazie all'accordo della signora Roberta Carlotto, beneficiaria del lascito del regista.³¹

È inoltre attivo il sito internet <http://lucaronconi.it> organizzato in varie aree che prendono in esame varie fasi della produzione di Ronconi ed elencano, in ordine cronologico, le varie attività legate

³⁰ Cfr. <https://www.fondazioneforame.org/archivio-rame-fo/#archivio-online>, ultimo accesso 10 agosto 2023.

³¹ Cfr. <https://www.labiennale.org/it/news/il-fondo-luca-ronconi-all'archivio-storico-delle-arti-contemporanee>, ultimo accesso 10 agosto 2023.

alla sua figura. La sua produzione artistica è ad esempio organizzata in varie sezioni (teatro, opera, scuola, Luca Ronconi attore, mostre, extra, radio e tv, progetti non realizzati) che riportano, per ognuno dei lavori opere, i dati dell'opera e degli interpreti, foto di scena, bozzetti o video, oltre ad eventuali interviste e ad una selezione della rassegna stampa sullo spettacolo.

La situazione relativa al lascito di Bene appare molto diversa rispetto ai tre casi sopra descritti. Nonostante il materiale sia stato riconosciuto “d’interesse storico particolarmente importante” dalla Soprintendenza Archivistica per il Lazio e sottoposto a vincolo (la presenza stessa di un vincolo farebbe, a rigor di logica, presupporre l’esistenza di un inventario o comunque di un elenco del materiale vincolato), ad oltre venti anni dalla scomparsa dell’attore, non risulta ancora disponibile un catalogo del materiale documentario di Bene.

La scheda relativa alla “Dichiarazione d’interesse storico” riportate sul sito della Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana, contiene alcune informazioni che risultano di estremo interesse per approfondire la questione:

La dichiarazione dell’interesse storico particolarmente importante, ai sensi dell'art. 13 del D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio, accerta la sussistenza delle caratteristiche di bene culturale di archivi e/o singoli documenti appartenenti a privati (famiglie, persone, associazioni ed enti di natura privata, imprese, ecc.). Una volta intervenuta tale dichiarazione, gli archivi e i singoli documenti sono a tutti gli effetti dei beni culturali sottoposti alla normativa di tutela prevista dallo stesso Codice.³²

La stessa normativa stabilisce inoltre precise limitazioni alla proprietà stabilendo il divieto di dispersione e prevedendo inoltre alcuni obblighi in ordine alla conservazione o all’eventuale trasferimento del materiale.

La dichiarazione produce effetti sulla disponibilità del bene da parte del privato proprietario, possessore o detentore dell'archivio, in quanto lo assoggetta agli obblighi e ai divieti connessi al regime vincolistico previsto dal Codice dei beni culturali e del paesaggio in materia di protezione, conservazione e circolazione dei beni culturali.

³² Cfr. la pagina relativa alla “Dichiarazione d’interesse storico” del sito della Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana, disponibile al seguente indirizzo <https://www.sa-toscana.beniculturali.it/cosa-fare-per/dichiarazione-di-interesse-storico>, ultimo accesso 6 agosto 2023.

In particolare essa comporta il divieto di smembrare l'archivio e/o l'insieme dei documenti e alcuni obblighi, quali: l'adeguata conservazione, la richiesta di autorizzazione alla Soprintendenza Archivistica per l'eventuale spostamento dei beni, la denuncia alla medesima dell'eventuale trasferimento di proprietà dei beni (entro 30 giorni) ed infine consentire alla Soprintendenza, in seguito a preavviso, l'effettuazione di visite ispettive.

Lo spostamento di sede, il trasferimento ad altre persone giuridiche (vedi Spostamento e trasferimento) e ogni scarto (vedi Scarto archivistico) che interessi gli archivi dichiarati di interesse storico, nonché l'esecuzione di qualunque intervento su di essi (vedi Interventi sugli archivi), sono subordinati al rilascio di una autorizzazione da parte della Soprintendenza Archivistica, ai sensi dell'art. 21 del Codice. Rientrano fra tali interventi il riordinamento, l'inventariazione, il restauro e la riproduzione fotografica o digitale degli archivi.

Il privato proprietario, possessore o detentore di un archivio dichiarato, che abbia effettuato su di esso interventi conservativi, può essere ammesso a ricevere contributi statali ai sensi degli artt. 34 e 35 del Codice, e può usufruire delle agevolazioni tributarie previste dalla legge (art. 31).³³

La stessa normativa stabilisce inoltre che tali archivi, anche se privati, debbano comunque permettere, dietro motivata richiesta, la consultazione della documentazione da parte di studiosi:

Gli archivi privati dichiarati di interesse storico ai sensi dell'art. 13 possono essere consultati dagli studiosi che ne facciano motivata richiesta tramite il soprintendente archivistico, nei modi previsti dall'art. 127 del Codice (vedi Consultazione di archivi vigilati).³⁴

Alla luce di quanto discusso in precedenza, non appare chiaro come l'archivio di Bene, che nel corso degli anni ha visto l'interessamento di ben tre Soprintendenze – Soprintendenza Archivistica del Lazio, Soprintendenza Archivistica e Bibliografica di Puglia e di Basilicata e la Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Brindisi, Lecce, Taranto – possa essere stato smembrato, trasferito e, ad oggi, ancora non consultabile.

Negli anni, è mancato inoltre qualunque tipo di collaborazione con un'istituzione universitaria che appare l'unica a poter disporre delle risorse per creare un serio centro di ricerca che si occupi non

³³ *Ibidem*

³⁴ *Ibidem*

solo di conservare i documenti ma anche di favorirne la fruizione da parte di studiosi. Nel panorama italiano, soltanto un'università sembra infatti essere dotata di ricercatori e di personale con competenze in ambito archivistico e biblioteconomico che possano garantire in prima battuta una seria catalogazione del materiale che faciliti una sua consultazione da parte di studiosi per poi procedere a pianificare le attività in un orizzonte di medio e lungo periodo attraverso l'erogazione di borse di studio, corsi di perfezionamento, lezioni, conferenze e pubblicazioni. Tali attività possono essere più difficilmente svolte da enti locali che, per loro natura, non hanno spesso né il personale, né le competenze necessarie a gestire un centro di ricerca che abbia una rilevanza se non internazionale, almeno nazionale e non solo locale.

Il lascito documentario di Bene appare essere stato caratterizzato da un'assenza di trasparenza e da tratti di opacità sia in relazione all'effettiva consistenza dei fondi che alla gestione del materiale come si evince anche dalla mancanza di un comitato scientifico indipendente che, composto da studiosi riconosciuti, sia dotato di poteri sostanziali per quanto riguarda le iniziative dell'archivio. Una maggiore trasparenza in relazione al lascito documentario di Bene avrebbe inoltre contrastato la dispersione, la perdita ed in qualche caso il vero e proprio furto di documenti che sono invece avvenuti nel corso degli anni e che spiegherebbero inoltre come, di tanto in tanto, documenti apparentemente provenienti dall'archivio di Bene si trovino in vendita su internet.³⁵

In un tale clima di sostanziale inazione rispetto alle iniziative legate al fondo archivistico, sarebbe forse necessario interrogarsi sull'opportunità che l'Archivio Carmelo Bene produca una video installazione della durata di 16 minuti con un avatar raffigurante l'attore³⁶, mentre le collezioni risultano ancora chiuse al pubblico e, nonostante i quattro anni dall'acquisizione dei documenti, non esista ancora un catalogo del materiale conservato.

Il mandato dell'archivio di Bene costituito a Lecce risulta comunque parziale nelle sue finalità di conservazione e studio del materiale in quanto lo stesso non sembra essere titolare dei diritti delle opere di Bene – che sono invece rimasti in capo alle eredi – e quindi non è in condizione di pubblicare autonomamente i documenti che compongono le sue collezioni, un'operazione che risulta invece

³⁵ Anche il lascito documentario di Alberto Arbasino sembra essere andato incontro ad una sorte simile. Nonostante Arbasino avesse, con chiare disposizioni testamentarie, assegnato la sua biblioteca ed il suo archivio alla Biblioteca Ricottiana di Voghera, sua città natale, e al Gabinetto Vieusseux di Firenze, nel 2021 quaranta scatole di libri provenienti dalla sua biblioteca furono offerte da un trasportatore ad una libreria antiquaria di Roma. L'acquirente scoprì in seguito che tra i documenti si trovavano 54 testate periodiche per un totale di oltre 500 numeri, 195 volumi con dedica, 669 di argomento artistico o musicale, oltre a 1.772 fotocopie contenenti il dattiloscritto di *Fratelli d'Italia* con numerose annotazioni d'autore. Sorprendentemente, nonostante successive indagini delle Soprintendenze archivistiche della Lombardia e del Lazio, il fondo non è stato ritenuto degno di tutela ed è stato invece "destinato allo smaltimento". (Cfr. M. Menato, *La Biblioteca di Arbasino, la Soprintendenza archivistica e l'AMA*, con una scheda di Simone Volpato, "Rossocorpolingua", suppl. al n. 1, marzo 2023, pp. 60-90).

³⁶ Cfr. <https://www.copperfieldgallery.com/raextendedtext.html>, ultimo accesso 6 giugno 2023.

urgente se si considera che, ad oltre vent'anni dalla scomparsa di Bene, *Leggenda* il suo ultimo poema inedito è rimasto ancora tale, così come i numerosi quaderni di appunti relativi agli spettacoli che risultano di estremo interesse per gli studi futuri.

Gli archivi relativi a Federico Zeri, Franca Rame e Dario Fo ed il fondo Ronconi sopra descritti risultano inoltre regolarmente censiti all'interno del Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche (SIUSA) che, per ognuno di questi fondi archivistici, elenca gli estremi cronologici dei documenti, informazioni relative alla consistenza e alla storia dell'archivio ed il luogo di conservazione. Una ricerca nominativa su Carmelo Bene all'interno del medesimo riporta un desolante unico record, contenuto all'interno del "Fondo Raul Radice" – conservato presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova –, dove Bene è indicato come una delle 358 personalità ad aver corrisposto con Radice.³⁷

1.3 Appunti per una ricostruzione dell'archivio di Bene

In ragione della situazione sopra descritta, ho cercato, per quanto possibile, di ricostruire l'unità originaria della documentazione facente parte di un archivio ideale di Bene che comprendesse non soltanto l'integralità del materiale così come doveva presentarsi alla sua morte ma che includesse anche documenti riferibili alla sua attività che, nel corso degli anni, erano divenuti parti di altri complessi archivistici. Ho pertanto cercato di effettuare una ricognizione del materiale elencando la documentazione da me personalmente consultata presso l'archivio della fondazione *L'immemoriale di Carmelo Bene* nel 2012 e nel 2015, che ho successivamente integrato con le informazioni relative ad altri documenti dell'attore, anche non provenienti dal suo archivio, che è stato possibile rinvenire in varie pubblicazioni dedicate all'attore. Nonostante tale ricostruzione non possa che essere parziale, ritengo che questa possa comunque essere di interesse per gli studi sull'argomento posto che, a mia conoscenza, il lascito del materiale autografo di Bene non era mai stato oggetto di pubblicazione.

Una simile operazione non deve evidentemente intendersi come un mero esercizio di filologia ma costituisce, a mio parere, un presupposto indispensabile per approfondire la produzione artistica di una delle figure più controverse del Novecento italiano e risponde ad un preciso tentativo di sottrarre gli studi su Bene ad una tendenza talvolta votata all'aneddoto e all'autoreferenzialità permettendo di ampliare il numero delle opere (o dei progetti non realizzati) ad oggi conosciute di Bene. Una semplice descrizione del materiale proveniente dall'archivio permette infatti di mettere in luce alcune opere che

³⁷<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=491279&RicVM=ricercasemplice&RicFrmRicSemplice=carmelo%20bene&RicSez=complessi>, ultimo accesso 10 agosto 2023.

risultano ignorate dalla critica (*Peer Gynt, Il vampiro*) se non addirittura del tutto sconosciute anche agli addetti ai lavori come nel caso dei progetti su *L'alfiere nero* di Arrigo Boito o *All for love* di John Dryden. Anche nel caso di opere più note, a cui la maggior parte dei documenti manoscritti è riferibile, le annotazioni autografe permettono di scoprire dettagli non ancora conosciuti come dimostra, a solo titolo esemplificativo, il caso di *Lorenzaccio*, dove il rinvenimento di un quaderno intitolato “Chiose x montaggio T.V.” ha permesso di dimostrare come il montaggio dell’opera effettuato da Mauro Contini e presentato soltanto successivamente alla morte di Bene contrastasse con le indicazioni lasciate dall’attore.³⁸

1.3.1 Elenco dei documenti

Documenti manoscritti

Le visite presso l’archivio della fondazione *L’immemoriale* presso il villino Corsini avvenivano solo su appuntamento ed era consentita la presenza di un solo studioso al giorno. L’archivio era costituito da due stanze: una prima con parte della biblioteca chiusa a chiave, i cui testi erano comunque consultabili su richiesta, ed una seconda contenente il materiale autografo, le registrazioni e altri documenti. L’archivio non disponeva di strumentazione che permettesse la fruizione del materiale audiovisivo che quindi risultava, di fatto, inutilizzabile.

La responsabile del fondo mi ha informato che nel corso degli anni, parte del materiale è stato rimosso, senza che però il personale abbia preso nota della consistenza di detto materiale che allo stato risulta pertanto non identificabile. Inoltre, all’interno della seconda stanza dell’archivio era presente una sorta di gabbia (un cubo di circa un metro), chiuso a chiave al cui interno, secondo la responsabile dell’archivio, era conservata della non meglio precisata “documentazione personale” di Bene di cui non era consentita la consultazione.

Di seguito vengono elencati documenti (suddivisi tra manoscritti e dattiloscritti) che costituivano l’originario archivio di Bene e che comprendono quindi sia documenti provenienti dalla fondazione *L’immemoriale di Carmelo Bene* che altri conservati in altre sedi, fra cui l’Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia. Per quanto evidentemente frammentario, si tratta, a mia conoscenza, del primo tentativo di catalogazione complessiva del lascito archivistico di Bene. Nella speranza di ricostituire una completezza del materiale, ho provveduto inoltre a segnalare inoltre documenti di cui è attestata l’esistenza ma che successivamente non risultavano più disponibili.

³⁸ Cfr. *infra*, pp. 91-93.

Ho attribuito un nome ad ogni documento – ricavato sulla base del suo contenuto – e al fine di favorire la fruibilità dell’elenco ho cercato, quando possibile, di raggruppare insieme documenti riferibili agli stessi lavori. Per ogni record viene inoltre fornita una breve descrizione sia del supporto che del contenuto. Salvo se indicato diversamente, le annotazioni autografe sono da ritenersi di mano di Bene.

Documenti presenti nel 2005³⁹

L’alfiere nero: Agenda 1979-Studio legale con appunti manoscritti che sembrano essere riferibili ad un progetto per un balletto basato su *L’alfiere nero* di Arrigo Boito.⁴⁰

Documenti presenti nel 2012⁴¹

Hotel Excelsior Firenze: due pagine numerate su carta intestata dell’Hotel Excelsior Firenze con appunti autografi riferibili al *Lorenzaccio* (1986).⁴²

Scheda tecnica impianto fonico: foglio di formato A4 con appunti autografi riferibili al *Lorenzaccio* (1986) ed indicazioni relative alla disposizione dell’impianto fonico sul palcoscenico.⁴³

Documenti presenti nel 2015⁴⁴

Achilleide

*Achilleide/Pentesilea*⁴⁵

³⁹ Sono in corso le ricerche relative alla documentazione manoscritta che Barbalato riferisce di aver consultato in occasione della mostra *Carmelo Bene. La voce e il fenomeno. Suoni e visioni dall’archivio*. Organizzata da la Fondazione *L’immemorabile di Carmelo Bene*, la mostra si è tenuta presso il Villino Corsini di Villa Doria Pamphilj a Roma dal 29 aprile al 26 giugno 2005. Cfr. Beatrice Barbalato, *Carmelo Bene: l’originale è infedele alla copia*, (Louvain: Presses Universitaires de Louvain, 2023), p. 25, nota 56.

⁴⁰ Il record è stato ricostruito sulla base di un’indicazione fornita da Beatrice Barbalato che ha pubblicato una pagina del documento ed afferma di averlo consultato in occasione della mostra *Carmelo Bene: La voce e il fenomeno: Suoni e visioni dall’archivio*. Cfr. Beatrice Barbalato, *Carmelo Bene: l’originale è infedele alla copia*, cit., p. 75.

⁴¹ Ricostruiti sulla base di consultazioni effettuate personalmente in loco.

⁴² In occasione di una seconda consultazione effettuata nel 2015, il documento non risultava più disponibile.

⁴³ In occasione di una seconda consultazione effettuata nel 2015, il documento non risultava più disponibile.

⁴⁴ Ricostruiti sulla base di consultazioni effettuate personalmente in loco.

⁴⁵ Una pagina del documento è pubblicata in Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano (a cura di), *Il corpo della voce: Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*, Catalogo della mostra tenutasi al Palazzo delle esposizioni di Roma dal 9 aprile al 30 giugno 2019, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2019, pp. 280. Una trascrizione parziale riferibile al documento sembra comparire anche in Luisa Viglietti, Francesca Rachele Oppedisano (a cura di), *La voce e il fenomeno*

Achilleis: quaderno con pagine a quadretti e copertina rigida di marca “by Pigna”. Sulla copertina è presente un’etichetta con la seguente annotazione autografa “Achilleis (parte 1° et 2°). Il frontespizio riporta a matita l’indicazione “Bene 12786”. La prima pagina sul recto si apre con “melange-in-vulnerabilità d’Achille”.

Achilleis da Sciro a Ilio: quaderno con pagine bianche e copertina rigida. Sulla copertina è presente un’annotazione manoscritta di Bene che risulta illeggibile, ad eccezione dell’ultima parola (“spettacolo”). La seconda di copertina riporta a matita l’indicazione “Bene 13627”. La prima pagina sul recto si apre con “Achilleis-da Sciro a Ilio”.⁴⁶

Androide-Umanoide: quaderno con pagine a quadretti e copertina cartonata di marca “Black Book - Ruggeri”. La seconda di copertina riporta un’indicazione a matita “Bene 13635”. La prima pagina comincia con “S’è l’agere ‘n voce”. La stessa pagina, sul verso, riporta un’annotazione manoscritta a stampatello “Androide-Umanoide-Mutante-Replicante-Venusiano”.

La vita come veglia-funebre: quaderno con pagine a quadretti di marca “by Pigna”. La seconda di copertina contiene un’etichetta con l’indicazione “13632”. La prima pagina si apre con “La vita come veglia-funebre”.

Grammatica – Retorica: quaderno a quadretti di marca “by Pigna”. Sulla copertina è presente un’annotazione manoscritta “Grammatica – Retorica”. Il frontespizio contiene un’indicazione a matita “Bene 12782”. La prima pagina si apre con “E gli Dei inventarono il dolore umano perché non mancasse materiale ai poeti”.

Melange x “In-vulnerabilità di Achille” (Leggenda): quaderno con copertina cartonata di marca “Krizia”. La seconda di copertina contiene alcuni appunti manoscritti di Bene e la seguente annotazione a matita “Bene 12785”. Le prime pagine del quaderno sembrano essere state rimosse. La prima pagina sul verso riporta alle prime righe: “Melange x “In-vulnerabilità di Achille” (Leggenda).

/ *Suoni e visioni dall’archivio*, Comune di Roma, Roma, 2005, p. 23. Tuttavia, lo stato attuale delle ricerche non permette di confermare che si tratti dello stesso documento.

⁴⁶ Due pagine del documento sono pubblicate in Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano (a cura di), *Il corpo della voce*, cit., pp. 278-279.

Scampare alla propria giovinezza: quaderno con pagine bianche e copertina cartonata. In basso a destra della copertina sono stampate le lettere stampate “C. B.”. La prima pagina riporta sul verso l’annotazione a matita “13625”. La prima pagina scritta riporta “N.B. Scampare alla propria giovinezza” seguito dalla firma di Bene.⁴⁷

Adelchi

Raccoglitore, probabilmente utilizzato in occasione dello spettacolo, che contiene le battute dei personaggi incollate su alcune pagine.

All for love

All for love: quaderno con pagine a righe e copertina cartonata di marca “Il papiro – Firenze”. La seconda di copertina contiene l’indicazione a matita “Bene 12805 [?]”. La prima pagina annotata si apre con le parole: “*All for love ovvero il mondo ben perduto* by John Dryden”.

La cena delle beffe

La cena delle beffe: quaderno con pagine a righe e copertina cartonata di marca “Auguri di Mondadori”. Sulla copertina è presente un’etichetta bianca con le lettere “l c d b”. Il frontespizio riporta “l. c. d. b.” seguite dalle lettere “s. b.”. Il verso della prima pagina a righe contiene l’indicazione a matita “Bene 11852”. La prima pagina annotata si apre con le parole: “Hanno gole canore e anime di legno”.

La cena delle beffe – Cortina: quaderno con pagine bianche e copertina cartonata di marca “Cortina”. La seconda di copertina verso della prima pagina a righe contiene l’indicazione a matita “Bene 11852”. La prima pagina annotata riporta, in alto a destra, le lettere: “L. c. d. b.”.

Cenci

⁴⁷ Una pagina del documento è pubblicata in Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano (a cura di), *Il corpo della voce: Carmelo Bene* cit., p. 257.

Cenci: cartella contenente pagine bianche di formato A4 con appunti manoscritti. Sulla seconda di copertina è presente un'etichetta bianca con l'indicazione "12808". La prima pagina riporta in alto a sinistra l'indicazione "Cenci".

Gabriele d'Annunzio

"Gabriele d'Annunzio": quaderno con copertina cartonata e pagine a righe. Sulla copertina è presente un'etichetta bianca con le lettere "G. D' A.". La seconda di copertina contiene l'indicazione a matita "Bene 12322". La prima pagina si apre con "disposizione scenica= un fondale bianco ravvicinato".

Egmont

Movimento n. 1: quaderno con copertina cartonata e pagine a righe di marca "Auguri di Mondadori". Sulla copertina è presente un'etichetta bianca con l'annotazione manoscritta "Egmont". La seconda di copertina contiene l'indicazione a matita "Bene 12312". Il frontespizio riporta "Egmont" (un ritratto di Goethe): traduzione e adattamento di Carmelo Bene per la musica di L. V. Beethoven. La prima pagina si apre con l'indicazione "movimento n° 1".

Egmont: quaderno con pagine a quadretti di marca Cisa. La seconda di copertina contiene l'indicazione a matita "Bene 12781". La prima pagina si apre con l'indicazione "W. Goethe – *Egmont*" seguito da "1) evidenziare la contraddizione del *genio olimpico*".

Hommelette for Hamlet

Agenda 1981: agenda anno 1981 in pelle con pagine a righe. La prima pagina riporta sul recto l'annotazione a matita "Bene 12787". La pagina relativa al giorno 1 gennaio ha inizio con "La camera della malattia di F." Dopo alcune pagine che contengono appunti manoscritti, al giorno 8 gennaio si trova il titolo "Hommelette for Hamlet di C.B. (d'a Jules Laforgue) protagonista C.B. scene e costumi di Gino Marotta".⁴⁸

⁴⁸ Due pagine del documento sono pubblicate in Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano (a cura di), *Il corpo della voce*, cit., pp. 244-245.

Hommelette for Hamlet: agenda con pagine a righe. La seconda di copertina contiene l'indicazione a matita "Bene 12326". Il frontespizio riporta la seguente annotazione poi cancellata: "Marlowe Opera Teatro alla Scala debutto 20 dicembre 1981, musicista comp. Sylvano Bussotti – M° Direttore Piero Bellugi". A questa segue l'annotazione "Hommelette for Hamlet". La prima pagina dell'agenda corrisponde al giorno lunedì 1 gennaio che permette di ritenere che l'agenda fosse del 1979.

Hamelt-Hamnet-Ometette: raccoglitore ad anelli in pelle contenente sia pagine dattiloscritte che appunti manoscritti. All'interno del raccoglitore sono presenti dei fogli divisorii con le varie lettere dell'alfabeto che contengono fogli con appunti manoscritti ripiegati. La seconda di copertina contiene un'etichetta con l'indicazione stampata "11952". La prima pagina riporta il titolo "*Hamelt-Hamnet-Ometette*" = "Hommelette for Hamlet by C. B.".⁴⁹

Leggenda

Leggenda: quaderno con pagine a righe di marca "Ruggeri - Red". Sulla copertina è presente un'etichetta bianca con l'annotazione manoscritta "Leggenda". La seconda di copertina contiene l'indicazione a matita "Bene 11848". Il frontespizio riporta l'indicazione di "Leggenda". La prima pagina si apre con l'indicazione manoscritta "Rassegnare le tue dimissioni imperiali dal mondo condòmino è no".

Leggenda 27 luglio 2000: cartellina che contiene n. 44 pagine dattiloscritte e numerate di "Leggenda". Sulla copertina è presente un'etichetta con un'annotazione manoscritta "Leggenda". La seconda di copertina contiene un'etichetta con l'indicazione stampata "12878" ed un'annotazione manoscritta "Inv. Bene scaf 7/4".⁵⁰

Ultimo lavoro inedito: faldone contenente fogli dattiloscritti numerati che riportano il testo di "Leggenda". Sul dorso è presente un'etichetta bianca con l'annotazione manoscritta "Ultimo lavoro inedito".

⁴⁹ Tre pagine del documento sono pubblicate in Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano (a cura di), *Il corpo della voce* cit., pp. 247-249.

⁵⁰ Dovrebbe trattarsi del documento citato da Giorgino a proposito di *Leggenda*. Cfr. Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore: le opere letterarie di Carmelo Bene* (Lecce: Milella, 2014), pp. 334-335 e ID., "Ah esser soltanto una voce!" *Leggenda di Carmelo Bene*, in Giada Coccia, Mariantonietta Confuorto, Francesco Cutillo, Fabiana Di Mattia, Irene Martano (a cura di), *Uno straniero nella propria lingua: scritti per Carmelo Bene* (Salerno: Oèdipus, 2019), p. 104.

Lorenzaccio

Appunti per Lorenzaccio: serie di appunti scritti a partire dall'ultima pagina capovolta di *Riporti-Lorenzo* sotto il titolo di "appunti per Lorenzaccio".

Lorenzaccio 2: quaderno con copertina cartonata di marca Flying Eagle; sulla seconda di copertina è incollato un piccolo post it giallo che riporta "Lorenzaccio 2". Le ultime pagine, sotto l'indicazione di "chiose 2 ott. 1991", sono appunti non riferibili allo spettacolo.

Lorenzaccio 3: quaderno con copertina cartonata di marca Flying Eagle; nella seconda di copertina è incollato un piccolo post-it giallo che riporta "Lorenzaccio 3"; al suo interno compare la data "5 maggio 1984".

Obbiezioni a Lorenzaccio: quaderno con pagine a quadretti e copertina cartonata di marca Flying Eagle; nella prima pagina compare l'indicazione "obbiezioni a Lorenzaccio. quaderno n° 3 il 14 agosto 1984".

Montaggio TV: quaderno con copertina morbida di marca Ruggeri "Black": riporta sulla prima di copertina "Lorenzaccio chiose x montaggio T.V.". Solamente le prime tre pagine del quaderno risultano scritte.

Riporti-Lorenzo: quaderno con pagine a righe e copertina cartonata di marca Flying Eagle. La seconda di copertina contiene l'indicazione a matita "Bene 12773". La prima pagina annotata riporta sul recto si apre con "Riporti-Lorenzo". Alcune delle soluzioni discusse indurrebbero a ritenere la stesura di questo documento precedente ad altro materiale sullo spettacolo.

Sempre su "Lorenzaccio": quaderno con copertina cartonata di marca Flying Eagle. Nella prima pagina compare l'indicazione sempre su "Lorenzaccio" che induce a ritenere la sua redazione successiva a quella di altri documenti sullo stesso tema.

Macbeth Horror Suite

Sdrammatizzazione del Macbeth: quaderno con pagine bianche e copertina cartonata. Sulla prima di copertina è incollata un'etichetta con l'indicazione "Horror suite". La seconda di copertina contiene

l'indicazione a matita "Bene 13637". Le prime righe in alto a destra della prima pagina riportano l'indicazione "Horror suite ovvero sdrammatizzazione del Macbeth".⁵¹

Peer Gynt

Peer Gynt: quaderno con copertina cartonata di marca Cortina; La seconda di copertina contiene l'indicazione a matita "11838". Il frontespizio riporta, sotto la firma di Bene, "Peer Gynt: Ibsen – Grieg".

Riccardo III

Scia – Serie leader: quaderno con copertina cartonata "Scia – Serie Leader" Nova S.C.I.A. Bologna, quadro 4 mm – 50 fogli; La seconda di copertina contiene l'indicazione a matita "Bene 13623"; soltanto la prima pagina contiene appunti riferibili allo spettacolo;

Horror Story: quaderno con pagine a righe e copertina cartonata di marca Ruggeri – Red Book. La seconda di copertina contiene l'indicazione a matita "Bene 13629". Le prime righe della prima pagina riportano in alto a destra l'indicazione "Horror's Story by Richard [illeggibile] from W. Shakespeare".

Sergei Esenin "Pugačëv"

Sergei Esenin "Pugačëv": quaderno con pagine a righe e copertina cartonata. La seconda di copertina contiene l'indicazione a matita "11932". La prima pagina annotata al verso contiene l'indicazione manoscritta di Bene "Sergei Esenin *Pugačëv*".⁵²

Tamerlano

⁵¹ Due pagine del documento sono pubblicate in Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano (a cura di), *Il corpo della voce* cit., pp. 271, 274. Una trascrizione parziale riferibile al documento compare anche in Luisa Viglietti, Francesca Rachele Oppedisano (a cura di), *La voce e il fenomeno / Suoni e visioni dall'archivio*, Comune di Roma, Roma, 2005, p. 22.

⁵² Due pagine del documento sono pubblicate in Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano (a cura di), *Il corpo della voce* cit., pp. 280-281.

Tamerlano: quaderno con pagine bianche e copertina cartonata di marca Japico Sketchbook. La seconda di copertina contiene l'indicazione a matita "Bene 13631". La prima pagina annotata al verso comincia con "Situazioni= Micete re di Persia".

Il vampiro

Ritratto del Vampiro nella letteratura "Gotica": quaderno con pagine a righe e copertina cartonata. La seconda di copertina contiene l'indicazione a matita "Bene 11937". Il frontespizio riporta la firma autografa di Bene seguita da "Il Vampiro". La prima pagina annotata si apre con: "Ritratto del Vampiro nella letteratura "Gotica".

Il vampiro: progetto per una opera lirica in 2 atti: quaderno con pagine bianche e copertina cartonata di marca "Prodotto Scia". Sulla copertina è presente un foglio con il titolo di "Il vampiro" incollato con del nastro adesivo. La seconda di copertina contiene l'indicazione a matita "Bene 12787". Il frontespizio riporta la firma di Bene seguita da "Byron – Schumann (Manfred)" successivamente cancellata e sostituita con le parole "Il Vampiro". Le prime pagine del quaderno sembrano essere state rimosse, probabilmente quando il quaderno è stato dedicato al progetto su "Il Vampiro". La prima pagina scritta riporta la data "25 aprile 1981".

Il vampiro: agenda con pagine a righe. La seconda di copertina contiene un foglio incollato con degli appunti manoscritti. La prima pagina dell'agenda corrisponde al giorno 7 novembre e riporta il titolo "Il vampiro" seguito da appunti manoscritti.

Documenti che, al momento, non è stato possibile attribuire ad alcuna opera in particolare

Agenda Banca di Roma: agenda in pelle della Banca di Roma dell'anno 1998. Gli appunti manoscritti si aprono con le parole: "Eccola qui l'intrusione del comico nel porno".

Apparizione di Pugačëv: quaderno con pagine a righe e copertina cartonata. La prima pagina riporta l'annotazione a matita "Bene 12780". La seconda pagina sul recto si apre con le parole Apparizione di Pugačëv nella cittadina di Jaik". La grafia del testo sul recto delle pagine non appare essere quella di Bene mentre sul verso di alcune pagine si trovano correzioni o riscritture di mano di Bene.

Cecata novella: quaderno con pagine a quadretti e copertina cartonata di marca “Ruggeri – Black Book”. La seconda di copertina contiene l’indicazione a matita “Bene 13624”. La prima pagina annotata si apre con le parole “Cecata novella stanotte l’inchostro ingoiato ha suo stesso”.

Cimabue crocifisso: diario agenda con pagine a righe e copertina cartonata valido per gli anni 1982, 1983, 1984. La seconda di copertina contiene l’indicazione a matita “Bene 12779”. La prima pagina annotata si apre con le parole: “A Cimabue crocifisso venti anni dopo l’alluvione in Firenze. Forte dei Marmi, il dì di Ferragosto”

E il gallo canta: quaderno con pagine a quadretti, copertina cartonata ed elastico. La prima di copertina riporta l’indicazione “Notes”. La prima pagina contiene fogli incollati sulle pagine le cui prime parole sono “E il gallo canta”.

Francesco Primiero: quaderno con pagine a righe e copertina cartonata. La seconda di copertina contiene l’indicazione a matita “Bene 8514”. La prima pagina annotata al verso comincia con “”Se non chiama, non dice”. Alla riga 11 della stessa pagina si trova l’indicazione “Francesco Primiero”.

Ki: quaderno con pagine a righe e copertina cartonata di marca “Il papiro – Firenze”. Sulla copertina è presente un’etichetta bianca con l’annotazione manoscritta “Ki”. La seconda di copertina contiene l’indicazione a matita “Bene 12784”. La prima pagina annotata si apre con le parole: “X E. Gombrich: Hegel= “il padre della Storia dell’Arte”.

Miguel de Unamuno: quaderno con pagine bianche e copertina cartonata. In basso a destra della copertina sono stampate le lettere stampate “C. B.”. La prima pagina riporta sul verso l’appunto manoscritto “da: Miguel de Unamuno [Cervantes] / Otranto, 17 agosto 1992”.

Nell’equivoco erotico: quaderno con pagine a quadretti di marca “Ruggeri – Black”. La seconda di copertina contiene l’indicazione a matita “Bene 13634”. La prima pagina annotata si apre con alcune parole cancellate. Il primo capoverso comincia con “Nell’equivoco erotico”.

Il papiro - Firenze: quaderno con pagine a righe e copertina cartonata di marca “Il papiro – Firenze”. La seconda di copertina contiene l’indicazione a matita “Bene 12771”. La prima pagina annotata si apre con le parole: “Per tornare ad essere bambini è necessario vincere la giovinezza dentro di noi”.⁵³

Programma x Rai 2: quaderno con pagine bianche e copertina imbottita. La seconda di copertina contiene l’indicazione a matita “Bene 12774”. La prima pagina annotata si apre con le parole: “Programma X Rai 2”.

Da Schopenhauer a Klossowski: quaderno con pagine a quadretti e copertina cartonata che riporta in copertina l’indicazione stampata “Registro”. La prima pagina sul recto riporta l’annotazione a matita “Inv. 13626”. La prima pagina annotata si apre con le parole: “da Schopenhauer a Klossowski a Gilles Deleuze”.

Teatro del vuoto: quaderno con pagine a quadretti ed elastico. La seconda di copertina contiene l’indicazione a matita “Bene 12772”. La prima pagina annotata si apre con le parole: “Teatro del vuoto”.

Documenti dattiloscritti

Bafometto: documento firmato da Bene e datato aprile 1988 relativo al progetto sul *Bafometto* di Pierre Klossowski per la Biennale di Venezia.⁵⁴

Faust (film): documento costituito da una pagina dattiloscritta riferibile al progetto di film poi non realizzato su *Faust*.⁵⁵

⁵³ Due pagine del documento sono pubblicate in Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano (a cura di), *Il corpo della voce* cit. pp. 234-235.

⁵⁴ Il record è stato ricostruito sulla base di un’indicazione fornita da Beatrice Barbalato che afferma di averlo consultato nell’agosto 2010 presso l’Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia. Cfr. Beatrice Barbalato, *Carmelo Bene: l’originale è infedele alla copia*, cit., pp. 260-261.

⁵⁵ Il record è stato ricostruito sulla base di un’indicazione fornita da Beatrice Barbalato che afferma di averlo consultato presso l’Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia. Cfr. Beatrice Barbalato, *Carmelo Bene: l’originale è infedele alla copia*, cit., pp. 224-225.

Faust. Un dualismo dialettico Bene+Male (Para-liturgia laica): documento costituito da 19 pagine dattiloscritte riferibili ad uno spettacolo teatrale su *Faust*. In epigrafe si trova una dedica “A Virgilio Beltrami regista”.⁵⁶

Hommelette for Hamlet: fogli in cartoncino con incollati ritagli di testi stampati relativi allo spettacolo ed etichette con annotazioni manoscritte. Alcuni fogli riportano anche un’etichetta bianca con le seguenti indicazioni a stampa “8967”, “8970”, “8986”.⁵⁷

Invulnerabilità d’Achille: cartella di 29 pagine dattiloscritte e con alcune annotazioni manoscritte numerate e rilegate. La seconda di copertina contiene un’etichetta bianca con l’indicazione a stampa “11212”. La prima pagina si apre con le parole: “Se a me benigna la sorte”.⁵⁸

Progetto quadriennale: documento costituito da otto pagine dattiloscritte datate aprile 1988 e relative alle due edizioni della Biennale di Venezia che avrebbero dovuto essere dirette da Bene (1988/1989 e 1990/1991).⁵⁹

Spettacolo-Concerto Majakovskij: pagine con testo dattiloscritto ed appunti manoscritti.⁶⁰

Tamerlano il Grande: documento costituito da pagine dattiloscritte e datate novembre 1988 riferibili al progetto sul *Tamerlano* per la Biennale di Venezia. Si trovano alcune informazioni relative all’allestimento (“Ogni momento sarà (a cura di) un gruppo o di un singolo artista che lo preparerà e lo allestirà in un apposito spazio di natura anche non squisitamente teatrale, in senso stretto”, “Al

⁵⁶ Il record è stato ricostruito sulla base di un’indicazione fornita da Beatrice Barbalato che afferma di averlo consultato nel 2010 presso l’Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia e che riporta che il documento aveva il seguente numero di catalogazione 113205. Cfr. Beatrice Barbalato, *Carmelo Bene: l’originale è infedele alla copia*, cit., p. 161.

⁵⁷ Il record è stato ricostruito sulla base del catalogo della mostra *Il corpo della voce*, tenutasi al Palazzo delle esposizioni di Roma dal 9 aprile al 30 giugno 2019 dove sono pubblicate anche tre pagine del documento. Cfr. Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano (a cura di), *Il corpo della voce*, cit., pp. 251-253.

⁵⁸ Il record è stato ricostruito sulla base del catalogo della mostra *Il corpo della voce*, tenutasi al Palazzo delle esposizioni di Roma dal 9 aprile al 30 giugno 2019 dove sono pubblicate anche due pagine del documento. Cfr. Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano (a cura di), *Il corpo della voce*, cit., pp. 258-261.

⁵⁹ Il record è stato ricostruito sulla base di un’indicazione fornita da Beatrice Barbalato che afferma di averlo consultato presso l’Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia. Cfr. B. Barbalato, *Carmelo Bene: l’originale è infedele alla copia*, cit., p. 14.

⁶⁰ Il record è stato ricostruito sulla base del catalogo della mostra *Il corpo della voce*, tenutasi al Palazzo delle esposizioni di Roma dal 9 aprile al 30 giugno 2019 dove sono pubblicate anche due pagine del documento. Cfr. Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano (a cura di), *Il corpo della voce*, cit., pp. 240-241.

termine della ‘preparazione’ i momenti verranno unificati in un’unica rappresentazione, l’acmé del progetto”) seguite da una lista di spazi ritenuti idonei da Bene.⁶¹

Documenti audio e video

Oppedisano informa che in occasione della mostra *Carmelo Bene. La voce e il fenomeno. Suoni e visioni dall’archivio*, furono riversati su supporto digitale i file audio relativi ad alcuni spettacoli di Bene e fornisce inoltre una lista di questi lavori.⁶²

Commento del materiale e possibili studi futuri sui documenti dell’archivio.

Nell’elenco del materiale dell’archivio predisposto da Oppedisano, vengono indicati 50 quaderni ed agende manoscritte mentre nessuna informazione è fornita in relazione a documentazione dattiloscritta.⁶³

Nella lista dei documenti dell’archivio ho ricostruito i record di 50 quaderni e agende manoscritte anche se allo stato non è possibile determinare se siano gli stessi documenti menzionati da Oppedisano.

Per quanto riguarda invece i documenti dattiloscritti, Barbalato riferisce inoltre di aver consultato, in occasione della mostra *La voce e il fenomeno*, anche alcuni documenti dattiloscritti relativi al lavoro di Bene che, al momento, è stato possibile ricostruire solo in parte.⁶⁴

1.3.2 Limiti della ricostruzione

Di un primo tentativo di catalogazione del materiale – effettuato forse dal personale della Casa dei teatri di Roma, presso cui l’archivio della fondazione *L’immemoriale di Carmelo Bene* è stato conservato fino al definitivo trasferimento a Lecce – sembrano essere traccia le annotazioni a matita o stampate su di un’etichetta bianca, che riportano talvolta una semplice sequenza numerica, talvolta preceduta, con criteri apparentemente intercambiabili, dalle indicazioni “Bene” o “Inv”.

⁶¹ Il record è stato ricostruito sulla base di un’indicazione fornita da Beatrice Barbalato che afferma di averlo consultato nell’agosto 2011 presso l’Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia e che informa che l’ultimo verso del frontespizio riporta una citazione dall’Adelchi: “Un gaudio amaro che all’amor somiglia”. Cfr. Beatrice Barbalato, *Carmelo Bene: l’originale è infedele alla copia*, cit., p. 200.

⁶² Cfr. Francesca Rachele Oppedisano, *Carmelo Bene: un lottatore contro il suo tempo* cit., pp. 274-280.

⁶³ Cfr. Francesca Rachele Oppedisano, *Carmelo Bene: un lottatore contro il suo tempo* cit., pp. 196-197.

⁶⁴ Cfr. Beatrice Barbalato, *Carmelo Bene: l’originale è infedele alla copia*, cit., p. 25, nota 56.

Non è chiaro se i documenti siano stati numerati con qualche criterio (cronologico, tematico, etc.) o se la catalogazione sia invece avvenuta in modo casuale. La prossimità dei numeri di alcuni documenti (12782, 12784, 12785, 12786, 12787 o ancora 13624, 13627, 13631, 13632, 13634, 13635, 13637) permette tuttavia di ritenere che una sorta di progressione nella numerazione sia comunque presente. Complessivamente i numeri oscillano – almeno limitatamente ai documenti che è stato possibile ricostruire – dal “8514” di *Francesco Primiero* al “13637” di *Sdrammatizzazione del Macbeth*. Accettando questi due documenti come estremi (il primo e l’ultimo) e la numerazione come progressiva (con l’attribuzione ad ogni documento di un numero successivo al precedente), – che per quanto arbitraria, risulta al momento l’unico criterio applicabile – si deve ammettere che la documentazione originariamente catalogata fosse costituita da almeno 5123 documenti anche se, al momento, non è possibile chiarire la natura del materiale né se in questa cifra debbano essere compresi anche i circa 1500 volumi provenienti dalla biblioteca di Bene.

1.3.3 Corrispondenza

Dalle informazioni sull’archivio che è stato ad oggi possibile ricostruire, risulta assente qualunque documento relativo alla corrispondenza che pure Bene ha dovuto intrattenere con le numerose personalità con cui egli instaurò un sodalizio artistico o intellettuale (tra cui, a solo titolo esemplificativo, Gilles Deleuze con cui Bene pubblicò *Sovrapposizioni* o Pierre Klossowski, che collaborò alla Biennale di Venezia nel 1989-1990. È possibile che parte dei contatti con le varie personalità con cui Bene intrattenne rapporti avvenisse telefonicamente ma sembra comunque irrealistico che non esista traccia di lettere ed appare altrettanto insolito che, un attore come Bene, che aveva fatto del culto della sua personalità una vera e propria religione e che raccoglieva sistematicamente la rassegna stampa a lui riferibile, possa da un lato non aver raccolto tali documenti mentre dall’altro si accingeva a predisporre la costituzione di una fondazione che alla sua scomparsa avrebbe dovuto farsi carico di gestire il suo lascito artistico.⁶⁵

1.3.4 Biblioteca di Otranto

⁶⁵ Nell’archivio della Fondazione *L’immemoriale* di Carmelo Bene ho rinvenuto anche una cartellina che sulla prima di copertina riportava l’annotazione autografa “Negri, Albertazzi, Gassman” e che conteneva al suo interno i seguenti articoli, raccolti a cura de “L’Eco della Stampa”: L. Monarca, “Insulti in diretta”, in *Il manifesto*, 9 dicembre 1982; P. Conti, “Torna Albertazzi con l’*Enrico IV*”, in *Corriere della sera*, 1 marzo 1983;

Scarse sono le informazioni sulla biblioteca e su eventuale altro materiale conservato presso la casa di Bene a Otranto dove Lydia Mancinelli riteneva che si trovassero 20.000 volumi. Se l'affermazione può apparire iperbolica, soprattutto se confrontata con i circa 6.000 libri conservati a Roma dove pure Bene risiedeva abitualmente, è altrettanto inverosimile che la casa dove secondo Dotto Bene trascorse dieci mesi di isolamento assoluto dedicandosi alla stesura de *'l mal de' fiori*, fosse del tutto sprovvista di una seppur minima biblioteca.⁶⁶

1.3.5 Ulteriori documenti

Nel tentativo di ricostruire un archivio ideale di Bene che fosse quanto più possibile completo, ho cercato di individuare altri fondi archivistici in cui potrebbe essere conservata documentazione relativa all'attività di Bene.

Come già segnalato da Barbalato, l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC) conserva infatti documentazione audiovisiva riferibile alle attività legate alla direzione di Bene della sezione teatro nel biennio 1989-1990 e ai progetti che avrebbero dovuto essere realizzati in quell'occasione: *Tamerlano* e *Bafometto*.⁶⁷

Inoltre, come già segnalato, corrispondenza di Bene con Raul Radice – la cui consistenza è ancora da accertare – è conservata presso l'omonimo fondo conservato presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova.⁶⁸

1.4 Carmelo Bene e la critica

L'assenza di un unico centro di coordinamento delle serie attività scientifiche legate a Bene ed il proliferare di realtà scollegate fra loro e che a vario titolo ritengono di voler preservare il suo lascito è, a mio avviso, una conseguenza del travagliato rapporto che, nel corso di tutta la sua attività, Bene ebbe con la critica. La sua perenne volontà di emergere e scandalizzare si esprime spesso attraverso provocazioni nei confronti della critici e del pubblico. Una simile tendenza allo scandalo era già presente sin dai primi anni Sessanta. In uno dei suoi spettacoli, *Cristo 63*, uno spettatore seduto in platea fu "annaffiato" con dell'urina e l'episodio – tra i più celebri della vita dell'attore – avrà una larga parte nella costituzione della mitografia di Bene. Le provocazioni al pubblico culminarono nelle

⁶⁶ Cfr. Giancarlo Dotto, *Elogio di Carmelo Bene* (Napoli: Tullio Pironti, 2012), p. 29.

⁶⁷ Ringrazio la dottoressa Judith Kranitz dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia per il supporto nella ricerca di materiale relativo a Bene conservato presso i loro fondi.

⁶⁸ Cfr. *supra*, p. 20.

sue partecipazioni al “Maurizio Costanzo Show” ed in quelle alle trasmissioni sportive come “Zona” o “Il processo di Biscardi” in cui Bene si lasciò spesso trascinare in sterili e volgari polemiche con anonimi spettatori che niente condividevano della sua cultura.⁶⁹ A riprova del tormentato rapporto dell’attore con la critica, mi limito a ricordare soltanto la trasmissione *Mixer cultura* che, il 15 febbraio 1988 dedicò un’intera puntata a Bene. Nel corso del programma, Guido Davico Bonino (Professore ordinario di Teatro all’Università di Torino, già Direttore del Teatro Stabile di Torino e dell’Istituto di Cultura Italiana di Parigi), si rivolse a Bene con le seguenti parole:

Qui si sta parlando di Carmelo Bene come scrittore di scena, si sta parlando di Carmelo Bene come un attore ma mi pare che l’unica cosa di cui si possa parlare di Carmelo Bene è la sua vera professione, cioè l’antipatico. [...] Come scrittore scenico sei di una modestia sconcertante, le tue partiture, i tuoi collages sono di una pacchianeria veramente giovanilistica.⁷⁰

Dopo una breve interruzione, dovuta alla risposta di Bene, Davico Bonino replicò, aggredendo l’attore in modo ancora più diretto:

Forse a Lecce si parla così ma noi a Torino lasciamo parlare le persone. [...]. Poi mi permetto di dire anche, e questo forse bisognerebbe cominciare a dirlo, che come attore sei molto modesto [...] hai un fisico che non sai assolutamente portare [...] sei anche truccato con una frangetta da parrucchiere di borgata, eh insomma, Sant’Iddio, vuoi che ci occupiamo di te seriamente?⁷¹

Risentendo dell’atteggiamento di insofferenza di Bene e delle sue provocazioni numerosi articoli si concentrarono più sugli “scandali” di Bene e su alcuni episodi della sua biografia che sulle sue opere. Durante la prima del *Lorenzaccio* a Firenze, al termine della prima rappresentazione, Bene si rivolse, al microfono da dietro le quinte, con queste parole al critico teatrale de “La Nazione”:

⁶⁹ Anche Noël Simsolo, critico cinematografico che ha avuto una notevole importanza nella diffusione del cinema di Bene in Francia, ha notato questa “deriva televisiva” degli ultimi anni di Bene. Cfr. Carlo Alberto Petrucci *“Nessuno può imitare quello che ha fatto”*: intervista a Noël Simsolo *infra*, pp. 179-204.

⁷⁰ “Carmelo Bene a Mixer cultura”, disponibile all’indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=f64lhkKA3EY>, min. 28:18, consultato il 21 novembre 2023.

⁷¹ “Carmelo Bene a Mixer cultura”, disponibile all’indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=f64lhkKA3EY>, min. 29:27, consultato il 21 novembre 2023.

Il signor Paolo Lucchesini, critico de “La Nazione”, tollerato in sala in quanto ospite, è diffidato dall’occuparsi dello spettacolo. Il signor Lucchesini ha sempre fatto del suo giornale l’occasione privata dei suoi scorretti giudizi.⁷²

L’episodio costituì un eccellente pretesto alla stampa per focalizzarsi sull’ennesima provocazione di Bene piuttosto che offrire una lettura di uno spettacolo complesso che risulta tuttora centrale nella produzione artistica di Bene.⁷³

Sin dagli esordi della sua carriera, Bene rifiutò qualunque forma di mediazione critica della sua arte e cercò sempre di favorire studiosi a lui vicini, riconoscendo a loro il diritto di occuparsi della sua opera e permettendo loro di pubblicare saggi nei programmi di sala dei suoi spettacoli o di partecipare a seminari da lui organizzati, come in occasione della sua direzione della sezione teatro alla Biennale di Venezia (1989-1990). Bene aveva la tendenza a circondarsi di assistenti e aiuti pronti ad assecondarlo – talvolta in modo incondizionato⁷⁴ – e, come mi è stato confermato da parte di alcuni suoi collaboratori, non era infrequente che chiedesse ad alcuni studiosi di leggere le bozze dei loro studi a lui riferibili e che arrivasse perfino a correggere il testo dei loro scritti prima della pubblicazione. Di una tale attitudine è esemplificativo un episodio occorso durante una tournée a Mosca. Nel corso di una presentazione della *Pentesilea*, che si teneva prima della recita, Camille Dumoulié disse qualcosa su cui Bene non era d’accordo. Nonostante l’attore fosse intento a prepararsi per lo spettacolo che sarebbe cominciato poco dopo, egli andò direttamente in scena per interromperlo, correggendolo pubblicamente.⁷⁵

Questo travagliato rapporto con la critica ha avuto ripercussioni anche nella pubblicazione del volume delle *Opere*⁷⁶ di Bene, che risulta ancora oggi il testo di riferimento per le sue opere. Edita da Bompiani, quest’edizione curata dallo stesso Bene è priva di una cronologia, di qualunque apparato critico e di una stessa bibliografia. Alcune opere sono inoltre pubblicate non in forma integrale ma solo per estratti. Il volume si conclude poi con una sezione intitolata “La fortuna critica di Carmelo Bene: Antologia critica”, una vasta antologia di circa 170 pagine in cui vengono riportati brani critici, recensioni e studi su Bene, che vengono ordinati senza alcun criterio apparente e talvolta presentati solo in modo frammentario. L’assenza di criteri scientifici nella classificazione degli scritti, la presenza

⁷² “E poi il solito sfogo plateale”, in *La Nazione*, 6 novembre 1986.

⁷³ Cfr. M. Vannucci, “Carmelo Bene “aggredisce” un critico teatrale”, in *Il Tempo*, 6 novembre 1986 e L. F., “Carmelo Bene come Raffaella Carrà: ma quante recite fuori programma...”, in *La Nazione*, 6 novembre 1986.

⁷⁴ Una simile inclinazione di Bene è inoltre confermata da Gaetano Giani Luporini (Cfr. ID., *Carmelo Bene: una voce polifonica*, in R. Maenza (a cura di) *Il sommo bene*, (Lecce: Kurumuny, 2019), p. 154) e da Tiziano Fario (cfr. *infra*, pp. 161-176).

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ Carmelo Bene, *Opere: con l’autografia d’un ritratto* (Milano: Bompiani, 1995).

unicamente di articoli elogiativi dell'arte di Bene, oltre al fatto che alcuni di questi studi siano riportati non integralmente ma solo in modo parziale, farebbe ritenere che questa lunga appendice assolvere una funzione autocelebrativa più che costituire un utile strumento critico per approfondire l'arte di Bene, come del resto si evince anche dal titolo della sezione. Una simile edizione, con la curatela del volume affidata all'autore e l'inclusione di un'appendice in cui si riportano solo studi che esaltano l'arte di Bene, rimane piuttosto inusuale.

Una figura come quella di Bene, in Italia ha spesso sofferto di una contrapposizione tra detrattori e sostenitori. Tra gli ultimi, l'attitudine ad un'esasperata celebrazione dell'attore ha avuto talvolta effetti del tutto singolari. Non è infatti infrequente trovare in vendita su internet, a prezzi esorbitanti, memorabilia ed oggetti appartenuti a Bene, che testimoniano alla perfezione come egli sia diventato un oggetto di culto, la cui venerazione impedisce di fatto l'instaurarsi di un certo distacco, che è una premessa indispensabile per studiare la sua produzione in modo rigoroso ed efficace.

Se agli esordi della sua attività, le provocazioni di Bene miravano a suscitare continui scandali ed erano quindi funzionali alla costituzione della fama di *enfant terrible*, a distanza di venti anni dalla sua morte queste hanno mostrato tutti i loro limiti. Nonostante in Italia – dove rimane comunque un autore di nicchia – Bene sia considerato da alcuni come una figura geniale – spesso più per le sue provocazioni televisive che per le sue opere che rimangono in una misura non trascurabile ancora non studiate – e alla Francia, dove Bene gode di una piccola notorietà, egli è sostanzialmente sconosciuto in ambito anglosassone dove non gli è mai stato dedicato alcun convegno o volume e dove risultano più noti e studiati artisti come Dario Fo o Romeo Castellucci.

1.5 Stato degli studi

Tra i maggiori studiosi che, nel corso degli anni, si sono occupati della sua opera, vanno sicuramente ricordati Franco Quadri, Maurizio Grande e Jean-Paul Manganaro.

Franco Quadri è stato uno dei massimi critici teatrali italiani del secondo dopoguerra ed il fondatore del Premio Ubu. Oltre ad aver recensito gli spettacoli su testate nazionali ed internazionali, Quadri pubblicò il copione de *Il rosa e il nero* all'interno del volume *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*⁷⁷ ed uno studio sul suo teatro seguito da una lunga intervista a Bene in *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*.⁷⁸

⁷⁷ *Il rosa e il nero*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia* (Torino: Einaudi, 1977), pp. 71-128.

⁷⁸ Franco Quadri, *Il teatro di Carmelo Bene*, in ID., *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca* (Torino: Einaudi, 1982), pp. 309-327 e *Colloquio con Carmelo Bene*, ivi, pp. 329-354.

Uno dei maggiori studiosi di Bene, Maurizio Grande collaborò con l'attore sull'allestimento di alcuni spettacoli. Critico teatrale per *Paese Sera*, *Il manifesto* e *Rinascita*, Grande si dedicò a Bene già dai primi anni Settanta con il numero monografico di *Bianco e nero*, dedicato al cinema di Bene.⁷⁹ Grande pubblicò inoltre saggi in numerosi programmi di sala degli spettacoli o nelle loro versioni a stampa come per *S.A.D.E.*⁸⁰, *Amleto*⁸¹, *Romeo e Giulietta*⁸², *Otello*⁸³, *Manfred*⁸⁴, *Lorenzaccio*⁸⁵, *Hommelette for Hamlet*⁸⁶, *La cena delle beffe*⁸⁷. Oltre ad aver licenziato molti studi che affrontano in modo trasversale la produzione di Bene, a Grande spetta il merito di essere stato uno dei primi studiosi a discutere dell'importanza del mezzo tecnologico nel teatro dell'attore.⁸⁸

Jean-Paul Manganaro è invece lo studioso che ha contribuito maggiormente nella diffusione dell'opera di Bene in Francia. Già nel 1973, Manganaro cominciò ad organizzare l'invito di Bene al Festival d'Automne di Parigi previsto per il 1977, promuovendo iniziative per presentare l'attore al pubblico francese, fra cui una retrospettiva sul suo cinema e la pubblicazione di un volume sul suo teatro.⁸⁹ Manganaro fu inoltre consulente della Biennale di Venezia del 1989 di cui Bene dirigeva la sezione Teatro. Traduttore delle sue opere in francese ed autore di numerosi studi sul suo modo di muoversi in scena, sulla funzione della voce e sui legami tra l'arte di Bene e la cultura francese, ha recentemente dedicato a Bene anche una monografia.⁹⁰

Fra gli scritti critici di rilievo sull'arte di Bene va sicuramente menzionato *Antropologia di una macchina attoriale* di Piergiorgio Giacchè già direttore della Fondazione *l'Immemoriale di Carmelo Bene*. Il testo rappresenta una utile introduzione al teatro di Bene ed in particolare alla sua produzione matura dove temi come la "phonè", ed appunto la "macchina attoriale" sono ormai pienamente realizzati e codificati. Il volume è inoltre corredato dalla lista degli spettacoli – che arricchisce

⁷⁹ Cfr. Maurizio Grande (a cura di), "carmelo bene il circuito barocco", in *Bianco e Nero*, nn. 11-12, dicembre 1973.

⁸⁰ Cfr. Maurizio Grande, *Carmelo Bene tra infrazione e norma*, in Carmelo Bene, *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina* (Roma: Teatro Quirino di Roma, Eti, [1974]).

⁸¹ Cfr. Maurizio Grande, *L'arte cancellata*, in *Carmelo Bene in Amleto* (Roma: Ormagrafica, [1975?]) [Programma di sala con pagine non numerate].

⁸² Cfr. Maurizio Grande, *Lo sguardo e il suo doppio*, in *Romeo & Giulietta: (storia di Shakespeare) secondo Carmelo Bene*, Teatro Quirino, Roma, 1976 [Programma di sala con pagine non numerate].

⁸³ Cfr. Maurizio Grande, *Tecnologia della discrittura*, in *Carmelo Bene in Otello di William Shakespeare secondo Carmelo Bene* (Roma: Fratelli Palombi, [1979?]), pp. 25-29.

⁸⁴ Cfr. Maurizio Grande, *Manfred: quando la musica è desiderio di libertà dalla storia*, in C. Bene, *Manfred (Byron-Schumann)* (Firenze: Mario Luca Giusti, 1980), pp. 49-50.

⁸⁵ Cfr. Maurizio Grande, *La grandiosità del vano*, in Carmelo Bene, *Lorenzaccio* (Firenze: Nostra Signora Editrice, 1986), pp. 85-156.

⁸⁶ Cfr. Maurizio Grande, *Il disturbo del tragico*, in Carmelo Bene, *Hommelette for Hamlet* (Roma: Marchesi grafiche editoriali, [1987?]), pp. 2-4 e Maurizio Grande, *La parodia come gesto critico*, in Carmelo Bene, *Hommelette for Hamlet*, cit., pp. 4-6.

⁸⁷ Maurizio Grande, *La lettera mancata* (Roma: Marchesi grafiche editoriali, [1989?]).

⁸⁸ Cfr. Maurizio Grande, *L'uso della strumentazione elettronica nell'ultimo Bene*, in R. Tomasino (a cura di), *Il suono del teatro*, atti del convegno nazionale di studi tenuto a Palermo, 19-20 ottobre 1981 (Palermo: Acquario, 1982), pp. 77-88.

⁸⁹ Carmelo Bene, *dramaturgie*, (Sarcelles: Garnier, 1977).

⁹⁰ Jean-Paul Manganaro, *Oratorio Carmelo Bene*, (Milano: Il Saggiatore, 2022).

notevolmente quella contenuta nelle *Opere* Bompiani redatta dallo stesso Bene – e da una corposa bibliografia. Leonardo Mancini è autore di un lungo studio, corredato anche questo da un largo apparato di note e bibliografia, che affronta invece la stagione dei concerti e cerca di ricostruire le fonti – reali e ideali – dell’urgenza di Bene di avvalersi del mezzo tecnologico.⁹¹ Esistono inoltre alcune pubblicazioni comunque ascrivibili alla produzione teatrale che trattano trasversalmente opere specifiche come l’*Amleto*⁹², il *Pinocchio*⁹³, la *Salomè*⁹⁴ o, in senso più generale, il suo rapporto con i testi di Shakespeare.⁹⁵

Cosetta Saba ha pubblicato la prima monografia a prendere in esame il cinema di Bene e le versioni televisive delle sue opere.⁹⁶ A questa sono seguiti altri due volumi sul cinema di Giulia Raciti⁹⁷ e di Alessandro Cappabianca⁹⁸. Mentre il testo di Raciti si presenta come un’introduzione generale ai film di Bene, il libro di Cappabianca ha il merito di indagare anche produzioni meno note come i due cortometraggi *Ventriloquio* o *Hermitage*, contemplando anche alcune incursioni anche nella produzione letteraria di Bene.

L’unico testo che prende in esame l’integralità della produzione letteraria di Bene è attualmente quello di Simone Giorgino *L’ultimo trovatore*⁹⁹, in cui un capitolo è inoltre dedicato a *Leggenda*, l’ultimo poema di Bene, ad oggi ancora inedito. Al volume di Giorgino, si è da poco aggiunto anche un lungo studio di Alessio Paiano dedicato a *‘l mal de’ fiori*.¹⁰⁰

Negli ultimi anni si è assistito ad un rinnovato interesse verso Bene che si è manifestato sia nell’organizzazione di un convegno presso l’Università di Siena¹⁰¹, una conferenza all’Università di Barcellona¹⁰², nella pubblicazione di testi inediti di Bene come *Poesie giovanili*¹⁰³ oltre ad una lunga conversazione tra Nicola Savarese e Bene registrata nel 1997 e pubblicata soltanto nel 2019.¹⁰⁴ Ad eccezione del recente testo di Armando Petrini¹⁰⁵ – che costituisce un’agile introduzione a Bene – a

⁹¹ Leonardo Mancini, *Carmelo Bene: fonti della poetica* (Milano-Udine: Mimesis, 2020).

⁹² Enrico Baiardo, Roberto Trovato, *Un classico del rifacimento. L’Amleto di Carmelo Bene* (Genova: Erga Edizioni, 1996); Armando Petrini, *“Amleto” da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene* (Pisa: Edizioni ETS, 2004).

⁹³ Roberto Tessari, *Pinocchio: «Summa atheologica di Carmelo Bene»* (Firenze: Liberoscambio, 1982).

⁹⁴ Enrico Baiardo, Fulvio De Lucis, *La moralità dei sette veli. La Salomè di Carmelo Bene* (Genova: Erga edizioni, 1997).

⁹⁵ Gianfranco Bartalotta., *Carmelo Bene e Shakespeare* (Roma: Bulzoni, 2000).

⁹⁶ Cosetta Saba, *Carmelo Bene* (Milano: Il Castoro, 2005).

⁹⁷ Giulia Raciti, *Il ritornello crudele dell’immagine: Critica e poetica del cinema di Carmelo Bene* (Milano-Udine: Mimesis, 2018).

⁹⁸ Alessandro Cappabianca, *Carmelo Bene: il cinema oltre se stesso* (Cosenza: Pellegrini, 2012).

⁹⁹ Simone Giorgino, *L’ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene* (Lecce: Milella, 2014).

¹⁰⁰ Alessio Paiano, *Dentro ‘l mal de’ fiori: il poema impossibile di Carmelo Bene*, (Lecce: Kurumuni, 2022).

¹⁰¹ Gli atti sono pubblicati nel volume: *Uno straniero nella propria lingua: scritti per Carmelo Bene*, (Salerno: Oèdipus, 2019).

¹⁰² Organizzato da Annalisa Mirizio e da Carlo Alberto Petrucci, la conferenza *Carmelo Bene contra la representación: páginas, escenarios, imágenes*, si è tenuta nei giorni 22-23 marzo 2023 presso l’Università di Barcellona.

¹⁰³ Carmelo Bene, *Ho sognato di vivere!: poesie giovanili* (Milano: Bompiani, 2021).

¹⁰⁴ Nicola Savarese, *Bene in cucina: Nicola Savarese intervista Carmelo Bene*, (Bari: Edizioni di Pagina, 2019).

¹⁰⁵ Armando Petrini, *Carmelo Bene* (Roma: Carocci, 2021).

mio avviso risultano ancora assenti monografie che introducano il percorso artistico dell'attore nella sua totalità e che forniscano un ricco apparato critico che possa costituire una base di partenza per facilitare ulteriori studi sull'argomento.

Se la critica su Bene ha in parte risentito di una tendenza all'agiografia dell'attore che ha dato luogo a pubblicazioni di scarso rilievo, non appare casuale che alcuni degli autori degli studi più interessanti pubblicati negli ultimi venti anni siano rimasti assolutamente estranei ad ogni tipo di polemica – tutta italiana – legata alla figura di Bene.

Laura Cull, una studiosa di teatro inglese, ha letto Bene sulla scorta del pensiero di Antonin Artaud e Gilles Deleuze ed ha inserito il suo lavoro in una prospettiva internazionale, accostandolo a personalità come Robert Wilson e George Lavaudant.¹⁰⁶ È significativo della qualità del dibattito aperto in ambito internazionale come sia proprio un altro studio pubblicato in inglese ad aver messo in discussione alcune delle affermazioni di Gilles Deleuze sul teatro di Bene che invece sono state spesso utilizzate da parte della critica vicina all'attore come prova del suo genio e della sua grandiosità che, secondo questa narrazione, rimaneva invece del tutto incompresa in Italia.¹⁰⁷

Favorito probabilmente dal saggio di Deleuze e dall'amicizia di Bene con Glauber Rocha¹⁰⁸, nel corso degli anni, un interesse verso Bene si è manifestato anche in Brasile, grazie ad alcuni studiosi (Mateus Araujo Silva, Silvia Balestreri e Yuri Brunello).

L'assenza di qualsivoglia pianificazione e coordinazione di iniziative legate alla figura di Bene, ha avuto un effetto profondamente negativo sugli studi sulla sua arte. Negli anni è inoltre mancato uno studio organico di tutto il materiale autografo, una necessaria diffusione dell'opera di Bene in ambito internazionale, una sistematica ripubblicazione dei suoi scritti – che risultano spesso di difficile reperimento – magari forniti anche di un apparato critico che risulta assente dall'edizione Bompiani curata dallo stesso Bene, comprendendo anche un'edizione di *Leggenda*, l'ultimo poema che risulta ancora inedito nonostante all'opera siano stati dedicati degli studi critici. Anche le produzioni cinematografiche di Bene avrebbero beneficiato di una tale iniziativa in quanto non esiste ancora un'edizione in DVD del *Capricci*, non sono disponibili informazioni sui cortometraggi *A proposito di*

¹⁰⁶ Laura Cull ha pubblicato due articoli su Bene: *Performing Presence, Affirming Difference: Deleuze and the Minor Theatres of Georges Lavaudant and Carmelo Bene*, in Clare Finburgh, Carl Lavery, (edited by), *Contemporary French theatre and performance*, (Basingstoke-New York: Palgrave Macmillan, 2011), pp. 99-110 e *Disorganizing Language, Voicing Minority: From Artaud to Carmelo Bene, Robert Wilson and Georges Lavaudant*, in ID., *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance* (Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York: Palgrave Macmillan, 2012), pp. 57-104.

¹⁰⁷ Si tratta di Lorenzo Chiesa, *A Theatre of Subtractive Extinction: Bene without Deleuze*, in Laura Cull (edited by), *Deleuze and Performance* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), pp. 71-88 [Con il titolo "Il teatro dell'estinzione sottrattiva: Bene senza Deleuze", in *Mimesis Journal*, n. 2, giugno 2012, pp. 107-123. Consultato il 10 novembre 2022 all'indirizzo <https://journals.openedition.org/mimesis/236>].

¹⁰⁸ A proposito del rapporto fra Bene e Glauber Rocha cfr. *Nessuno può imitare quello che ha fatto*: intervista a Noël Simsolo, *infra*, pp. 179-204. Bene, inoltre, recitò in *Claro* (1975).

“*Arden of Feversham*” e *Ventriloquio* – che risultano ad oggi entrambi smarriti – e ci sarebbe necessità di lavorare ad una nuova edizione della regia televisiva del *Lorenzaccio*, opera centrale per la produzione di Bene, il cui montaggio è stato effettuato successivamente alla morte dell’attore e contrasta in modo evidente con le sue indicazioni a riguardo. Data la attuale situazione della critica, vi sarebbe forse spazio per costituire una rivista di studi beniani con una redazione che includa specialisti provenienti da paesi diversi e che, anche con una pubblicazione a cadenza annuale, provi a dare una certa continuità degli studi su un periodo di medio e lungo termine.

Il materiale autografo ed inedito lasciato da Bene è di assoluto interesse. A titolo esemplificativo ho potuto constatare che risultano in media tre, quattro quaderni di appunti per ognuno degli spettacoli che Bene realizzò a partire dagli anni Ottanta che, in molti casi, permettono di avere informazioni centrali sulla genesi degli spettacoli. A dispetto di una tale mole di documenti autografi, che ancora oggi risultano per la maggior parte inediti, molti aspetti della produzione di Bene non sono stati approfonditi dalla critica. In particolare, esistono tuttora pochi studi sulle opere degli anni Sessanta e Settanta ed il materiale autografo relativo agli spettacoli dagli anni Ottanta fino al decesso dell’attore non è sostanzialmente stato studiato. Simone Giorgino si è avvalso di alcuni documenti conservati presso l’Archivio di Bene per i suoi studi sull’ultimo poema inedito, *Leggenda*¹⁰⁹, ed a mia conoscenza l’unico altro contributo che abbia utilizzato il materiale manoscritto è il mio articolo sul *Lorenzaccio* dove ho pubblicato estratti provenienti da nove documenti inediti sullo spettacolo rinvenuti presso l’archivio già in deposito presso il Villino Corsini.¹¹⁰

Una preziosa fonte di informazioni per approfondire alcuni aspetti dell’arte di Bene è inoltre costituita dalle testimonianze di suoi ex collaboratori. A riguardo si deve comunque ricordare di una tendenza, già favorita in vita dall’attore, ad una visione agiografica nei suoi confronti che si traduce talvolta in una predilezione del pettegolezzo che mira ad individuare spie del suo genio sin dalla più tenera età oltre che a dare pari rilievo ad episodi biografici e alle opere.

A solo titolo esemplificativo ricordo come per la produzione teatrale degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta, salvo rare eccezioni, non esistano documenti sulla genesi degli spettacoli, sulle modalità di gestione delle prove, sui costumi o le scenografie. Le due autobiografie pubblicate da Bene¹¹¹ non aiutano molto in tal senso. Bene ha infatti sempre ammesso di considerare la scrittura

¹⁰⁹ Cfr. Simone Giorgino, *L’ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene* (Lecce: Milella, 2014).

¹¹⁰ Cfr. Carlo Alberto Petrucci, “*Lorenzaccio*” di Carmelo Bene: dalle fonti alla scena, “*Mimesis Journal*”, Accademia University Press, vol. 9, no. 1, 2020, pp. 79-103;

¹¹¹ *Sono apparso alla Madonna* (Milano: Longanesi, 1983) e *Vita di Carmelo Bene* (Milano: Bompiani, 1998), scritto insieme a Giancarlo Dotto.

autobiografica non come accurato resoconto di eventi passati bensì come una ricostruzione parziale ed immaginaria dei fatti narrati.¹¹²

In un tale contesto, sarebbe a mio avviso necessario un lavoro preliminare che miri a ricostruire con esattezza dettagli della produzione degli anni Sessanta e Settanta (in relazione alle date degli spettacoli, al cast, alle varie edizioni) e che al contempo analizzi la grande mole di documenti autografi riferibili all'ultima produzione di Bene in modo da permettere che studi futuri su singole opere o su singoli aspetti possano contare su una base più ampia possibile di fonti primarie certe e liberate da letture precostituite.

Data l'età avanzata delle persone coinvolte, l'attività di raccolta delle testimonianze di persone che hanno collaborato con Bene si dimostra più urgente rispetto ad altri lavori. A mia conoscenza, quest'operazione è stata inaugurata da Armando Petrini già nel 2003, ad un solo anno dalla scomparsa dell'attore. Oltre a ricostruire le varie versioni dell'opera dirette da Carmelo Bene, il suo volume *"Amleto" da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene* ha permesso di scoprire un'edizione del 1964 di cui si ignorava l'esistenza ed ha inoltre favorito il rinvenimento di numerose recensioni d'epoca pubblicate su quotidiani e periodici oltre che di alcune fotografie di scena.¹¹³ L'appendice del volume contiene inoltre un'*Antologia di testi* che riporta colloqui con attori che avevano lavorato con Bene come Luigi Mezzanotte, Lydia Mancinelli e Carla Tatò. In particolare, l'intervista a Luigi Mezzanotte, oltre a discutere della prossimità dei primi anni del teatro di Bene con la Compagnia D'Origlia Palmi, ha fatto conoscere il *Lorca*, un'opera di cui fino ad allora non si aveva alcuna notizia.¹¹⁴ Al di là del dato filologico, che in assenza di ulteriori documenti disponibili sullo spettacolo, è comunque rilevante, Mezzanotte ricorda di essere stato colpito dalla modalità con cui Bene recitava il *Lamento per la morte di Ignazio*, un componimento di Lorca che Bene inserirà nella colonna sonora del suo primo film *Nostra Signora dei Turchi* (1968).

Insistendo sulla necessità di registrare ricordi di ex collaboratori di Bene, Petrini ha inoltre curato un volume di Salvatore Vendittelli, autore delle scenografie di numerosi spettacoli di Bene degli anni Sessanta.¹¹⁵ Per questa stagione della produzione di Bene per la quale, fatte salve rare eccezioni, non esiste materiale fotografico e video, le uniche notizie disponibili su numerosi spettacoli sono spesso rappresentati dalle recensioni d'epoca. La testimonianza di Vendittelli, ordinata secondo i vari spettacoli, risulta quindi una raccolta d'informazioni di inestimabile valore per ricostruire la prima fase

¹¹² Cfr. Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna*, in *Opere*, cit., p. 1055 e Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 86-87.

¹¹³ Armando Petrini, *"Amleto" da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene* (Pisa: Edizioni ETS, 2004).

¹¹⁴ *Colloquio con Luigi Mezzanotte. Roma, 25 settembre 2003*, in Armando Petrini, *"Amleto" da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit. pp. 159-166.

¹¹⁵ Salvatore Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di Armando Petrini (Torino: Accademia University Press, 2015).

del teatro di Bene. Grazie alle parole di Vendittelli è stato inoltre possibile conoscere che, durante la tournée del Living Theatre a Roma nel 1963, Judith Malina assistette ad una rappresentazione del *Gregorio: cabaret dell'800* e che, impressionata dal finale dell'opera, se ne avvalse per il suo *Mysteries and Smaller Pieces* del 1964.¹¹⁶

Nel 2005, Giuliana Rossi, prima moglie di Bene, dedicò un volume agli anni in cui fu vicina all'attore ed in questo – oltre a precisare le circostanze di alcuni episodi che la riguardavano direttamente discussi da Bene nella *Vita*¹¹⁷ – sono contenute anche numerose informazioni circa la primissima fase della sua produzione teatrale.¹¹⁸

Assimilabile a questo genere di scritti è anche la recente pubblicazione degli atti di una conferenza tenuta nell'ottobre del 2002 presso la GAM di Torino dal titolo “Le arti del Novecento e Carmelo Bene” a cura di Edoardo Fadini.¹¹⁹ Fra i relatori comparivano numerosi ex collaboratori di Bene come Sylvano Bussotti e Gaetano Giani Luporini autori delle musiche di alcuni spettacoli di Bene, Matteo Bavera, amministratore della società di produzione di Bene, l'attore Cosimo Cinieri e Mauro Contini, collaboratore e direttore di scena di alcuni spettacoli di Bene oltre a Lydia Mancinelli, storica partner dell'attore.

1.6 Pubblicazioni

Sulla scorta dello stato degli studi su Bene sopra descritto, nel corso delle mie ricerche ho avviato un recupero dell'archivio della memoria scritta ed orale legato all'attività di Bene. Una simile operazione risultava, a mio avviso, necessaria in quanto gli studi critici sembravano aver intenzionalmente tralasciato parte della sua prima produzione e, a più di venti anni dalla sua scomparsa, permanevano ancora incertezze con riferimento alle date e ai cast di alcuni suoi spettacoli. La mia attività di studio si è articolata su tre diversi versanti: un recupero della sua memoria scritta attraverso uno studio del suo materiale autografo e dattiloscritto, un tentativo di organizzazione degli scritti critici a lui dedicati e ad accrescere l'archivio della memoria riferibile alla totalità della sua produzione artistica, tramite interviste a personalità che, a vario titolo, avevano collaborato con Bene nel corso della sua attività. Si tratta di un lavoro che, tutt'altro che concluso, è stato portato avanti anche da altri studiosi, come

¹¹⁶ *Gregorio: cabaret dell'800*, di C. Bene. Regia di C. Bene. Scene di S. Vendittelli. Interpreti: C. Bene, R. Scerrino, N. Casale, M. Nevastrì, P. Faloja. Roma, Teatro Ridotto dell'Eliseo, 1961. Per la testimonianza di Judith Malina cfr. Salvatore Vendittelli, *Gregorio. Cabaret 800*, in ID., *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit., p. 21.

¹¹⁷ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit. .

¹¹⁸ Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* (Firenze: Edizioni della Meridiana, 2005).

¹¹⁹ Rino Maenza (a cura di), *Il sommo Bene* (Calimera: Kurumuny, 2019). Tra i volumi che raccolgono testimonianze e contributi di ex collaboratori di Bene vanno ricordati anche AA.VV., *Per Carmelo Bene* (Milano: Linea d'ombra, 1995) e Gioia Costa (a cura di), *A CB. A Carmelo Bene* (Roma: Editoria & Spettacolo, 2003).

testimoniato inoltre dalla recente scoperta di una conversazione inedita fra Bene e alcuni protagonisti delle scene teatrali degli anni Sessanta relativa ad un progetto che non verrà poi realizzato e di cui non si aveva conoscenza.¹²⁰

I vari capitoli della tesi sono rappresentativi di diverse fasi creative di Bene e riflettono la poliedricità della sua produzione artistica. In considerazione della sua lunga carriera (1959-2002) e del fatto che il materiale disponibile per numerose produzioni degli anni Sessanta e Settanta era di fatto limitato ad alcune recensioni sostanzialmente introvabili, ho proceduto al primo tentativo di catalogazione sia dei suoi scritti che di quelli a lui dedicati. Il materiale – spesso di difficile reperimento – è stato organizzato in una bibliografia ragionata che, per ognuna delle opere realizzate da Bene in ambito teatrale, cinematografico, letterario, radiofonico e televisivo indica la relativa bibliografia. Il materiale così organizzato, si presenta oggi come un essenziale strumento di lavoro per approfondire la produzione artistica di Bene. In modo simile, ho proceduto a catalogare il materiale autografo e dattiloscritto proveniente dall'archivio di Bene – un'operazione che a mia conoscenza non era mai stata tentata in precedenza. La catalogazione contenuta nella tesi ha permesso di informare circa l'esistenza di numerosi documenti inediti dedicati ad opere del suo repertorio, oltre a vari progetti non realizzati che ad oggi risultano quasi interamente sconosciuti alla critica. Quest'attività di riordino delle risorse edite e inedite legate all'attività di Bene costituisce, a mio avviso, la premessa indispensabile per avviare una seria analisi del suo lascito artistico.

Nei capitoli dedicati a *Caligola* e a *Lorenzaccio* ho cercato di mostrare l'applicazione pratica dell'attività di catalogazione sopra descritta. La scelta delle opere non è casuale e permette di mostrare come il mio approccio volto ad un recupero della memoria legata a Bene sia ugualmente valido per quanto riguarda la sua primissima produzione – *Caligola* è l'opera del debutto di Bene nel 1959 – e quella più matura di *Lorenzaccio*, in cui l'apporto della strumentazione fonica utilizzata da Bene è ormai pienamente consolidato. Grazie al rinvenimento di alcune recensioni d'epoca, nel capitolo su *Caligola* ho discusso due versioni dello spettacolo (un recital avvenuto a Firenze nel 1960 ed un allestimento dello spettacolo messo in scena a Genova nell'anno successivo) che finora erano stati poco affrontati dagli studi.

Nel capitolo su *Lorenzaccio* ho invece utilizzato materiale autografo inedito proveniente dall'archivio di Bene per mostrare l'influenza che il pensiero di Nietzsche e Deleuze hanno avuto sulla genesi dello spettacolo. Lo studio dei vari documenti dedicati all'opera mi ha inoltre permesso di avanzare un'ipotesi relativamente al montaggio televisivo dello spettacolo che fu realizzato soltanto

¹²⁰ Cfr. Armando Petrini, *Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Perla Peragallo, Mario Ricci: dialoghi inediti con Edoardo Fadini e Giuseppe Bartolucci intorno a un progetto editoriale mai realizzato (1968)*, "Il castello di Elsinore", n. 89, 2024 pp. 99-111.

dopo la morte dell'attore. Si tratta di una questione che non era mai stata affrontata dalla critica e che rimane tuttavia centrale in quanto quella televisiva è l'unica versione ad oggi disponibile del "Lorenzaccio".

Il capitolo sull'elemento biografico negli scritti e nelle opere di Bene affronta una questione che a mia conoscenza non era mai stata discussa dagli studi come quella dei numerosi riferimenti intertestuali contenuti nei suoi spettacoli teatrali e nei suoi film. I lavori di Bene sono infatti disseminati di raffinati rimandi ad altre opere che non sempre la critica è riuscita a cogliere. Come ho cercato di mettere in evidenza in relazione alle musiche delle opere di Bene, se opportunamente inquadrare, queste partecipano alla creazione di significato al pari dell'elemento visivo e permettono di scoprire, fra gli altri, dei puntuali riferimenti ad alcuni episodi biografici come ad esempio la morte del figlio Alessandro che nelle due biografie veniva invece evocata in chiave volutamente tendenziosa.

Come segnalato da Elisa Ragni, le dichiarazioni di Bene in relazione al primo quindicennio della sua attività risultano spesso forvianti e lacunose e la ricostruzione da lui effettuata si concentra maggiormente sulla seconda fase della sua produzione artistica in cui a partire dal *Manfred* (1978) i microfoni e l'amplificazione fanno il loro ingresso sulle scene e la fase della "macchina attoriale" può ufficialmente dirsi avviata.¹²¹ Parte degli studi ha spesso risentito di questa impostazione ed ha talvolta guardato al teatro di Bene come una sorta di *unicum*, tralasciando ogni legame tra la sua attività e la cultura a lui circostante. Nei miei studi ho invece cercato di recuperare il contesto culturale entro cui l'attività di Bene si è sviluppata, evidenziando inoltre risonanze fra le sue opere ed alcuni autori che hanno avuto giocato un ruolo nella sua formazione. In quest'ottica, l'operazione di recupero e catalogazione delle fonti da me intrapresa con l'elaborazione della prima bibliografia ragionata dedicata a Bene si è mostrata funzionale a permettere un approfondimento sul ruolo giocato dalle fonti delle sue opere come ho evidenziato nei due capitoli su *Caligola* e su *Lorenzaccio*

Contrariamente a quanto asserito da Bene e come invece dimostrato dalle preziose testimonianze di Giuliana Rossi¹²² e di Salvatore Vendittelli¹²³, approfondire i primi anni della sua produzione artistica permette di poter analizzare con maggior consapevolezza anche le sue produzioni mature. Una peculiarità del teatro di Bene è proprio la frequenza con cui alcuni testi vengono messi in scena in allestimenti diversi, spesso a distanza di anni. In alcuni casi questi diverranno dei veri e propri classici della sua produzione come *Amleto* (1962, 1964, 1965, 1967, 1975, 1987, 1994) *Pinocchio* (1962, 1964, 1966, 1981, 1998) o le letture dei poeti russi (1960, 1962, 1968, 1977, 1980), In questo

¹²¹ Cfr. Elisa Ragni, "Nota su Carmelo Bene in Francia. Cinema, teatro, libri", in *Teatro e Storia*, Roma, n. 1, 2009, pp. 228-229.

¹²² Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit. .

¹²³ S. Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit. .

contesto, appare evidente come ricostruire informazioni legate alle produzioni della prima fase della sua attività permetta di studiare gli esiti più maturi in relazione a quelli più giovanili oltre che ad osservare l'evoluzione di una figura complessa e poliedrica come quella di Bene.

Nel corso delle mie ricerche ho anche cercato di raccogliere le testimonianze di ex collaboratori di Bene nel tentativo di approfondire le sue modalità di lavoro o ritrovare informazioni su opere meno note della sua produzione.¹²⁴ Un confronto con altri soggetti a lui legati permetteva inoltre di accertare l'attendibilità della narrazione di Bene riferibile alle sue opere o ad alcuni episodi della sua vita. Nel corso degli anni, ho incontrato numerosi collaboratori e studiosi di Bene come Mario Masini (direttore della fotografia dei suoi film), Tiziano Fario (scenografo degli ultimi spettacoli di Bene) e Noël Simsolo (critico cinematografico francese). Oltre a documentare episodi biografici ed aneddoti relativi all'attività di Bene, le testimonianze da me raccolte hanno colmato alcune lacune negli studi, favorendo il rinvenimento di documenti inediti e permettendo di approfondire aspetti meno noti legati alle sue opere. Come evidenziato in precedenza, il recupero di testimonianze di persone legate a vario titolo all'attività artistica di Bene – peraltro già sperimentato positivamente da vari studiosi – costituisce un contributo rilevante alla ricerca sull'attore e risulta, a mio avviso, complementare agli studi sulla sua produzione artistica. In questo senso ritengo che le mie interviste a Tiziano Fario, Mario Masini e a Noël Simsolo, riportate in appendice della tesi, si inseriscano positivamente tra gli studi sulla storia orale relativa a Bene e permettano di approfondire temi per i quali non necessariamente si dispone di documenti alternativi. Il valore delle informazioni che emergono da questi colloqui è testimoniato anche dalle numerose recensioni positive ricevute dal volume di Masini da me curato.¹²⁵ In particolare, le conversazioni avute con Masini in relazione alla sua collaborazione con Bene hanno permesso di riscoprire l'esistenza di alcune scene di *Nostra Signora dei Turchi* che non furono montate nella versione definitiva dell'opera e la conversazione con Tiziano Fario ha fatto emergere dettagli inediti delle varie fasi preparatorie degli spettacoli dell'ultima produzione di Bene. Infine, la lunga intervista a Noël Simsolo prende in esame la diffusione delle opere di Bene in Francia – l'unico paese oltre all'Italia dove le sue opere abbiano avuto una circolazione ed egli abbia potuto contare su una certa notorietà – ed ha permesso di chiarire definitivamente come la fama di Bene come attore e regista teatrale oltralpe sia in realtà dovuta dalla notorietà acquisita nei primi anni Settanta attraverso le sue

¹²⁴ Come già indicato in precedenza, non sono l'unico ad intrapreso un recupero della memoria intorno a Bene. Alcune delle testimonianze di personalità vicine a Bene raccolte da altri studiosi sono entrate a far parte del canone degli studi sull'attore (cfr. *supra*, pp. 43-44). A riprova dell'importanza del recupero di un archivio della memoria anche in ambito internazionale, segnalo che la British Library dispone di vere e proprie collezioni di "Oral histories of performing arts and music" che raccolgono, a solo titolo esemplificativo, testimonianze di scenografi del secondo dopoguerra, di registi professionisti legati a teatri inglesi, di cantanti, tecnici e personale amministrativo del Festival di Glyndebourne (cfr. <https://www.bl.uk/collection-guides/oral-histories-of-performing-arts-and-music>, ultimo accesso 12 luglio 2023).

¹²⁵ Cfr. *Infra*, p. 51.

partecipazioni alla “Quinzaine des Réalisateurs” e in selezione ufficiale al “Festival di Cannes”. Avendo preso parte all’organizzazione dell’evento, Simsolo ha inoltre fornito dettagli inediti sul *Don Chisciotte* (1970) – una sola performance sostanzialmente sconosciuta agli studi – che Bene tenne al Théâtre Marigny in occasione della prima proiezione parigina di *Don Giovanni*. Ad ulteriore riprova del valore dell’approccio innovativo della mia tesi volto al recupero di testimonianze e documenti legati all’arte di Bene, i contatti con Simsolo hanno inoltre permesso il rinvenimento di un’intervista inedita da lui effettuata da a Bene nel 1971, riportata in appendice della tesi, che risulta di straordinaria importanza. Parte dell’intervista infatti avvenne all’interno dello studio in cui Bene stava lavorando al montaggio del cortometraggio *Ventriloquio*. Oltre alle indicazioni di Bene a Mauro Contini, che lavorava al montaggio dell’opera, la registrazione di Simsolo include inoltre estratti della colonna sonora ed alcuni dialoghi del film. Dopo essere stato presentato alla “Quinzaine des Réalisateurs” di Cannes nel 1972, il cortometraggio è successivamente andato disperso e pertanto le tracce registrate da Simsolo costituiscono le uniche informazioni attualmente disponibili su *Ventriloquio*.

Infine, nel corso dei miei studi ho tentato di restituire l’attività di Bene – autore di formazione europea – alla dimensione internazionale che gli compete, mostrando come la sua attività possa essere studiata anche fuori dall’ambito degli Italian Studies, ed ho inoltre cercato di promuovere la sua diffusione in ambito internazionale.¹²⁶ È con questo obiettivo che ho pubblicato il libro-intervista a Mario Masini in una versione trilingue (italiano, inglese, francese), un articolo in inglese ed un ulteriore contributo in portoghese.¹²⁷

“*Je suis encore vivant!*” Note sui “*Caligola*” di Carmelo Bene, “Mimesis Journal: scritture della performance”, vol.12, n. 1, 2023, pp. 57-72

L’articolo prende in esame tre allestimenti del *Caligola* di Albert Camus. Dopo il suo debutto in teatro (1959), Bene realizzò altri due allestimenti dell’opera: un recital a Firenze (1960) ed una versione integrale messa in scena a Genova nel 1961. Sia la versione di Firenze che quella di Genova erano molto poco conosciute dalla critica e, grazie ad alcune recensioni d’epoca rinvenute nel corso delle

¹²⁶ Oltre alle pubblicazioni sotto indicate ho inoltre recensito per riviste internazionali tre volumi dedicati a Bene: Giulia Raciti, *Il ritornello crudele dell’immagine* (Milano: Mimesis, 2018). “Italice”, vol. 96.4, pp. 704-706; Leonardo Mancini, *Carmelo Bene: fonti della poetica* (Milano: Mimesis, 2020). “Quaderni d’Italianistica”, vol. 43.3, 2022, pp. 163-164; Beatrice Barbalato, *Carmelo Bene: l’originale è infedele alla copia* (Louvain: Presses Universitaires de Louvain, 2023). “Forum Italicum”, 2023.

¹²⁷ Giulia Vittori, Francesco Chillemi, Carlo Alberto Petrucci, “Rapt and En-chanted: Carmelo Bene’s Voice and the Beyond of Theatre”, *California Italian Studies*, 11(2), 2022 (disponibile al seguente indirizzo <https://escholarship.org/uc/item/28k744c7>, ultimo accesso 15 luglio 2023); Carlo Alberto Petrucci, Silvia Balestreri Nunes, “Carmelo Bene e as Instituições Culturais Italianas”, *Cena*, 23(40), 2023, 01–10 (disponibile al seguente indirizzo <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/130345>, ultimo accesso 15 luglio 2023).

ricerche, il mio articolo affronta per la prima volta questi tre diversi allestimenti scenici in parallelo. Nonostante Bene abbia poi rinnegato i primi anni della sua attività, il mio articolo evidenzia invece alcuni elementi di continuità tra i primi anni della sua attività e alcune caratteristiche della sua produzione matura.

“*Lorenzaccio*” di Carmelo Bene: dalle fonti alla scena, “Mimesis Journal: scritture della performance”, vol. 9, no. 1, 2020, pp. 79-103

L’articolo si concentra su *Lorenzaccio* (1986), un’opera capitale del teatro di Bene. Lo spettacolo, le cui fonti vanno individuate nella *Storia fiorentina* di Benedetto Varchi e nel *Lorenzaccio* di Alfred de Musset, mette in scena l’uccisione del Duca Alessandro de’ Medici ad opera del cugino Lorenzino (Lorenzaccio) a Firenze nel 1537.

Sulla scorta delle considerazioni filosofiche di Friedrich Nietzsche (*Sull’utilità e il danno della storia per la vita*) e di Gilles Deleuze (*La logica del senso*), lo spettacolo è costruito sulla contrapposizione tra due diverse concezioni di tempo, *aion* (l’immediato, svincolato da ogni effetto sul passato o il futuro) e *kronos* (il tempo tradizionale organizzato in passato, presente e futuro). L’opera mette in scena l’impossibilità di essere autore di un gesto e si interroga inoltre sul ruolo dell’attore e sulle effettive possibilità del teatro.

Ho condotto ricerche presso l’Archivio della Fondazione *L’Immemoriale di Carmelo Bene* già presso la Casa dei Teatri di Roma dove ho rinvenuto alcuni quaderni di appunti manoscritti ed altri documenti autografi riferibili allo spettacolo, tutti integralmente inediti. Detto materiale, composto di sei quaderni e di alcuni documenti sparsi, ha permesso di far emergere le varie fasi preparatorie dello spettacolo e di comprendere come Bene intendesse realizzare con quest’opera un vero e proprio saggio critico sul ruolo stesso dell’attore e del teatro.

Nonostante si tratti di uno degli spettacoli più emblematici del teatro di Bene, la bibliografia sull’argomento era piuttosto ridotta e si limitava a prendere in analisi solo alcune delle numerose tematiche sollevate dal *Lorenzaccio*.¹²⁸

Il mio articolo è stato il primo a tentare una lettura integrale dell’opera, contestualizzandola all’interno della produzione di Bene, e a discutere le fonti e le influenze filosofiche. Nonostante lo

¹²⁸ Nel 1986, lo stesso anno della prima dello spettacolo, Bene pubblicò anche un racconto dal titolo *Lorenzaccio* in cui discuteva le premesse filosofiche dell’opera e le implicazioni sulla sua concezione del teatro. Alcuni degli studi sull’argomento si sono concentrati più sul racconto: Simone Giorgino, “Carmelo Bene narratore: “Lorenzaccio” o la maschera del vuoto”, in *Otto/Novecento*, n. 2, 2014, pp. 131-150; Giulia Vittori, “Carmelo Bene and the gap in the actor’s gesture”, *Forum Italicum* 52.3, 2018, pp. 824-843. Un tentativo di analizzare l’opera in modo più completo è costituito da Gianfranco Bartalotta, “Il Lorenzaccio o l’illogicità del senso”, in *Teatro Contemporaneo*, n. 15, maggio 1987, pp. 269-279;

spettacolo fosse del 1986, l'unica versione video è una regia televisiva montata da Mauro Contini nel 2003 che è quindi postuma e non licenziata dall'attore. Tra i documenti autografi sullo spettacolo, ho rinvenuto anche un quaderno dal titolo *Lorenzaccio chiose per un montaggio T.V.* che ha permesso di chiarire come il montaggio effettuato da Mauro Contini fosse in larga parte arbitrario e contrario alle intenzioni di Bene.

“...di quel figlio ricercando.” *Intertestualità e motivi autobiografici nell'opera di Carmelo Bene*, in “La Fusta”, vol. 22, 2014

L'articolo cerca di indagare il ruolo che la costruzione dell'agiografia relativa a Bene, anche attraverso la pubblicazione di ben due autobiografie (*Sono apparso alla Madonna*, 1986 e *Vita di Carmelo Bene*, 1998), ha avuto nella diffusione della sua produzione artistica.

Nel corso della sua carriera, Bene delineò i contorni di quella che per lui era la scrittura biografica, intesa non come resoconto veritiero di eventi passati ma come una narrazione deliberatamente “immaginaria”, in cui gli episodi omessi contassero forse più di quelli raccontati. In ossequio a questa poetica di aperta manipolazione tra vita reale e fantastica, gli elementi biografici vengono spesso evocati nelle opere di Bene in modo indiretto attraverso il ricorso ad allusioni, che vengono a loro volta debitamente mascherate rendendo difficile il loro reperimento.

L'articolo prende inoltre in esame la presenza di motivi autobiografici all'interno delle opere di Bene. In particolare, la scomparsa del figlio Alessandro all'età di soli quattro anni fu uno degli eventi più tragici nella biografia di Bene. Nonostante a questo episodio sia stato fatto un breve accenno in entrambe le biografie, tra l'altro evocandone in modo non veritiero le circostanze, questo evento luttuoso ritorna in più occasioni all'interno delle sue opere.

L'articolo è il primo studio che affronta la presenza di elementi biografici nelle opere di Bene – un argomento ancora non pienamente studiato dalla critica – e costituisce inoltre l'occasione per approfondire come la poetica di una “biografia immaginaria” venga traslata all'interno delle sue opere.

2.4 *Carmelo Bene: una bibliografia (1959-2018)* (Damocle, Venezia, 2018, pp. 178)¹²⁹

¹²⁹ Il volume è stato recensito in: “la Repubblica”, 06.07.2018 (Rodolfo di Giammarco); “Avvenire”, 27.07.2018 (Goffredo Fofi); “Il Giornale”, 12.08.2018 (Luigi Mascheroni); “Quaderni d'Italianistica”, 05.2019 (Beatrice Barbalato); “Revue d'Histoire du Théâtre”, 06.2019 (Marco Lombardi); “Italica”, Fall 2019 (Piergiorgio Giacchè); “Cuadernos de Filología Italiana”, 12.2019 (Alessio Paiano); “Italian Quarterly”, 12.2019 (Silvia Nunes Balestrieri); “Italies”, 12.2019 (Brigitte Urbani); “Forum Italicum”, 10.2020 (Carole Viers). Nel 2019 il libro ha inoltre ricevuto il “Premio Campi Salentina”.

La bibliografia ragionata da me elaborata rientra in un'operazione di recupero della memoria scritta riferibile all'arte di Bene. Si tratta del primo tentativo di ordinare scientificamente sia gli scritti di Bene che quelli dedicati alla sua produzione artistica. Questi contributi erano spesso disseminati in quotidiani e riviste difficilmente accessibili agli studiosi.

L'elaborazione della bibliografia ha richiesto assidue consultazioni in biblioteche italiane ed estere, uno spoglio sistematico di quotidiani e di riviste specializzate, oltre che a ricerche in database internazionali e cataloghi digitali. Il materiale così rinvenuto è stato poi organizzato in una bibliografia ragionata con l'obiettivo di classificare, nonostante le inevitabili lacune, tutti gli scritti pubblicati sia in Italia che in ambito internazionale dal suo debutto teatrale fino all'uscita del volume. Le varie sezioni in cui il volume è articolato rispecchiano la poliedricità della produzione di Bene (teatro, cinema, letteratura, televisione e radio) e per ognuna delle opere realizzate in tali discipline, è stata elencata la relativa bibliografia. Il volume include inoltre una sezione dedicata agli scritti di Bene, alle interviste e alle traduzioni dei suoi lavori.

Le recensioni d'epoca risultano particolarmente utili per la produzione degli anni Sessanta di cui, in assenza di fotografie e di registrazioni video, sono spesso le uniche fonti documentarie. Le recensioni e le locandine degli spettacoli hanno inoltre permesso di arricchire le informazioni disponibili sulle date e sul cast degli interpreti, informando inoltre di alcune produzioni teatrali che fino alla pubblicazione del volume erano sostanzialmente sconosciute. Nonostante queste siano in qualche caso parziali, le informazioni sulle date e sui cast dei vari spettacoli contenute nella bibliografia sono ad oggi un riferimento per le pubblicazioni sull'argomento.

Una simile operazione di catalogazione dell'intera produzione di Bene era quanto più necessaria poiché la lista degli spettacoli contenuta nell'edizione delle *Opere* curata dallo stesso Bene e quella posta in appendice di *Carmelo Bene antropologia di una macchina attoriale* di Piergiorgio Giacchè presentavano alcune lacune ed inesattezze e non rendevano pienamente conto della poliedricità della produzione artistica dell'attore.

Il volume è la più completa bibliografia su Bene ed il suo valore come strumento di ricerca per gli studi su Bene è testimoniato anche dalla ricezione critica e dalle numerose recensioni apparse sia su quotidiani nazionali che su riviste accademiche italiane, francesi e nordamericane.

Mario Masini, *I miei film con Carmelo Bene*, a cura di Carlo Alberto Petrucci (Venezia: Damocle, 2020, pp. 129)¹³⁰

¹³⁰ Il volume è stato recensito su: "la Repubblica", ed. Roma, 11.05.2020 (Rodolfo di Giammarco), "Il Giornale", 15.05.2020 (Luigi Mascheroni), "Il Quotidiano di Puglia", 04.06.2020 (Franco Ungaro), "La Stampa", 18.08.2020 (Osvaldo Guerrieri), "Le Monde diplomatique" – Edizione italiana, 10.2020 (Giuseppe Condorelli), "Quaderns d'Italia",

Il libro è il risultato di numerose conversazioni avute con Mario Masini (1938-2023) riguardo la sua collaborazione con Carmelo Bene. Masini è stato direttore della fotografia dei film *Nostra Signora dei Turchi* (Premio Speciale della Giuria al Festival del Cinema di Venezia, 1968), *Don Giovanni* (1971), *Salomè* (1972) e *Un Amleto di meno* (1973).

Le conversazioni sono state organizzate in capitoli dedicati ai vari film e sono state arricchite con fotografie parzialmente inedite realizzate nel corso delle riprese del film *Un Amleto di meno*. Per quanto possibile, le memorie di Masini sono state ordinate seguendo l'ordine delle scene dei vari film, in modo da permettere al lettore di utilizzare la narrazione di Masini come un vero e proprio accompagnamento alla visione del film.

Nonostante Masini avesse negli anni già rilasciato interviste in relazione alla sua collaborazione con Bene, è la prima volta in cui egli affronta questo tema in modo organico, contestualizzandolo all'interno del cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta e discutendo inoltre due scene di *Nostra Signora dei Turchi* che non furono montate nella versione definitiva del film e che pertanto risultano ignorate dalla critica. Grazie alle numerose informazioni sulle riprese e il commento ai singoli film, il testo di Masini fornisce al lettore uno sguardo privilegiato dal set e costituisce un importante strumento per gli studiosi interessati al cinema di Bene.

L'uso della scenografia nell'ultimo Carmelo Bene: una conversazione con Tiziano Fario, "Italice", vol. 98 no. 3, 2021, pp. 656-676

L'intervista a Tiziano Fario continua l'attività di recupero della memoria orale nel tentativo di evidenziare il contributo che numerose figure professionali come collaboratori e maestranze hanno dato all'arte di Bene.¹³¹ Dal 1990 fino al termine della sua carriera, Fario è stato collaboratore e scenografo di Bene ed ha quindi preso parte alla realizzazione dei suoi ultimi spettacoli che comprendono riallestimenti di opere precedenti e letture di testi in forma semiscenica. Nell'intervista – che affronta gli spettacoli in ordine cronologico – vengono discusse le fasi preparatorie dei vari allestimenti, le tournée estere di *Pentesilea* (Mosca, 1990) e *Macbeth Horror Suite* (Parigi, 1996; Berlino, 1997), progetti di spettacoli che non furono realizzati come il secondo momento di *Pentesilea*

10.2020 (Annalisa Mirizio), "Quaderni d'italianistica", vol. 41, no. 2, 2020 (Angelo Iermano); "Cineaste", 03.2021 (Adrian Martin); "Cuadernos de Filología Italiana", 12.2021 (Alessio Paiano); "Italice, Winter 2021 (Beatrice Barbalato); "Forum Italicum", 03.2022 (Piergiorgio Giacchè); "Italian Quarterly", 12.2022 (Silvia Balestreri Nunes); "Significação: Revista De Cultura Audiovisual", 07.2023 (Alexander Wahrhaftig).

¹³¹ Fario ha realizzato le scenografie dei seguenti spettacoli di Bene: *Adelchi* (1992), *Macbeth Horror Suite* (1996), *Adelchi* (1997), *Pinocchio* (1998), *La figlia di Iorio* (1999), *In-vulnerabilità d'Achille: (impossibile suite tra Ilio e Sciro)* (2000).

e uno spettacolo su *Rigoletto*, e vengono inoltre approfonditi particolari come l'esecuzione delle prove ed il rapporto di Bene con gli attori e con le maestranze.

Fario discute inoltre anche un aspetto finora inedito come la scenografia degli spettacoli di Bene ed il particolare utilizzo delle luci nei suoi allestimenti. Grazie al suo ruolo di collaboratore e spettatore privilegiato dell'ultima fase della produzione teatrale di Bene, la testimonianza di Fario permette di assistere all'evoluzione degli spettacoli accompagnando il lettore dall'idea originale dell'opera fino all'allestimento scenico e rappresenta pertanto un contributo di notevole interesse per approfondire un tema singolare delle arti italiane del Novecento come quello del teatro di Carmelo Bene.

Nessuno può imitare quello che ha fatto: intervista a Noël Simsolo (inedita)

L'intervista a Noël Simsolo ripercorre la partecipazione di Bene alla "Quinzaine des Réalisateurs" e in selezione ufficiale al "Festival di Cannes" tra il 1969 ed il 1973, ed in senso più ampio, costituisce l'occasione per approfondire il rapporto fra Bene e la cultura francese.¹³²

Gli anni di Cannes saranno di notevole importanza per la futura notorietà di Bene in Francia. È proprio grazie alla popolarità dei suoi film che la Francia diverrà il paese estero con cui Bene avrà più legami e l'unico, ad oggi, in cui sono state tradotte le sue opere complete.

Bene sarà ospitato tre volte al "Festival d'Automne" di Parigi: nel 1977 con *Romeo e Giulietta*¹³³ e *S.A.D.E.*¹³⁴, nel 1983 con il *Macbeth*¹³⁵ ed ancora nel 1996 con il *Macbeth Horror Suite*.¹³⁶ Le tournée parigine furono estremamente importanti per Bene perché costituirono l'occasione per entrare in contatto con personalità come Gilles Deleuze, Michel Foucault, Pierre Klossowski e

¹³² Per quanto a mia conoscenza, a questo tema sono dedicati solamente due studi: Jean-Paul Manganaro, *Motifs et éléments de la "culture" français dans l'œuvre théâtrale et récitative de Carmelo Bene*, in M.-J. Tramuta, Y. Butel (éds), *France-Italie: un dialogue théâtral depuis 1950*, Actes du Colloque international (Abbaye d'Ardenne 1-2 décembre 2006), (Bern: Peter Lang, 2008), pp. 3-14; Elisa Ragni, "Nota su Carmelo Bene in Francia. Cinema, teatro, libri", in *Teatro e Storia*, Roma, n. 1, 2009, pp. 223-242.

¹³³ *Romeo e Giulietta (storia di W. Shakespeare) secondo Carmelo Bene*. Collaboratori al testo e alla traduzione italiana: R. Lerici e F. Cuomo. Regia, scene e costumi: C. Bene. Musiche originali di L. Zito. Colonna sonora di C. Bene. Maestro d'armi: E. Musumeci Greco. Interpreti: C. Bene, L. Mezzanotte, L. Mancinelli, L. Bosisio, E. Florio, P. Baronio, M. Brancaccio, A. Vincenci, M. Bronchi, D. Ripetti, R. Lerici, B. Lerici, M. Bronchi, M. Boccuni. Théâtre national de l'Opéra-Comique, 22 settembre 1977.

¹³⁴ *S.A.D.E. ou libertinage et décadence de la fanfare des carabiniers de la gendarmerie salentine*; di Carmelo Bene. Testo francese di J.-P. Manganaro e D. Dubroca. Regia, scene e costumi di C. Bene. Interpreti: C. Bene, C. Cinieri, L. Mancinelli, L. Morante, T. Triffiez, R. Caldana, J.-P. Boucher, F. De Rosa, V. Waimann, F. Gamma. Parigi, Théâtre national de l'Opéra-Comique, 4 ottobre 1977.

¹³⁵ *Macbeth*, da William Shakespeare. Regia scene e costumi di C. Bene. Musiche di G. Verdi. Orchestrazione e direzione di L. Zito. Interpreti: C. Bene, S. Javicoli. Théâtre de Paris, 11 ottobre 1983.

¹³⁶ *Macbeth Horror Suite*, di Carmelo Bene da William Shakespeare. Regia di C. Bene. Musiche di G. Verdi. Scene di T. Fario. Interpreti: C. Bene, S. Pasello. Parigi, Théâtre de l'Odéon, 15 ottobre 1996.

Jacques Lacan. In particolare, dall'incontro con Deleuze nacque un libro scritto a quattro mani: *Sovrapposizioni*.¹³⁷

Avendolo più volte intervistato e avendo promosso attivamente la circolazione dei suoi film, Simsolo fu una figura centrale nella diffusione del cinema di Bene in Francia sin dalla fine degli anni Sessanta. Simsolo fu inoltre l'addetto stampa di Bene durante la sua partecipazione al Festival di Cannes con *Un Amleto di meno* (1973) e la sua testimonianza permette di approfondire il suo rapporto con produttori e altri cineasti come Glauber Rocha, uno dei pochi registi verso cui Bene abbia mostrato un interesse giungendo a recitare nel suo film *Claro* (1975).

¹³⁷ Il volume si compone del saggio di Deleuze (*Un manifesto di meno*) del testo del *Riccardo III* e della successiva risposta di Bene (*Ebbene, sì, Gilles Deleuze*). Il contributo di Deleuze fu scritto in francese mentre quello di Bene in italiano ed il libro fu pubblicato in entrambe le lingue con le rispettive traduzioni di Jean-Paul Manganaro: Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni* (Milano: Feltrinelli, 1978); Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Superpositions* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1978). Deleuze dedicò un suo saggio anche al *Manfred*. Gilles Deleuze, *A proposito del "Manfred" alla Scala*, in Carmelo Bene, *Otello, o la deficienza della donna* (Milano: Feltrinelli, 1981), pp. 7-9.

2. “Je suis encore vivant!” Note sui *Caligola* di Carmelo Bene¹³⁸

Dopo aver conseguito la maturità a Lecce e avendo abbandonato l’iniziale idea di iscriversi all’Università di Bari, Carmelo Bene decise di trasferirsi a Roma per dedicarsi a studi universitari in giurisprudenza.¹³⁹ È probabile che il clima di vivacità intellettuale della capitale nel periodo a cavallo fra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta, abbia giocato un ruolo in questa sua scelta. Giunto infatti nella capitale, e spinto dalla voglia di confrontarsi con i protagonisti della cultura italiana del Novecento, Bene cominciò a frequentare luoghi simbolo della città, come Rosati o l’Antico Caffè Greco dove si riunivano alcune delle massime personalità artistiche del tempo tra cui Giorgio de Chirico, Ennio Flaiano, Elsa Morante, Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini, riuscendo, in qualche caso, ad intrattenere con alcuni di loro anche dei rapporti di carattere personale.¹⁴⁰

Abbandonando ben presto gli studi giuridici, Bene decise di dedicarsi al teatro e frequentò per un anno l’Accademia Sharoff per poi essere finalmente ammesso all’Accademia nazionale d’arte drammatica “Silvio d’Amico”. Nel corso della sua permanenza alla “Silvio d’Amico”, insieme ad Alberto Ruggiero – un suo compagno di studi che avrebbe poi curato la regia dell’opera –, Bene raggiunse Albert Camus a Venezia, dove egli si trovava per un suo allestimento dei *Demoni* di Dostoevskij. I due riuscirono ad ottenere i diritti per la rappresentazione del *Caligola* in cambio di un biglietto di platea per la prima.¹⁴¹ Secondo un articolo dell’epoca, fu proprio questa la causa che costrinse Bene ad abbandonare la “Silvio d’Amico”.

Questi [Carmelo Bene] ed il Ruggiero avevano ottenuto da Camus il permesso di mettere in scena il suo lavoro, ma non così dal direttore dell’Accademia d’arte drammatica Raoul Radice. Poiché c’è un articolo dello statuto della scuola che vieta

¹³⁸ Pubblicato su “Mimesis Journal” vol. 12 n. 1 (2023), pp. 57-72. *Je suis encore vivant!* sono le ultime parole pronunciate da Caligola dopo essere stato assalito e colpito dai congiurati. Cfr. Albert Camus, *Caligula* suivi de *Le malentendu* (Paris: Gallimard, 1958), p. 150.

¹³⁹ Cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 42.

¹⁴⁰ Il debutto cinematografico di Bene si deve a Pasolini che lo chiamerà ad interpretare Creonte nel suo *Edipo re* (1967). Flaiano lo incoraggerà poi a dedicarsi al cinema come regista (Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 181) e collaborò alla sceneggiatura di *Colpo rovente* (1970) di Piero Zuffi a cui Bene parteciperà come attore.

¹⁴¹ *Caligola*, di A. Camus, versione italiana di C. Bene e A. Ruggiero. Regia di A. Ruggiero. Scene e costumi di T. Vossbeg. Interpreti principali: C. Bene, A. Salines, F. Millanta. Roma, Teatro delle Arti, ottobre 1959. Vedi anche “Camus ha concesso “Caligola” a giovani attori sconosciuti”, in *La Stampa*, 30 settembre 1959. Secondo Giuliana Rossi, prima moglie dell’attore, Bene e Ruggiero avevano effettuato delle modifiche al finale dell’opera suscitando l’approvazione dello stesso Camus (Cfr. Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit., p. 17).

agli allievi di lavorare fuori di essa, ai due non è restato che abbandonare l'Accademia per "Caligola".¹⁴²

Nella sua seconda biografia, scritta insieme a Giancarlo Dotto, Bene ricorda in questi termini l'incontro con Camus:

Albert Camus fu il mio primo incontro con un grande uomo. [...] "Un momento – fece lui – ma chi *jouera* Caligola?". Non vedeva nessuno d'attorno. "Io, non le basto maestro?". "Bon bon. Basta e avanza". [...] Non volle nemmeno i diritti d'autore. Contattò Nicola Chiaramonte, il critico teatrale che allora sorvegliava le versioni per conto di Camus, e gli diede istruzioni.¹⁴³

Paolo Levi ricorda di aver ricevuto, subito dopo l'incontro, una telefonata di Alberto Ruggiero in cui anche egli confermò la circostanza:

Sai cos'ha detto [Camus], commosso, a Carmelo? Anche Gérard Philippe [primo interprete dell'opera] aveva diciassette anni quando interpretò *Caligola*.¹⁴⁴

È difficile sapere se la scelta di Bene di un titolo come quello del *Caligola* per il suo debutto rispondesse a precise esigenze artistiche o fosse invece dovuta a motivazioni di carattere contingente. Non è tuttavia difficile immaginare come la figura di un giovane imperatore idealista che disprezza apertamente il mondo preferendo la luna ai piaceri terrestri, potesse affascinare un esordiente poco più che ventenne.

Pubblicato nel 1944, il *Caligola* era stato messo in scena a Parigi l'anno successivo. Nella sua seconda biografia, Bene ricorda come Camus avesse poi ritirato i diritti e proibito ogni ulteriore rappresentazione dell'opera in seguito a una versione andata in scena nel 1946 con la regia di Giorgio Strehler che lo aveva particolarmente deluso.¹⁴⁵

¹⁴² V. C., "Caligola" di Camus alle Arti", in «Corriere d'informazione», 2-3 ottobre 1959. Per maggiori dettagli sul rapporto tra Bene e la "Silvio d'Amico", da cui emerge come egli sia invece stato dichiarato "decaduto per assenza e condotta" dall'Accademia già alla fine del 1958 dopo aver ricevuto alcune sanzioni per motivi disciplinari, cfr. Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica – Storia di cinquant'anni* ([Roma]: Presidenza del Consiglio dei Ministri, [1988?]) pp. 172-177.

¹⁴³ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit. p. 58.

¹⁴⁴ Paolo Levi, *La nascita di Carmelo Bene*, in Rino Maenza (a cura di) *Il sommo bene* (Lecce: Kurumuny, 2019), p. 119. Al suo debutto nel *Caligola* Bene aveva in realtà 22 anni.

¹⁴⁵ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 60.

Il debutto di Bene nel *Caligola* fu accolto con grande clamore suscitato dalla decisione di Camus di concedere gratuitamente i diritti a due debuttanti e la promozione dell'opera fu affidata a manifesti con frasi ricavate dallo spettacolo ("Io voglio soltanto la luna", "Vivere è il contrario di amare", "Liberi si è sempre a spese di qualcuno") che vennero affissi per la città di Roma. Gli esordienti adottarono poi il nome di "Compagnia dei liberi"¹⁴⁶ per evidenziare la loro distanza dalla cultura borghese di allora, come si evince ancora dal resoconto dell'attore:

Eravamo i "ribelli" e questi ribelli incuriosivano la cultura ufficiale. Tanto è vero che alla "prima" del *Caligola* erano presenti tutti i grandi nomi del teatro, della letteratura e del cinema. Un *parterre de roi*. Per me, un poverume già allora.¹⁴⁷

Per il suo debutto teatrale, Bene decise poi di aggiungere al suo nome il suffisso di "junior", scelta che verrà ricordata nella *Vita* con queste parole:

Vollì applicare quel "Jr." come un fatto minoritario, un atto di superba modestia. Toglierò questo "Jr." quando l'esito lo deciderà, mi dissi. L'esito decise che, da quel *Caligola* in poi, potevo toglierlo. A ventidue anni ero diventato l'allievo di me stesso.¹⁴⁸

Dello spettacolo rimangono solamente alcune fotografie e qualche recensione che, oltre a manifestare sorpresa per la scelta di Camus di concedere gratuitamente i diritti di rappresentazione dell'opera a due debuttanti, appaiono sostanzialmente concordi nel notare delle qualità nell'esordiente Bene.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Cfr. Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit., pp. 18-19.

¹⁴⁷ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 2005, p. 59. Dotto sostiene inoltre che, in occasione del debutto, Bene, infastidito da uno spettatore che si era addormentato, interruppe la recita per scendere in sala e schiaffeggiarlo (Ivi, p. 60). L'episodio – pur funzionale ad una certa ricostruzione agiografica di Bene come "artista maledetto" sin dal suo esordio – sembrerebbe tuttavia smentito dalle varie recensioni che non fanno menzione alcuna di un episodio che, se realmente avvenuto, avrebbe certamente destato uno scandalo sufficiente a giustificare un accenno nei vari articoli pubblicati sullo spettacolo.

¹⁴⁸ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 60. Per Giuliana Rossi, l'indicazione di "junior" fu invece adottata da Bene per evitare confusione con un cugino omonimo che aveva avuto qualche esperienza come attore. Cfr. Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit., pp. 23-24. L'affermazione di Bene contrasta tuttavia con alcune indicazioni sul *Caligola* allestito a Firenze (1960) e quello successivo di Genova (1961) che riportano ancora l'indicazione di "Carmelo Bene jr". Cfr. *infra*, pp. 58, 61.

¹⁴⁹ Questo il tono di alcune recensioni d'epoca: "Del giovane Carmelo Bene, che era Caligola, non siamo in grado di dare un giudizio. Non ci sembra sprovvisto di qualità; ma le ha talmente dissipate nella realistica rappresentazione della follia [...] che ci è stato solo a tratti possibile intuirne le acerbe possibilità." (Giorgio Prosperi, "Caligola di Albert Camus alle Arti", in *Il Tempo*, 2 ottobre 1959; "Noi ci auguriamo vivamente che, dopo la prima, Ruggiero e i suoi compagni mettano un po' d'ordine in questa confusione. La loro impresa non è banale, e sarebbe peccato che, contro di loro, finissero per aver ragione i sostenitori della banalità che alla prima alzavano baldanzosamente la voce. Ruggiero, come regista, ha tentato qualcosa che esce dall'ordinario, e per di più mostra un senso vigoroso del teatro. E malgrado molte ineguaglianze e non pochi eccessi, Carmelo Bene junior ha dato un'interpretazione di Caligola che lo rivela attore di talento generoso e

Alcune caratteristiche della sua vocalità furono immediatamente messe in evidenza da Sandro de Feo che così ne scrisse su “L’Espresso”:

Un Caligola [...] insolente fin nei suoni emessi dalle sue corde vocali, che vanno continuamente su e giù dal violino alla cornetta, dal contrabbasso alla viola d’amore [...]. Eppure se io fossi un capocomico o un regista, terrei d’occhio quel Carmelo Bene che aveva la parte di Caligola. [...] Egli è riuscito [...] a darci più d’una volta non solo il disagio di quella scandalosa grandezza ma anche la pietà di quell’anima angosciata e “pura nel male”.¹⁵⁰

Uno spettatore d’eccezione dell’opera fu inoltre Carlo Cecchi che, ricorda così il suo incontro con Bene:

Ho visto per la prima volta Carmelo Bene al teatro delle Arti di Roma, alla fine, mi pare, del 1959, che recitava *Caligola*. All’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica, dov’ero appena entrato, ne sentivo parlare come di un ex-allievo, pessimo e molto strano, e già, in qualche modo, anche se da non prendere troppo sul serio, con l’aureola ottocentesca del genio e della sregolatezza. Anche se sono passati parecchi anni, ricordo bene *Caligola*. Era una recitazione violenta, tutta all’eccesso, tutta protesa verso la sala: uno strano espressionismo “dionisiaco”, dove l’ebbrezza era tenuta a bada molto bene come da una specie di parodia, di auto-parodia!¹⁵¹

L’intervento di Cecchi prosegue notando come questa auto parodia dell’attore non riguardasse solo il *Caligola* ma fosse presente anche in alcuni degli spettacoli allestiti da Bene nei primi anni Sessanta.

E se ripenso a quegli spettacoli sono portati a raccogliarli sotto il titolo artaudiano: *Il Grande Attore e il suo doppio*. Era come se l’aura perduta dell’Attore non la si potesse ritrovare se non attraverso il suo doppio; un doppio derisorio e celebrativo allo stesso tempo. [...] È una operazione che avveniva attraverso uno spostamento radicale e

sensibile.” (Nicola Chiaromonte, “Caligola e il nichilismo”, in *Il Mondo*, 13 ottobre 1959, p. 14); “Carmelo Bene, nell’ardua parte del protagonista, si è distinto per certe qualità ancora smodate, ma in cui si può cogliere l’accenno a promettenti sviluppi.” (Arnaldo Frateili, “Un Caligola esistenzialista nell’interpretazione di un gruppo di ribelli”, in *Sipario*, novembre 1959, p. 24). “Meditato il personaggio di Caligola (C. Bene), quantunque troppo mutevole e cangiante nell’impiego della voce e del gesto. (Nicola Ciarletta, “Caligola di Camus alle Arti”, in *Paese Sera*, 2 ottobre 1959).

¹⁵⁰ Sandro De Feo, “L’imperatore esistenzialista”, in *l’Espresso*, 11 ottobre 1959, p. 27.

¹⁵¹ Carlo Cecchi, *Contro la rappresentazione*, in AA.VV., *Per Carmelo Bene* (1994) (Milano: Linea d’ombra, 1995), p. 68.

molto violento; la tecnica, “l’Arte” del Grande Attore non serve più per rappresentare un personaggio ma per agire (jouer; to play) la parodia di questa rappresentazione; alla fine, la sua impossibilità. [...] Egli è l’attore nel tempo dell’impossibilità di rappresentare Amleto, Macbeth, Otello, ecc.¹⁵²

La testimonianza di Cecchi permette di notare come quello dell’autoparodia messa in scena dall’attore con conseguente impossibilità della rappresentazione fosse presente già nella primissima produzione teatrale di Bene. Questo aspetto, costante di tutta la sua attività matura, raggiungerà forse il suo esito più alto nel *Lorenzaccio* (1986) in cui, privato della possibilità di essere autore dei suoi gesti, Bene metterà in scena un attore costretto a compiere, necessariamente in ritardo, le azioni corrispondenti ai suoni prodotti da un rumorista situato in basso del palcoscenico.

Nel corso delle recite del *Caligola* a Roma, Bene conobbe Giuliana Rossi, che nello stesso periodo recitava in una commedia nella capitale e con cui si sposerà nell’aprile del 1960. Dopo il matrimonio la coppia andò a vivere nella città di lei, Firenze, dove Bene strinse alcune amicizie che durarono fino alla sua morte come nel caso di Alberto Signorini ed Antonio Giusti, entrambi ricordati nella *Vita*.¹⁵³ Fiorentini saranno anche Anna Maria Papi, produttrice di *Un Amleto di meno* (1973), Sylvano Bussotti (che curò le musiche della prima versione dello spettacolo-concerto Majakovskij¹⁵⁴ e per *Il rosa e il nero*¹⁵⁵), Roberto Lerici, editore di *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*¹⁵⁶ ed autore di *La storia di Sawney Bean*¹⁵⁷ messo poi in scena da Bene nel 1964¹⁵⁸, oltre a Giulio de Angelis, autore della prima traduzione in lingua italiana dell’*Ulisse* di Joyce, opera che ebbe una notevole influenza su Bene.

Nonostante le poche fonti disponibili sull’argomento non forniscano molti elementi utili ad approfondire l’allestimento scenico di *Caligola*, è Giuliana Rossi a ricordare qualche dettaglio a riguardo:

¹⁵² Ivi, pp. 68-69.

¹⁵³ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., pp. 382-385. Signorini dedicò un saggio all’attore. Cfr. *La voce di Narciso (intervento di Alberto Signorini)* in Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, a cura di Sergio Colomba (Milano: Il Saggiatore, 1982), pp. 153-173. Per una testimonianza di Giusti riferibile a Bene, vedi Antonio Giusti, *La casa del Forte dei Marmi* (Firenze: Le Lettere, 2002), pp. 117-127.

¹⁵⁴ *Spettacolo-concerto Majakovskij*, Regia di C. Bene, Musiche di S. Bussotti. Protagonista solista C. Bene. Bologna, Teatro alla Ribalta, 1960.

¹⁵⁵ *Il rosa e il nero*, di M.G. Lewis (versione teatrale n. 1 in «Il Monaco»). Regia di C. Bene. Scene di A. Braibanti e S. Vendittelli. Costumi di C. Bene. Musiche di S. Bussotti e V. Gelmetti. Fonici: P. Ketoff, E. Jazzi. Realizzatore tecnico: R. D’Angelo. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, S. Spadaccino, O. Ferrari, R. Rovere, R. Klein. Prima rappresentazione: Roma, Teatro delle Muse, 7 ottobre 1966.

¹⁵⁶ Carmelo Bene, *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro* (Milano: Lerici, 1964).

¹⁵⁷ Roberto Lerici, *La storia di Sawney Bean* (Milano: Lerici, 1964).

¹⁵⁸ *La storia di Sawney Bean*, di R. Lerici. Regia, scene e costumi di C. Bene. Interpreti principali: C. Bene, L. Mancinelli, L. Mezzanotte. Prima rappresentazione: Roma, Teatro delle Arti, 1964.

La scena era costruita in modo da creare forti sensazioni, il fondale era a panorama e venivano proiettate con la tecnica delle ombre cinesi le figure gigantesche dei patrizi. Carmelo aveva la barbetta da tiranno, indossava dei sandali e una specie di gonna da soldato romano. Una delle cose più curiose fu quando Carmelo, mentre urlava e farneticava, si dava lo smalto rosso porpora sulle unghie dei piedi, e come finale, dopo l'ultima battuta, tutte le sere spaccava in scena uno specchio molto grande con un colpo di taglio. Una volta così facendo, si ferì.¹⁵⁹

In seguito alla scomparsa di Albert Camus, avvenuta il 4 gennaio 1960, l'Istituto Francese di Firenze decise di rendere omaggio allo scrittore con una serata a lui dedicata.¹⁶⁰ Della partecipazione di Bene, che al tempo doveva evidentemente trovarsi a Firenze, e che risulta fino ad oggi ignorata dalla critica, si ha notizia in un articolo apparso su "La Nazione sera" qualche giorno prima dell'evento:

Dopo una presentazione di René Marill-Albérès, verranno realizzate a cura di Paolo Mazzoni e Carmelo Bene jr. con la partecipazione di Marcella Novelli e Giancarlo Marsiliani scene dai *Demoni* (l'ultima riduzione da Dostojewski [sic], compiuta da Camus), dai *Giusti*, da *Caligola*.

A proposito di quest'opera è bene ricordare che Carmelo Bene jr. è stato l'applaudito interprete del dramma di Camus nell'edizione – accolta a Roma con singolarissimo successo di pubblico e di critica – da parte della compagnia che fu definita dei «ribelli dell'accademia». [...] Carmelo Bene jr. riprenderà quindi il ruolo di Caligola in questo «omaggio a Camus», che viene reso nella nostra città.

Paolo Mazzoni fu già il regista [...] dello spettacolo di autori moderni francesi presentato l'anno scorso all'Istituto di piazza Ognissanti. Inutile dire di Marcella Novelli e di Giancarlo Marsiliani che sono già noti fra noi per la loro attività di interpreti.¹⁶¹

¹⁵⁹ Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit., p. 19. Giuliana Rossi ricorda anche come alla prima assisterono personalità come Anton Giulio Bragaglia, Sandro De Feo, Mario Pannunzio e Roberto Rossellini (*Ibidem*).

¹⁶⁰ Fondato da Julien Luchaire nel 1907, l'Istituto Francese di Firenze è stato il primo istituto di promozione culturale in un paese estero e, sin dalla sua apertura, ha rappresentato un notevole centro di diffusione per la cultura francese in Italia. Cfr. Maurizio Bossi, Marco Lombardi, Raphaël Muller (a cura di), *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze: Atti del Convegno per il centenario*, Leo S. Olschki, Firenze, 2010 e Caterina D'Amelio, Manon Hansemann, Marco Lombardi (a cura di), *Palazzo Lenzi sede dell'Istituto francese di Firenze: Cinquecento anni di storia* (Firenze: Edifir, 2021).

¹⁶¹ Scaramuccia, "Nora numero due in arrivo alla Pergola: Lunedì l'omaggio a Camus all'Istituto Francese", *La Nazione sera*, 16 gennaio 1960. Ringrazio il professor Marco Lombardi, Vicepresidente dell'Associazione "Amici dell'Istituto Francese di Firenze" (AAIFF) di avermi segnalato questo articolo.

L'articolo, che è sostanzialmente l'unico documento che è stato possibile rinvenire sullo spettacolo, riporta numerose informazioni sulla serata. Aperto da René Marill-Albérès, scrittore e critico letterario che al tempo insegnava presso l'Istituto Francese di Firenze, l'omaggio a Camus avvenne tramite una selezione di brani dal *Caligola*, da *I giusti* e da *I demoni* di Dostoevskij, nell'adattamento teatrale operato da Camus. L'articolo permette inoltre di escludere l'ipotesi di una messinscena integrale del *Caligola* che d'altronde avrebbe richiesto un numero di attori superiore a quelli indicati nell'articolo. La sezione dedicata agli eventi culturali del giorno de "La Nazione" del 19 gennaio 1960 riporta: "Istituto Francese (Piazza Ognissanti, 2) – Ore 21.15: recital per la commemorazione di Albert Camus".¹⁶² Questa seppur minima indicazione, risulta comunque di estrema utilità in quanto informa che la serata in onore di Camus avvenne in forma di recital. L'articolo di Scaramuccia del 16 gennaio 1960 indica la data della serata in "lunedì prossimo", che dovrebbe quindi essere il 18 gennaio. Tuttavia, poiché l'appena citato numero de "La Nazione" del 19 gennaio precisa invece che la stessa ebbe luogo alle ore 21:15 dello stesso giorno, non è chiaro se l'evento si sia tenuto il 18 o il 19 gennaio 1960 o se, in alternativa, sia stato ripetuto in entrambe le serate.

Ad eccezione di un ritaglio del sopracitato articolo a firma Scaramuccia, nell'archivio dell'Istituto Francese di Firenze non è stato possibile rinvenire alcun documento in relazione alla serata in onore di Albert Camus che non figura neanche all'interno del calendario degli eventi per l'anno 1959/1960. È pertanto possibile ritenere che l'evento sia stato organizzato soltanto in seguito al decesso di Camus e che nel farlo si siano privilegiati artisti già conosciuti dall'Istituto Francese optando per una programmazione "di repertorio" che avrebbe richiesto pochi preparativi come il *Caligola* di Bene, andato in scena a Roma solo tre mesi prima ed uno "spettacolo di autori moderni francesi" – dei quali doveva evidentemente far parte anche Camus – che, come ci informa l'articolo, era già messo in scena da Paolo Mazzoni nel 1959. Scaramuccia utilizza inoltre l'indicazione di "junior" accanto al nome dell'attore e riporta una foto di scena con Bene nei panni dell'Imperatore romano che probabilmente deriva dall'allestimento romano del 1959. La serata all'Istituto Francese è ricordata, con queste parole, anche da Giuliana Rossi che assistette alla serata:

Carmelo volle ricordarlo [Camus] e gli rese omaggio con una pièce che ebbe molto successo. La rappresentazione avvenne al teatro dell'Istituto Francese di Firenze. Come partner c'era Marcella Novelli, figlia dell'attore Ermete. Una donna straordinariamente dolce e carina, che morì pochi anni dopo. Fu in questo spettacolo

¹⁶² "Arte e cultura", in *La Nazione*, 19 gennaio 1960.

che sentii per la prima volta Carmelo rivolgersi al pubblico: “Commemoro con la voce di un vivo a una platea di morti”.¹⁶³

Il libro di Giuliana Rossi contiene inoltre quella che è probabilmente l'unica fotografia ad oggi disponibile del *Caligola* fiorentino. In questa si vedono Marcella Novelli e Bene sul proscenio con il sipario chiuso alle loro spalle. Marcella Novelli è seduta sulla sinistra mentre Bene è piegato in ginocchio con il braccio destro proteso verso di lei.¹⁶⁴ Questo dettaglio permette di stabilire come il recital sia avvenuto, almeno in parte, in forma semiscenica anche se non è chiaro se a questa scena siano seguite altre letture di brani da *Caligola* o se, all'interno della serata, Bene abbia preso parte alla lettura di estratti da *I giusti* o da *I demoni*.

Nel 1961 Bene mise poi in scena un'ulteriore versione del *Caligola*, presso il Teatro Politeama di Genova.¹⁶⁵ Questa versione scenica si differenzia almeno in parte dalla prima del 1959 in quanto la regia fu curata direttamente dallo stesso Bene e le scenografie e i costumi furono disegnati da Giancarlo Bignardi, collaboratore del Teatro La Borsa di Arlecchino, che successivamente realizzerà per Bene anche le scenografie di *Lo strano caso del dottor Jekyll e il signor Hyde*¹⁶⁶ e del *S.A.D.E.*¹⁶⁷. Nonostante l'edizione genovese dello spettacolo sia conosciuta dalla critica (compare già nell'elenco degli spettacoli pubblicato da Bene nel volume delle *Opere*¹⁶⁸), le informazioni a riguardo risultano molto limitate. Nel suo *L'amato bene*, Tonino Conte, regista e fondatore del Teatro della Tosse di Genova, ripercorre gli anni della sua collaborazione con Bene ricordando inoltre la genesi dello spettacolo:

Dobbiamo farci conoscere, dobbiamo far conoscere Carmelo, far vedere come recita.

Tra l'altro son curioso anch'io di vederlo recitare, finora di lui so solo quello che mi

¹⁶³ Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit., p. 29.

¹⁶⁴ La presenza sul palco di un interprete maschile e di uno femminile potrebbe rimandare alla scena XI dell'atto I o alla scena XII dell'atto IV, che prevedono entrambe Cesonia e Caligola sul palcoscenico.

¹⁶⁵ *Caligola*, di A. Camus. Regia di C. Bene. Scene di G. Bignardi. Interprete principale: C. Bene. Genova, Teatro Politeama, maggio 1961. Nello stesso periodo Bene lavorerà anche ad altri due spettacoli allestiti a Genova *Tre atti unici*, di M. Barlocco. Teatro Eleonora Duse, Genova, maggio 1961 e *Lo strano caso del dottor Jekyll e il signor Hyde*, da R. L. Stevenson, due atti di C. Bene. Regia di C. Bene. Scene di G. Bignardi. Interpreti: C. Bene, E. Torricella, N. Casale, G. Angelini, P. Faloia, R. Scerrino. Genova, Teatro La borsa di Arlecchino, Genova, 1961.

¹⁶⁶ *Lo strano caso del dottor Jekyll e il signor Hyde*, da R. L. Stevenson, due atti di C. Bene. Regia di C. Bene. Scene di G. Bignardi. Interpreti: C. Bene, E. Torricella, N. Casale, G. Angelini, P. Faloia, R. Scerrino. Genova, Teatro La borsa di Arlecchino, Genova, 1961.

¹⁶⁷ *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina: (gran varietà in due aberrazioni)*, di C. Bene. Regia di C. Bene. Scene e costumi di G. Bignardi. Realizzazione luci: E. Benezzi. Direttore di scena: M. Contini. Elaborazioni musicali e originali: S. M. Romitelli. Orchestra diretta da L. Zito. Interpreti: C. Bene, C. Cinieri, L. Mancinelli, L. Cante, S. Nelli, I. Russo, F. De Rosa, M. Fedele, A. Vincenti, V. Waiman. Milano, Teatro Manzoni, 3 ottobre 1974.

¹⁶⁸ Carmelo Bene, *Opere* cit., 1995.

ha raccontato Bignardi, che a sua volta non l'ha mai visto in scena. Carmelo propone di riprendere il *Caligola* dell'Accademia.¹⁶⁹

Un breve cenno presente nella pagina degli spettacoli del quotidiano di Genova "Il Secolo XIX" del 22 aprile 1961 aiuta a collocare temporalmente lo spettacolo:

Politeama Genovese: riposo. Da sabato 29, la Compagnia T. 61 presenta "Caligola" quattro atti di Albert Camus. Regia di Carmelo Bene jr. Scene e costumi di Giancarlo Bignardi.¹⁷⁰

L'edizione del 3 maggio dello stesso quotidiano informa poi che nello stesso giorno si sarebbe tenuta l'ultima recita del *Caligola*¹⁷¹, permettendo di stabilire che le repliche si svolsero nell'arco di cinque giorni a cavallo fra aprile e maggio e non nel solo mese di maggio come invece riportato da Bene nella sua edizione delle *Opere*.¹⁷² L'unica recensione dello spettacolo apparsa sull'edizione genovese de "l'Unità" a firma di Giannino Galloni conferma le opinioni positive di alcuni recensori del debutto di Bene e si sofferma anche su alcune caratteristiche della sua recitazione.

Il coraggioso ragazzo (coraggioso, ma non imprevedente e nemmeno disarmato) ha messo insieme una formazione, il "T. 61", discutibile in alcuni elementi, ma nel complesso sufficientemente fedele e decorosa. Dire[i] tuttavia che Carmelo Bene ci interessa assai più come attore che come regista. Lo spettacolo che egli ha allestito rimane spesso intenzionale, ma dove c'è intuizione, invenzione e resa scenica, c'è intelligenza da regalare a grandi spettacoli e a grandi complessi, vuoi stabili, vuoi di giro.

Preso in mezzo fra la finzione e la verità del personaggio, Carmelo Bene ha reso il suo "Caligola" con alcuni scompensi e squilibri, ma raggiungendo, e più nel clownesco, a tratti, sorprendenti effetti, veri "colpi di scena" imprevedibili. Ecco un attore, lo diciamo in tutte le lettere, nuovo, pieno fino allo spreco di idee e di mezzi tecnici; un attore, aggiungiamo, che sembra fatto per il gusto tragico e comico insieme del teatro di punta di oggi. Vorremmo vederlo recitare, che so, Majakovski o Adamov, Ionesco

¹⁶⁹ Tonino Conte, *L'amato bene* (Torino: Einaudi, 2002), p. 18.

¹⁷⁰ Cfr. *Il Secolo XIX*, 22 aprile 1961. Nel tentativo di ritrovare ulteriore materiale sul *Caligola* genovese, ho contattato la signora Michela Monteverde, nipote di Giancarlo Bignardi, che mi ha tuttavia confermato di non essere in possesso di alcun documento riguardo la collaborazione tra suo zio e Bene.

¹⁷¹ Cfr. "Il Secolo XIX", 3 maggio 1961.

¹⁷² Cfr. C. Bene, *Opere cit.*, p. 1556.

o Schéhadé. Il cielo lo protegga in questa giungla del teatro italiano, gli faccia trovare il sentiero giusto, un impresario di buona testa e di buona borsa, e vi farà vedere.¹⁷³

I documenti sopra citati permettono di chiarire come il “Caligola” genovese sia stato presentato come uno spettacolo della “Compagnia T 61”, fondata da Bene, Bignardi e Conte¹⁷⁴ ed il riferimento ai quattro atti dell’opera de “Il Secolo XIX” farebbe inoltre presupporre una rappresentazione integrale del testo di Camus, come del resto era già avvenuto nell’edizione del 1959.¹⁷⁵ Il volume di Conte riporta anche qualche informazione relativa all’allestimento scenico:

La scena ha poche esigenze, qualche vecchio praticabile che si trova nel sottopalco del Genovese, sgabelli, tavoli in disuso a cui basta accorciare le gambe; l’unico oggetto indispensabile è uno specchio che Carmelo verso il finale deve rompere con un pugno.¹⁷⁶

Due fotografie della versione genovese sono pubblicate nella *Vita di Carmelo Bene*. Nella prima si vede Bene con indosso una veste chiara e dei sandali romani ed un personaggio femminile alla sua destra. La seconda fotografia invece risulta molto sfuocata ma permette comunque di distinguere Bene ed un personaggio maschile di profilo, entrambi vestiti con una toga.¹⁷⁷

Discutendo dello spettacolo, anche Tonino Conte pone l’attenzione su un particolare già notato da Giuliana Rossi a proposito dell’edizione del 1959, lo specchio rotto da Bene a mani nude al termine della rappresentazione:

Nel silenzio lunare Carmelo-Caligola rompe lo specchio con la mano nuda, dalla carne ferita esce sangue che oscura lo specchio: questo non è teatro, è un’altra vita, e la voce è un rantolo che esce da un punto profondo oscuro vero. A Giannino [Galloni] è venuto dal cuore: “questo ragazzo mi ricorda Memo Benassi”.¹⁷⁸

¹⁷³ G[jiannino]. G[alloni]., “Caligola al Genovese”, *l’Unità*, ed. Genova, 30 aprile 1961. La lunga recensione di Galloni non riporta l’appellativo di “junior” con cui Bene veniva invece indicato ne “Il Secolo XIX” del 22 aprile. Già insegnante di Bignardi, Galloni aveva incoraggiato la compagnia a portare avanti lo spettacolo (Cfr. Tonino Conte, *L’amato bene* cit., p. 20).

¹⁷⁴ Cfr. Tonino Conte, *L’amato bene* cit., p. 12.

¹⁷⁵ Cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 59.

¹⁷⁶ Tonino Conte, *L’amato bene* cit., p. 19.

¹⁷⁷ Cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., pagine non numerate che seguono p. 96.

¹⁷⁸ Ivi, p. 21. Sebbene riferita ad una fase successiva dell’attività di Bene, nel corso di un seminario sulla phonè e l’immagine tenuto all’Università della Sapienza nel 1984, anche Vittorio Gassman ha notato questa vicinanza sostenendo: “Sai qual è l’attore che mi ricorda di più te e che faceva questa cosa in maniera ancora più appariscente? Era Memo Benassi [...] Era molto simile a te direi per inversum, per paradosso perché laddove tu capisci tutto [...] lui non ha mai letteralmente capito nulla. Se si può citare un attore che smarriva nel lasciare partire l’urgenza della parte nera, dell’irrazionale perdendo di vista addirittura la struttura del linguaggio, era lui.” “Carmelo Bene secondo seminario sulla Phonè e l’immagine”,

Il richiamo al “miroir” che Bene enfatizza attraverso la rottura con le mani, era già presente nel testo di Camus, dove, al termine dell’opera, Caligola, ormai raggiunto dai patrizi, si avvicina ad uno specchio osservando la sua figura riflessa, simula un balzo in avanti, per poi scagliare verso di questo una sedia, mandandolo in frantumi. Sebbene assolvendo funzioni molto diverse, uno specchio distrutto ritornerà anche al termine di altre due opere di Bene come il *Don Giovanni*¹⁷⁹ sulla suggestione di una citazione da Jorge Luis Borges (“La copulazione e gli specchi sono abominevoli perché entrambi moltiplicano il numero degli esseri viventi”) e nel già citato *Lorenzaccio*, in cui lo specchio infranto successivamente al suono di vetri rotti è funzionale ad evidenziare la distanza fra i rumori diffusi in sala ed i gesti compiuti dall’attore sul palcoscenico.

Sulla base delle informazioni ad oggi disponibili, più che una nuova edizione dell’opera, il *Caligola* genovese sembrerebbe essere stato una ripresa della versione romana. Sebbene le scenografie appaiano molto diverse – “architetture romane” con un fondale su cui venivano proiettate le ombre dei patrizi¹⁸⁰ nel 1959 e oggetti di fortuna come vecchi praticabili, sgabelli e tavoli in disuso nel 1961 – nelle due edizioni il testo di Camus fu allestito in versione integrale ed una prossimità delle due edizioni sembra essere testimoniata anche dalla scelta dei costumi realizzati con dei lenzuoli bianchi tinti, in entrambi i casi, in prossimità della prima.¹⁸¹

Ricordando il suo debutto teatrale nel *Caligola*, Bene mise l’accento sull’impiego della sua voce, che diverrà un tratto essenziale della sua produzione matura:

La mia era una recitazione molto ritmata, più in linea con il verso che con la prosa. Non c’erano microfoni né amplificazione, ma era come se ci fossero. Fu uno sconvolgimento. Studiavo già allora tutte le voci liriche, i parlari d’opera, i recitati in musica. Studiavo anche Ettore Petrolini. Lo studiavo più di Ruggeri e Zacconi. Quella voce tagliente, quegli occhi di ghiaccio. Quel palese disprezzo per il pubblico, che gli attori italiani si sognano.¹⁸²

disponibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=npS73jndAxY>, min: 1:06:41, ultima consultazione 15 novembre 2023.

¹⁷⁹ *Don Giovanni*, da *Il più bell’amore di Don Giovanni*. Regia di C. Bene. Fotografia di M. Masini. Montaggio di M. Contini. Scenografie di S. Vendittelli. Operatore: A. Nardi. Musiche di G. Bizet, G. Donizetti, W. A. Mozart, M. Mussorgskij, S. S. Prokofiev, G. Verdi. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, V. Bodini, G. Marotta. Voce fuori campo: J. F. Lane. Produzione: C. Bene, durata 70’. 1970.

¹⁸⁰ V. C., “*Caligola* di Camus alle Arti”, in «*Corriere d’informazione*», 2-3 ottobre 1959.

¹⁸¹ Cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 60 e Tonino Conte, *L’amato bene* cit., p. 19

¹⁸² Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 61.

Una simile filiazione ideale è rilevata anche da Armando Pettrini che ha insistito sull'appartenenza di Bene ad uno specifico versante della tradizione italiana:

Sono importanti questi riferimenti: più sopra Benassi, ora Petrolini. Evidenti conferme della saldatura che troviamo sin dai momenti iniziali del lavoro di Bene fra una sensibilità tipicamente avanguardistica e il suo appartenere alla linea più eccentrica del teatro italiano di tradizione, quella che dagli echi grandattorici porta – nel segno di una contraddizione voluta con il teatro ufficiale – agli artisti citati.¹⁸³

Un'analisi della primissima produzione di Bene che, al momento non può che essere limitata dai pochi documenti disponibili sull'argomento, permette comunque di confermare come il lavoro di Bene sulla voce, che costituisce il vertice della sua riflessione sul teatro, e che diverrà sistematico negli anni Settanta con l'avvento dei microfoni e dell'amplificazione e la codifica delle nozioni di "phonè" e "macchina attoriale", si trovasse in qualche modo "in nuce" già negli esordi della sua carriera.¹⁸⁴ È d'altra parte lo stesso attore a mettere in relazione il suo debutto teatrale nel *Caligola* con i successivi sviluppi della "macchina attoriale":

Fin dagli esordi, senza alcun supporto elettronico, mi producevo oralmente come già avessi incorporata una strumentazione fonica a venire.¹⁸⁵

Come notato anche Roberto Tessari, le poche tracce disponibili sull'esordio teatrale dell'attore "lasciano intravedere [...] in Carmelo Bene junior e in Carmelo Bene senior [...] l'epifanizzarsi d'una macchina attoriale tutta devoluta ad amplificare quella differenza che è la *phonè* di Narciso".¹⁸⁶

Se le parole di Bene – su cui Tessari costruisce il suo contributo – possono in qualche misura essere viziate da una lettura idealizzata del suo esordio, è indubitabile che i primissimi anni della sua carriera dimostrino comunque un'attenzione a modalità recitative che mettersero in risalto l'espressività della voce. Nonostante sembri plausibile che la serata in ricordo di Camus dell'Istituto Francese sia avvenuta sotto forma di recital più per motivazioni di carattere contingente che per precise

¹⁸³ Armando Pettrini, *Carmelo Bene* (Roma: Carocci, 2021), p. 41. A riguardo cfr. anche Franco Quadri, *Il teatro di Carmelo Bene*, in ID., *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca* (Torino: Einaudi, 1982), pp. 309-327.

¹⁸⁴ Inoltre, la scelta di un testo come *Caligola* per il suo debutto teatrale e per la successiva ripresa è già un primo segnale del notevole interesse che Bene maturerà nei confronti di autori francesi come, solo per citarne alcuni, Jules Barbey d'Aurevilly, Alfred de Musset, Alfred Jarry, Jules Laforgue. All'influenza che la cultura francese esercitò su Bene è dedicato l'articolo di Jean-Paul Manganaro, *Motifs et éléments de la "culture" française dans l'œuvre théâtrale et récitative de Carmelo Bene*, in Marie-José Tramuta, Yannick Butel (éds), *France-Italie: un dialogue théâtral depuis 1950*, Actes du Colloque international (Abbaye d'Ardenne 1-2 décembre 2006) (Bern: Peter Lang, 2008), pp. 3-14.

¹⁸⁵ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 337.

¹⁸⁶ Roberto Tessari, "Caligola di Carmelo Bene", in *L'asino di B.*, n. 4, maggio 2000, pp. 7-20.

esigenze artistiche, e che nella scelta degli artisti la direzione dell'Istituto abbia optato per attori noti che avevano già a repertorio testi di Camus, la partecipazione di Bene all'evento non è priva di interesse. Il *Caligola* fiorentino è assente dalla lista degli spettacoli che corredata il volume delle "Opere" Bompiani¹⁸⁷ e da quella riportata in appendice al volume *Antropologia di una macchina attoriale* di Piergiorgio Giacchè.¹⁸⁸ Trattandosi del primo reading documentato di Bene, il *Caligola* fiorentino permette di far risalire al gennaio del 1960 le suggestioni intorno ad una forma artistica – quella della lettura di testi – che sebbene venga poi codificata solo nella stagione dei concerti avviata col *Manfred* (1979), trova tradizionalmente origine nella prima versione dello *Spettacolo-concerto Majakovskij* (1960) che avvenne a Bologna, proprio a pochi mesi di distanza dal *Caligola* dell'Istituto Francese di Firenze. Nonostante le scarse informazioni su questo allestimento, Sylvano Bussotti, autore delle musiche dell'opera, ne ha discusso brevemente in un'intervista, confermando inoltre come la musica abbia avuto un ruolo rilevante nel teatro di Bene sin dai suoi esordi:

Sul palcoscenico c'era un set di strumenti a percussione [...] ma in questo set di percussioni vi era un gong che aveva un suono inquietante, perché in una rappresentazione precedente [...] questo gong capitò nelle mani di un giovane artista, che preso dall'euforia si mise a picchiare così forte sullo strumento da sfondarlo. Quindi, una volta sfondato, il gong non dava più armonici, ma emanava un suono fesso ed estremamente inquietante, e Carmelo non si fece scappare l'occasione di utilizzarlo nelle sue messe in scena, avvistando delle rarità sonore in questo strumento malridotto.¹⁸⁹

Ricordando la prima edizione del Majakovski, Giuliana Rossi pone l'accento sulla particolare declamazione dei versi da parte di Bene e sul rapporto tra voce e musica che diverrà centrale in molti dei suoi successivi lavori:

¹⁸⁷ Carmelo Bene, *Opere* cit.

¹⁸⁸ Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene: antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano, 2007.

¹⁸⁹ Luigi Esposito, *Un male incontenibile: Sylvano Bussotti artista senza confini* (Milano: Bietti, 2013), pp. 148-149. In un'altra occasione, Bussotti affermò: "Durante questo spettacolo ci fu tutto un cerimoniale, totalmente improvvisato, eseguito una sola volta, con paramenti, abiti, oggetti, cose che facevamo assieme" "Sylvano, Sylvano - Libere conversazioni con Sylvano Bussotti di Tiziano Sossi" disponibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=FLkR9b5Gfs8>, min. 2:42, ultima consultazione 2 dicembre 2023. Sulla prima edizione del Majakovski vedi anche G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit., p. 33 e L. Esposito, *Un male incontenibile: Sylvano Bussotti artista senza confini* cit., pp. 145-152. In seguito alla performance bolognese, Bene registrerà nel 1961 una lettura di poesie russe per "La Voce del Padrone".

Si trattava di un'opera innovativa, attore e musicista insieme in scena. Sul palco c'era un pianoforte e molti strumentini per una musica contemporanea che accompagnava la recitazione dei versi del poeta russo, declamati da Carmelo in modo splendido.¹⁹⁰

Ancora una volta quindi alcune caratteristiche della declamazione di Bene, con le sue “corde vocali, che vanno continuamente su e giù dal violino alla cornetta, dal contrabbasso alla viola d'amore” sembrano quasi costituire il punto di avvio della sua successiva battaglia contro un teatro assoggettato al testo, favorendo l'esplorazione della vasta gamma espressiva della sua voce, come avverrà in produzioni mature – che diverranno addirittura fra le sue prove più sublimi e rappresentative – come il *Manfred*, la *Lectura Dantis* o l'*Adelchi*. La preziosa testimonianza di Carlo Cecchi, riferita al *Caligola* (1959) e a spettacoli dei primi anni Sessanta, permette inoltre di rilevare come l'idea di un teatro contro la rappresentazione, in qualche modo complementare al suo complesso lavoro sulla voce, fosse già avviato nei primi anni della sua attività. Contrariamente ad una certa lettura idealizzata dell'opera di Bene che ritiene invece che il suo genio si realizzi soltanto a partire dall'esperienza cinematografica e dal successivo ritorno in teatro degli anni Settanta, le testimonianze raccolte in questo articolo avvalorano invece l'ipotesi che sia possibile individuare delle precise linee di continuità tra la stagione dell'esordio di Bene e la sua produzione matura, come del resto già confermato da alcuni recenti scritti a lui dedicati.¹⁹¹

¹⁹⁰ Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit., p. 32.

¹⁹¹ Nonostante Bene abbia successivamente rinnegato le sue prime prove teatrali nel tentativo di modellare la sua biografia secondo precisi intenti di costruzione di un mito intorno alla sua persona, a conferma della presenza di temi che diverranno centrali nelle opere della fase matura, sin dai primi anni della sua attività si vedano Leonardo Mancini, *Carmelo Bene: fonti della poetica* (Milano-Udine: Mimesis, 2020); Elisa Ragni, “Nota su Carmelo Bene in Francia. Cinema, teatro, libri”, cit., pp. 228-229; Salvatore Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit.; Luisa Viglietti, *Cominciò che era finita*, cit. .

3. *Lorenzaccio* di Carmelo Bene: Dalle fonti alla scena¹⁹²

Il titolo *Lorenzaccio* può riferirsi sia allo spettacolo teatrale del 1986¹⁹³, sia al volume pubblicato nello stesso anno.¹⁹⁴ Quest'ultimo si apre con il racconto dello storico fiorentino (*da Benedetto Varchi*, pp. 5-12) e continua con il "trattatello filosofico"¹⁹⁵ (*Lorenzaccio raccontato da Carmelo Bene*, pp. 13-48) che contiene la riflessione teorica su cui si fonda la versione teatrale; seguono il testo scenico (*Lorenzaccio – versione italiana e riduzione di Carmelo Bene da A. de Musset*, pp. 49-84) ed un saggio di Maurizio Grande (*La grandiosità del vano* pp. 87-155). Queste le parole di Bene riguardo all'opera:

Lorenzaccio (1986) è lo spettacolo d'un raccontino dedicato alla non-storia fiorentina di Lorenzino de' Medici, assassino, suo *malgrado*, del tiranno bastardo (il negro duca Alessandro VI). È uno studio sulla impossibile paternità e coerenza di qualsivoglia *azione* che nell'*atto* smarrisce il proprio intento. Qui l'*aprassia* graduale del protagonista sempre in ritardo sui suoi stessi passi (fino a trovar già compiuto il misfatto prima del suo intervento), sollecita, pure inscritta nella pagina, una *agrafia* da leggersi *smarginata*.¹⁹⁶

La prima del *Lorenzaccio* andò in scena al Ridotto del Teatro Comunale di Firenze il 4 novembre 1986. Al termine della rappresentazione, dal microfono dietro le quinte, l'attore si rivolse così ad un critico teatrale presente in sala:

Il signor Paolo Lucchesini, critico de "La Nazione", tollerato in sala in quanto ospite, è diffidato dall'occuparsi dello spettacolo. Il signor Lucchesini ha sempre fatto del suo giornale l'occasione privata dei suoi scorretti giudizi.¹⁹⁷

¹⁹² Originariamente pubblicato in "Mimesis Journal", Accademia University Press, vol. 9, no. 1, 2020, pp. 79-103.

¹⁹³ *Lorenzaccio*, *al di là di de Musset e Benedetto Varchi*. Testo e regia di C. Bene. Interpreti: C. Bene, I. George, M. Contini. Prima rappresentazione: Firenze, Ridotto del Teatro Comunale, 4 novembre 1986.

¹⁹⁴ Carmelo Bene, *Lorenzaccio* (Firenze: Nostra Signora Editore, 1986).

¹⁹⁵ La definizione è di Maurizio Grande. Cfr. C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 225.

¹⁹⁶ Carmelo Bene, *Opere* (Milano: Bompiani, 1995), pp. 4-5.

¹⁹⁷ Cfr. "E poi il solito sfogo teatrale", *La Nazione*, 6 novembre 1986.

Agli attacchi ricevuti dalla stampa in seguito a questo episodio¹⁹⁸, Bene rispose con una lettera al quotidiano «La Nazione» in cui difese le sue posizioni ricordando alcune citazioni di Friedrich Nietzsche, Léon Bloy e Oscar Wilde a proposito del rapporto fra critica e arte:

Il critico è colui che ostinatamente cerca un letto in un domicilio altrui” (Bloy);
“Il critico è quella inqualificabile figura occhialuta che nel buio delle sale teatrali si è sostituito allo spettatore estetico” (Nietzsche); “L’arte è critica...l’artista è tale in quanto *critico*” (Wilde).¹⁹⁹

Le fonti dell’opera

L’opera si fonda sull’omicidio del duca Alessandro de’ Medici (1510-1537) avvenuto la notte fra il 5 e il 6 gennaio 1537 per mano del cugino Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici (1514-1548), che diverrà poi noto come “Lorenzaccio”. In considerazione del carattere despotico di Alessandro, il tirannicidio fu esaltato dai molti fuoriusciti fiorentini come Filippo Strozzi e Michelangelo – che scolpì inoltre un mezzobusto dedicato a Bruto con le fattezze di Lorenzo – e destò da subito molto scalpore, reazione a cui contribuì anche l’apparente gratuità del gesto di Lorenzino che, non aspirando a diventare duca prendendo il ruolo di Alessandro dopo l’assassinio, abbandonò Firenze per fuggire a Venezia. Dopo aver vissuto in Turchia ed in Francia, presso la corte di Francesco I, Lorenzo fece infine ritorno nella Serenissima dove nel 1548 fu raggiunto e ucciso dai sicari dell’Imperatore Carlo V.

L’omicidio del duca Alessandro e del successivo assassinio di Lorenzo ebbe sin da subito una grande fortuna letteraria. Se il più celebre resoconto storico dell’episodio è quello riportato da Benedetto Varchi nella sua *Storia fiorentina* – che dedica alcune pagine all’omicidio di Alessandro e che diverrà il modello a cui si ispireranno molti degli scrittori successivi – a soli dieci anni di distanza, il racconto dell’assassinio è riportato in forma di novella nell’*Heptaméron* di Marguerite de Navarre, sorella di Francesco I di Francia, alla cui corte Lorenzo aveva vissuto dopo aver lasciato Firenze. Nonostante nel corso dei secoli numerosi autori abbiano dedicato a Lorenzino alcune delle loro opere, la più celebre fra queste è sicuramente il dramma *Lorenzaccio* (1834) di Alfred de Musset. Questo deriva da *Une conspiration en 1537*, un testo di George Sand, autrice con cui Musset intrattenne una relazione e presenta il tirannicida come una sorta di un disilluso eroe romantico, come si ricava inoltre

¹⁹⁸ Cfr. “E un critico teatrale lo querela per ingiuria”, *La Città*, 6 novembre 1986; L. F., “Carmelo Bene come Raffaella Carrà: ma quante recite fuori programma...”, *La Nazione*, 6 novembre 1986.

¹⁹⁹ “E Lorenzaccio scrisse a tutti i critici”, *La Nazione*, 8 novembre 1986.

dal finale del dramma in cui, il corpo esangue di Lorenzo viene gettato dalla folla nella laguna veneziana.²⁰⁰

Il *Lorenzaccio* di Carmelo Bene

Nella creazione di Bene, la tradizione – originata con il resoconto di Varchi e che trova in Musset uno degli autori principali – persiste ma è concepita quasi come un modello da superare. Se il resoconto di Varchi fornisce l’impianto generale dell’opera, il dramma di de Musset è rievocato come qualcosa di distante attraverso un “mini-radiodramma che verrà poi *diffuso in sala*”.²⁰¹ Questo non appare sulla scena ma, relegato al playback, si alterna allo svolgersi dell’azione sul palcoscenico ed è quindi restituito al pubblico per il solo tramite della registrazione affidata ad attori radiofonici. Recensendo lo spettacolo, Lia Lapini nota come del modello offerto da Musset rimangano nell’opera “personaggi-larve, ridotti ad entità sonore provenienti dall’aldilà del teatro”.²⁰² Di questo si ha testimonianza anche in alcuni appunti di Bene in cui compare l’indicazione “Lorenzaccio (di e da A. d. Musset) versione radiofonica” seguita dall’elenco dei “ruoli”: Alessandro Medici, Lorenzaccio, Filippo Strozzi, il Cardinale Cybo, Maria Soderini, Caterina Ginori, Marchesa Cy-bo [sic], 1° voce, 2° voce, 3° voce, Tebaldeo, pittore).²⁰³ Un passo dalla *Vita di Carmelo Bene* può aiutare a capire come egli intendesse l’ipotesto mussetiano:

Lorenzaccio si sottrae all’azione. A qualunque disamina storica. [...] Gli storici non si rassegnano. È naturale. Non si possono rassegnare a qualcuno che si sottrae. [...] Glielo rinfacciano. Che lui non abbia mai reclamato questo trono legittimo, come biasimava anche il popolaccio fiorentino di allora. E glielo rimproverano tutt’oggi. Rimane un fantasma, Lorenzaccio, molto conturbante. [...] Musset anticipa certe cose, quando alla fine Filippo Strozzi gli chiede: “Neghi la storia?”. No, non nego la Storia, ma io non c’ero”. Lo lascia vanire così, come un profumo a contatto con l’aria.²⁰⁴

²⁰⁰ Alla scena della morte di Lorenzo segue, nell’opera, la breve sequenza dell’incoronazione di Cosimo.

²⁰¹ Carmelo Bene, *Opere cit.*, p. 1271.

²⁰² Lia Lapini, “Lorenzaccio”, *Paese Sera*, 6 novembre 1986.

²⁰³ Vedi *Elenco documenti – Lorenzaccio 2*. Delle letture fuori campo del testo di de Musset in particolare merita attenzione una battuta pronunciata da Lorenzo all’indirizzo di Tebaldeo (“Perché dovrei lusingare un uomo che non si lusinga da sé?”), inserita nell’atto II, scena 2, che assume maggior importanza poiché assente nell’opera del drammaturgo francese. La frase riprende un tema su cui Bene si era già interrogato ponendo in apertura di *Sono apparso alla Madonna* una citazione dei *Pensieri* di Leopardi: «O io m’inganno, o rara è nel nostro secolo quella persona lodata generalmente, le cui lodi non sieno cominciate dalla sua propria bocca”, G. Leopardi, *Pensieri*, XXIV, Garzanti, Milano, 1985, p. 19.

²⁰⁴ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene cit.*, pp. 234-235.

Una ricerca presso l'Archivio della Fondazione *L'immemoriale di Carmelo Bene* alla Casa dei Teatri di Roma ha permesso di rinvenire, oltre ad alcune opere di de Musset, numerose fonti storiche sul tirannicidio che sembrerebbero confermare il lungo lavoro preparatorio dello spettacolo. In particolare, sono state rinvenute le seguenti opere di Alfred de Musset: *Œuvres*, 1877 che non riporta sottolineature ad eccezione di un post-it incollato a p. 127; *Teatro*, Sansoni, Firenze, 1955 che presenta alcune pagine barrate a lapis nell'atto IV, scena VIII del dramma; *Andrea del Sarto–Lorenzaccio*, “Collection Folio Classique”, Gallimard, Paris, 1978. Segnalo inoltre che il succitato volume *Teatro* di A. de Musset posseduto da Bene, riporta, in prossimità della battuta di Lorenzo (“Non rinnego la storia, ma io non c’ero”) e della successiva risposta di Filippo (“Ti chiamerò Bruto!”) una sottolineatura effettuata a penna biro di colore blu. I testi su Lorenzo da me consultati nell'Archivio della Fondazione sono invece: P. Gauthiez, *Lorenzaccio*, Fontemoing, Paris, 1904 (un post it giallo si trova alla pagina 325, in prossimità di un passaggio in cui viene ricordata l'ammirazione con cui Giacomo Leopardi guardava all'*Apologia* del tirannicida;²⁰⁵ R. Ridolfi, *Lorenzino, sfinge medicea*, per cura di Roberto Mascagni, SP44, Firenze, 1983.²⁰⁶ Oltre ai già citati testi di de Musset, l'artista possedeva inoltre l'*editio princeps* della *Storia fiorentina* di Varchi pubblicata a Colonia nel 1721.²⁰⁷ È d'obbligo precisare che il materiale situato presso il Villino Corsini abbia conservato solo parzialmente l'originaria biblioteca dell'attore, costituita di circa 6.000 volumi e, allo stato, non è pertanto possibile escludere l'esistenza di ulteriori testi sull'argomento.²⁰⁸ Un'annotazione di Bene (“B. Cellini, ‘Vita’, pagg. 174,176”) contenuta all'interno di un quaderno, permette di annoverare anche l'autobiografia di Cellini fra i testi consultati nel corso della preparazione dello spettacolo.²⁰⁹

Nel tentativo di determinare possibili ipotesi dell'opera si deve ricordare l'esistenza di un *Lorenzaccio*²¹⁰ di Sylvano Bussotti, compositore con cui l'attore collaborò agli esordi della sua carriera.²¹¹ Nello spettacolo il ruolo di Lorenzino era interpretato da Luigi Mezzanotte, storico collaboratore dell'attore salentino.

²⁰⁵ Un riferimento all'*Apologia* di Lorenzo si trova anche in una nota autografa di Bene. Vedi *Elenco documenti–Riparti-Lorenzo*.

²⁰⁶ Da questo testo deriva l'espressione utilizzata da Bene in occasione della sua partecipazione al *Maurizio Costanzo Show* del 1995 in cui affermò di essere “impazzito per almeno dieci anni su questa sfinge medicea ingiuriata dai posteri”, <https://www.youtube.com/watch?v=I-Q44ybs13I>, (consultato il 30 dicembre 2023).

²⁰⁷ Al volume si fa anche riferimento in Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 233.

²⁰⁸ Cfr. Francesca Rachele Oppedisano, *Carmelo Bene: un lottatore contro il suo tempo* cit., p. 197.

²⁰⁹ Vedi *Elenco documenti – Sempre su “Lorenzaccio”*.

²¹⁰ *Lorenzaccio*, melodramma romantico danzato in cinque atti e due fuoriprogramma, in omaggio al dramma omonimo di Alfred de Musset, originale italiano di S. Bussotti su testi e frammenti di autori diversi, 1972.

²¹¹ Bussotti conobbe Bene a Firenze per il tramite di Giuliana Rossi, prima moglie dell'attore (Cfr. Sylvano Bussotti, *Una ragazza di rara bellezza*, in Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 5) e compose la musica della prima edizione dello *Spettacolo-concerto Majakovskij*, (Bologna, Teatro alla Ribalta, 1960) e de *Il rosa e il nero, invenzione da Il monaco di M.G. Lewis* (Roma, Teatro delle Muse, 12 ottobre 1966).

I testi che hanno nelle gesta di Lorenzo il loro argomento principale, si offrono come occasioni per approfondire lo studio del tirannicida e rispetto alle fonti originarie, gli oggetti di scena utilizzati da Bene appaiono assolutamente decontestualizzati. È esempio di questa tendenza il “saccone” colpito più volte con un pugnale da Contini durante la rappresentazione che deriva dalla narrazione che Varchi ci consegna dell’episodio. Tuttavia, questo non appare più caratterizzare il letto su cui fu pugnalato Alessandro ma in qualche modo viene a rappresentare lo stesso Duca. Dell’attenzione alle fonti è un esempio la figura di Alessandro. In accordo alla tradizione che lo voleva figlio illegittimo di una serva di colore, di cui si ha notizia anche nell’*Apologia* di Lorenzino, il duca è interpretato da Isaac George (pseudonimo di George Oshoba Durojaye, attore nigeriano naturalizzato italiano) che con Bene aveva già recitato nell’*Otello*.²¹² I grugniti emessi da Contini sono evocati insieme alle espressioni che secondo Varchi animarono la colluttazione tra i due cugini (“Dàgli, ammazzalo! Traditore tu m’hai morto”).²¹³

Se Varchi e Musset rappresentano le sicure fonti storico-letterarie dell’opera, il suo impianto drammaturgico trova le sue premesse nel pensiero di Friedrich Nietzsche e di Gilles Deleuze. In particolare, la riflessione sulla storia che presiede *Lorenzaccio* deriva da alcune considerazioni del filosofo tedesco contenute in *Sull’utilità e il danno della storia nella vita* dove si legge:

L’uomo moderno [...] è caduto in una situazione dove perfino grandi guerre e grandi rivoluzioni possono cambiare a malapena qualcosa per un momento. Ancora non è finita la guerra, e già essa è convertita in carta stampata in centomila copie, già viene presentata come nuovissimo stimolante al palato estenuato dei bramosi di storia.²¹⁴

Confrontando la diversità fra uomo e animale, Nietzsche afferma la necessità dell’oblio come condizione indispensabile all’essere umano e questo aspetto costituirà uno dei presupposti del lavoro di Bene:

²¹² *Otello*, di W. Shakespeare secondo Carmelo Bene (II edizione). Regia, scene e costumi di C. Bene. Musiche di L. Zito. Interpreti: C. Bene, C. Borgogni, V. De Margheriti, B. Fazzini, I. George, F. Maschera, A. Perino, M. Polla De Luca. Prima rappresentazione Pisa, Teatro Verdi, 1985.

²¹³ Cfr. Carmelo Bene, *Lorenzaccio al di là di de Musset e Benedetto Varchi*, <https://www.youtube.com/watch?v=L7ri-G11CfI> disponibile al seguente indirizzo (consultato il 30.12.2023). Per le battute di Varchi cfr. *Storia fiorentina* (Firenze: Salani, 1937) 2 voll., p. 554.

²¹⁴ Friedrich Nietzsche, *Sull’utilità e il danno della storia per la vita*, con nota introduttiva di Giorgio Colli (Milano: Adelphi, 1973-1974) pp. 39-40. L’esemplare del volume rinvenuto presso l’Archivio della Fondazione è la settima edizione del 1988, ed è quindi successiva allo spettacolo. L’influenza dell’opera sullo spettacolo è confermata dallo stesso Bene (Umberto Artioli – Carmelo Bene, *Un dio assente*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti (Milano: Medusa, 2006), p. 43) e si deve pertanto ammettere l’esistenza di una seconda copia del testo, precedente allo spettacolo. Questo spiegherebbe anche le scarse sottolineature presenti sulla copia posseduta dall’attore, che si limitano alle pp. 96-97.

L'uomo chiese una volta all'animale: perché non mi parli della tua felicità e soltanto mi guardi? L'animale dal canto suo voleva rispondere e dire: ciò deriva dal fatto che dimentico subito quel che volevo dire – ma subito dimenticò anche questa risposta e tacque; sicché l'uomo se ne meravigliò. Ma egli si meravigliò anche di se stesso, per il fatto di non poter imparare a dimenticare e di essere continuamente legato al passato: per quanto lontano, per quanto rapidamente egli corra, corre con lui anche la catena.²¹⁵

Per il filosofo tedesco il ricordo è quindi indicato come fonte dell'infelicità, da cui si può sfuggire liberandosi del passato. Ancora un passaggio della stessa opera risulta di grande utilità per gli esiti che Bene si propone di realizzare in scena poiché è da questo ulteriore presupposto che l'attore può qualificare come vano il gesto del tirannicida:

[...] sia nella massima, sia nella minima felicità, è sempre una cosa sola quella per cui la felicità diventa felicità: il poter dimenticare o, con espressione più dotta, la capacità di sentire, mentre essa dura, in modo *non storico*. Chi non sa mettersi a sedere sulla soglia dell'attimo dimenticando tutte le cose passate, chi non è capace di star ritto su un punto senza vertigini e paura come una dea della vittoria, non saprà mai che cosa sia la felicità, e ancor peggio, non farà mai alcunché che renda felici gli altri.²¹⁶

Nella sua autobiografia, Bene ritorna sul tema fornendo alcuni chiarimenti in cui l'adesione al modello nietzschiano risulta particolarmente evidente:

Nessun'azione può realizzare il suo scopo, se non si smarrisce nell'atto. L'atto, a sua volta, per compiersi in quanto evento immediato, deve dimenticare la finalità dell'azione. Non solo. Nell'oblio del gesto (in questo caso *tirannicida*) l'atto sgambetta l'azione, restando orfano del proprio artefice. Lorenzaccio che si accinge a uccidere è l'attore-cretino sempre preceduto da se stesso [...]. Gli archivisti mettono agli atti le presunte azioni, io mi curo esclusivamente degli

²¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* cit., p. 6. Nietzsche si ispira direttamente al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Leopardi come testimoniano alcune redazioni precedenti del testo in cui i versi 107-112 (Quanta invidia ti porto! / Non sol perché d'affanno / quasi libera vai; / ch'ogni stento, ogni danno, / ogni estremo timor subito scordi; / ma più perché giammai tedio non provi) compaiono citati in traduzione tedesca. (Cfr. *Note*, in *ivi*, p. 103, nota 3).

²¹⁶ *Ivi*, p. 8.

atti. Sennò, questo (io) tiranno non muore mai. Un sonoro ceffone alla Storia. Sarebbe sufficiente allo storico riflettere su questa incompatibilità dell'atto/azione per dimettersi.²¹⁷

Un altro testo filosofico il cui peso è particolarmente evidente nella genesi del *Lorenzaccio* è *Logique du sens* (1969) di Gilles Deleuze.²¹⁸ Nella sua opera il filosofo francese distingue il *kronos*, tempo lineare tradizionalmente suddiviso in passato, presente e futuro, dall'*aiôn*, l'immediato il cui tratto distintivo è quello di "schivare il presente":²¹⁹

In *Le avventure di Alice e Attraverso lo specchio*, viene trattata una categoria di cose specialissime: gli eventi, gli eventi puri. Quando dico: "Alice cresce", voglio dire che diventa più grande di quanto non fosse. Ma voglio anche dire che diventa più piccola di quanto non sia ora. Senza dubbio, non è nello stesso tempo che Alice sia più grande e più piccola. Ma è nello stesso tempo che lo diventa. È più grande ora, era più piccola prima. Ma è nello stesso tempo, in una sola volta, che si diventa più grandi di quanto non si fosse prima, e che ci si fa più piccoli di quanto non si diventi. Tale è la simultaneità del divenire la cui peculiarità è schivare il presente. E, in quanto schiva il presente, il divenire non sopporta la separazione né la distinzione del prima e del dopo, del passato e del futuro. È proprio dell'essenza del divenire l'andare, lo spingere nei due sensi contemporaneamente: Alice non cresce senza rimpicciolire e viceversa. Il buon senso è l'affermazione che, in ogni cosa, vi è un senso determinabile; ma il paradosso è l'affermazione dei due sensi nello stesso tempo.²²⁰

²¹⁷ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 237. Si veda anche quanto sostenuto in proposito da Carlo Sini "La differenza tra l'atto e l'azione (una differenza in tutto simile a quella tra il detto e il dire, dove il secondo, nella sua possibilità aperta e inesauribile, è sempre sovrabbondante rispetto al primo)", Carlo Sini, *Un dialogo in azione*, in Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente* cit., p. 169.

²¹⁸ Nella biblioteca personale di Bene il testo è presente nella seguente edizione: Gilles Deleuze, *Logica del senso* (Milano: Feltrinelli, 1975). Conferme all'influenza dell'opera sul *Lorenzaccio* si trovano in Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 236 e in Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene: antropologia di una macchina attoriale* (Milano: Bompiani, 2007), pp. 161-162.

²¹⁹ Gilles Deleuze, *Logica del senso*, cit., 2005, p. 9. Queste le definizioni fornite dallo stesso Deleuze: «Kronos è il presente che solo esiste e che fa del passato e del futuro le sue dimensioni provviste di direzione, tali per cui si va sempre dal passato al futuro, ma man mano che i presenti si succedono nei mondi o sistemi parziali. Aiôn è il passato-futuro in un'infinita suddivisione del momento astratto che non cessa di scomporsi nei due sensi contemporaneamente, schivando per sempre ogni presente. [...] Alla linea orientata del presente, che 'regolarizza' in un sistema individuale ogni punto singolare che essa riceve, si oppone la linea di Aiôn che salta da una singolarità preindividuale a un'altra e le riprende tutte le une nelle altre, riprende tutti i sistemi seguendo le figure della distribuzione nomade in cui ogni evento è già passato e ancora futuro, più o meno contemporaneamente, sempre vigilia e l'indomani nella suddivisione che li fa comunicare insieme», ivi, p. 74.

²²⁰ Ivi, p. 9.

Elaborando ulteriormente la sua riflessione, Deleuze accosta poi l'aiòn al tempo dell'attore ed esalta la sua caratteristica di momento puro, svincolato dal suo esito:

Questo presente dell'Aiòn, che rappresenta l'istante, non è affatto come il presente vasto e profondo di Kronos: è il presente senza spessore, il presente dell'attore, del ballerino o del mimo, puro "momento" perverso. È il presente dell'operazione pura, e non dell'incorporazione.²²¹

A riguardo del rapporto tra attore e personaggio, soggetto che resta centrale nel *Lorenzaccio* beniano, può essere utile osservare quanto ancora sostenuto da Deleuze:

L'attore rimane nell'istante mentre il personaggio che egli interpreta spera o teme nel futuro, si rimemora o si pente nel passato: è in questo senso che l'attore rappresenta. Fare corrispondere il minimo di tempo rappresentabile nell'istante con il massimo di tempo pensabile seguendo l'Aiòn. Limitare l'effettuazione dell'evento a un presente senza mescolanza, rendere l'istante tanto più intenso e teso, tanto più istantaneo quanto più esprime un futuro e un passato illimitati, tale è l'uso della rappresentazione: il mimo, non più l'indovino.²²²

Dalle fonti alla scena

Le considerazioni di Nietzsche e Deleuze sul tempo sembrano essere fuse in Bene nelle nozioni di atto e azione, alle quali si è già brevemente accennato. Data la peculiarità delle caratteristiche che vengono attribuite ai due termini in contrapposizione fra di loro, può essere utile ricordare alcune parole di Maurizio Grande:

L'atto è un gesto secco, preciso, puntuale: l'evento determinante che sta ad indicare un cambiamento di stato, o, che è la stessa cosa, la precipitazione di una serie di elementi e potenzialità a produrre un nuovo stato. [...] L'azione è la traiettoria complessiva di un *insieme legato* di gesti, atti, circostanze, progetti, orientamenti, decisioni che motivano e spiegano il cambiamento profondo di una situazione; non tanto di uno stato attuale e puntuale, ma di un

²²¹ Ivi, p. 150. L'esemplare del testo deleuziano posseduto dall'attore riporta una sottolineatura in prossimità del passaggio appena citato.

²²² Ivi, p. 132. Anche in corrispondenza di questo brano la copia posseduta da Bene riporta una sottolineatura.

“essere in situazione” delle cose e delle relazioni che lo sorreggono. [...] L’azione appartiene alla serie che nega l’*accadere*, anzi, ne chiude il profilo e la dinamicità in un arco precostituito di *possibili* che dovevano prendere una direzione o l’altra, questa o quella piega.²²³

Nelle intenzioni di Bene, l’opera è una continua denuncia dell’arroganza dello storicismo che chiude le infinite possibilità di un gesto, confinandolo all’interno di una serie di fatti legati l’uno all’altro da un rapporto cronologico e da un nesso di causalità. Nonostante, come segnalato da Sini²²⁴, in ambito teatrale questa riflessione possa investire il rapporto tra testo e performance, nel caso del *Lorenzaccio* queste premesse teoriche si traducono nel perenne ritardo che caratterizza l’incedere del tirannicida sulla scena rispetto ai rumori provocati dalla Storia (Contini). Lorenzo è costantemente sorpreso nel trovare già accaduti (amplificati nel rumore), gesti che non ha ancora compiuto. Dopo aver udito il fracasso amplificato di un determinato oggetto (un piatto, un libro, etc.) infranto al suolo da Contini, Lorenzo non può far altro che affrettarsi a lanciare per terra un oggetto equivalente stupendosi che questo non produca però alcun rumore.

Per poter rendere in modo autentico questa sorpresa, impedendo a se stesso di sapere in anticipo quali gesti sarebbe stato chiamato a compiere sul palco, Bene decise di non prendere parte alle prove dello spettacolo:

Affidate le prove (una controfigura e il rumorista), a scrupolosissimo assistente... Non volli mai provare, né tantomeno vedere all’opera quei signori, così da andare in scena con più *fiducia d’incidenti* in tasca: un mio sogno da sempre vagheggiato e questa volta realizzato in pieno (vuoto); starmene in scena, per un’ora almeno, senza *esserci*, nel gestire-patire d’un cretino sempre in ritardo nel doppiare i suoni assordanti della sua azione espropriata (si-gli) appunto nell’anticipo. Mi si imponeva un raccoglimento tale che non dava ogni sera chance al pensarci su; con tutti

²²³ Maurizio Grande, *La grandiosità del vano* cit., pp. 87-89. Si veda anche quanto affermato dall’attore nella sua partecipazione al Maurizio Costanzo Show del 1994: «Un atto smentisce l’azione. Nell’azione i congiurati con Bruto si formano non un’etica ma una morale, un’etica dell’omicidio del tiranno: bisogna uccidere il tiranno. Ma per poter agire, l’atto deve dimenticare l’azione, deve dimenticare le premesse. Così tutta la vita mi sono disoccupato di Lorenzaccio perché quello io mi sono e perciò non sono. Tutto l’*Amleto* che ho frequentato [...] ricopre ancora *Lorenzaccio*, quell’esser preceduto sempre dall’azione, quell’arrivare sempre sui fatti e sui misfatti a fatto compiuto perché il fatto non esiste. L’atto è l’oblio dell’azione nello smemoramento di sé. Noi non siamo nell’atto” al minuto 62:08 della registrazione disponibile on line <https://www.youtube.com/watch?v=1nSk7OWSQ7k> consultato il 28 ottobre 2023). L’attenzione a un tema non troppo dissimile si trovava già in *Nostra Signora dei Turchi*, nella celebre sequenza dei “cretini” in cui Bene scriveva: “Chi vola non si sa. [...] Quando baci, la bocca sei tu.”

²²⁴ Cfr. *supra* p. 65.

quei compitini da eseguire – sciancata comparsa –, non c’era nessun *io* su quel lassù. Credo che mai un attore occidentale abbia provato questo. Non è un merito. Non è, e basta.²²⁵

Se attraverso la continua ripetizione dei movimenti, l’attività di prove mira ad assimilare le scelte registiche affinché queste siano compiutamente restituite nello spettacolo, nel *Lorenzaccio* Bene opta per una soluzione diversa. Nonostante abbia concepito e diretto personalmente l’opera, la sua mancata partecipazione alle prove nei panni di Lorenzo gli permette, nelle repliche, di poter stare sulla scena inconsapevole dei movimenti che sarà chiamato a compiere. In questo stato, privandosi volontariamente dei vantaggi – in termini di conoscenza degli avvenimenti scenici e di cura del gesto attoriale – che gli sarebbero derivati dalle prove. L’immediatezza con cui si trova a dover rispondere con un gesto al rumore di Contini, gli impedisce di pensare a quello che è chiamato a compiere mettendo quindi esemplarmente in scena l’intuizione secondo cui un atto può essere compiuto solo a costo di dimenticarsi delle sue premesse (l’azione). Su questo aspetto, Giulia Vittori ha notato come:

Per l’attore Lorenzaccio non esiste memoria dei suoi atti performativi, né come discorso né come esperienza. Resta da interrogare solo la vertigine dell’abisso. È questa la sola parte della performance che può essere rappresentata. In questo modo la performance diventa il luogo di un’esperienza ineffabile.²²⁶

Oltre alla scena, la riflessione sull’atto e l’azione investe anche la radicale riduzione che Bene opera del testo di Musset. In questa, infatti, la scena dell’assassinio del duca è ridotta a sole due battute (“DUCA – Sei tu, Renzo?... LORENZO – Signore, non dubitate...M’ha morso il dito!...”) ²²⁷ ed è significativo che in tale sequenza venga a mancare proprio la descrizione dell’omicidio, che viene significativamente “espressa” solo attraverso i puntini di sospensione.²²⁸

Sin dal suo ingresso sulla scena, Lorenzo non nasconde lo spavento con cui volge lo sguardo verso la sala. Sul palcoscenico, mostrandosi impacciato ed esitante nei suoi movimenti, il tirannicida sconta, nelle parole di Maurizio Grande, “il proprio disagio di non esserci”²²⁹ a cui si somma, quello

²²⁵ Carmelo Bene, *Opere cit.*, p. 1272. Tale versione è inoltre ribadita anche in C. Bene, *Lorenzaccio e il teatro di Bene e la pittura di Bacon* (Milano: Linea d’ombra edizioni, 1993), p. 10, nella puntata del “Maurizio Costanzo show” del 1995, al minuto 49:22 <<https://www.youtube.com/watch?v=I-Q44ybs13I>> (consultato il 30 dicembre 2019) e in *Bene in cucina: Nicola Savarese intervista Carmelo Bene* (Bari: Edizioni di Pagina, 2019), p. 112.

²²⁶ Giulia Vittori, *Carmelo Bene and the gap in the actor’s gesture cit.*, p. 840. La traduzione è mia.

²²⁷ Carmelo Bene, *Lorenzaccio, versione italiana e riduzione da A. de Musset*, in *Opere cit.*, p. 1304.

²²⁸ Proprio a proposito di queste battute, Nicola Savarese sostiene: “Il teatro sta nell’intervallo!”, *Bene in cucina: Nicola Savarese intervista Carmelo Bene cit.*, p. 117.

²²⁹ Maurizio Grande, *La grandiosità del vano cit.*, p. 134.

di un attore ormai privato della possibilità di restituire “la finzione dell’azione”.²³⁰ Per quanto cerchi di portare a compimento un gesto, egli infatti dovrà continuamente scontrarsi con un fragore che assorbe ogni sua tentata azione:

Lorenzaccio [...] viene ridotto ad una signorina con cuffia e piumino che tenterà timidamente di muovere l’aria, di far suonare i gesti, di agire su istruzioni dell’orchestra, ma verrà continuamente frustrata da un fragore che assorbe l’azione, dal fragore che avrà sostituito l’azione e ogni possibilità d’agire.²³¹

A questo proposito risultano indispensabili le indicazioni che compaiono in alcuni appunti di Bene in cui egli insiste sull’esitazione dei gesti del tirannicida:

E Lorenzaccio seguita a mimare, un tagliacarte nel pugno: non si sa se sia Bruto o Bruto e Cassio e Casca e gli altri tutti congiurati insieme o se sia – Cesare che da quei colpi si ripara e gesticola sul vano della sua propria storia.²³²

I nomi di Bruto, Cassio e Casca derivano dal *Giulio Cesare* di Shakespeare del quale nell’opera ritornano alcune battute (“Si può forse evitare un destino deciso dagli dei?”; “Cesare esce”; “Quando muoiono i mendicanti non si vedono comete, i cieli stessi proclamano avvampando la morte dei principi”; “I vigliacchi muoiono molte volte prima della morte, i probi una sola volta”; “Che dicono gli àuguri? Vorrebbero che io oggi non uscissi”; “Il pericolo sa bene che Cesare è più pericoloso di lui”; “Cesare esce”; “Il mio manto”) restituiti per il tramite della voce off del rumorista che recita volutamente i passaggi senza alcuna espressività, equiparando le didascalie ai versi del dramma. La tragedia shakespeariana è scelta verosimilmente per la sua vicinanza tematica al *Lorenzaccio* con cui condivide il tirannicidio. In particolare, una battuta pronunciata da Cesare all’indirizzo di Calpurnia (“Si può forse evitare un destino deciso dagli dei?”) ritorna con insistenza nel corso dell’opera.

Il panico diventa uno dei tratti peculiari che caratterizza il tirannicida che, dal futuro della Storia, sente rimbombare i gesti che lui non riesce neanche a portare a compimento. A questo dettaglio Bene dedica particolare attenzione, come segnalato da alcuni appunti che testimoniano come, anche nella preparazione dello spettacolo, egli vi ritornasse a più riprese:

²³⁰ *Ibidem*

²³¹ Ivi, pp. 117-118.

²³² Cfr. *Elenco documenti – Lorenzaccio 2*.

N.B. Lorenzaccio è anche = snervante attesa e preparazione dell'Evento-Accaduto (Storia di). L. è un suicida. Il suo tirannicidio è provocazione, derisione della storia degli uomini e del loro mercantile oblio. [...] L.=Dal chiasso alla prosa = Temporale esaltazione del chiasso, da una parte (spazio-tempo), dunque. Il resto è sonnambulismo= Teatro d'ordinaria Rappresentazione traversata e no. da Lorenzino – spettro (di se stesso)= i personaggi di ruolo sulla scena dicono, parlano, si persuadono, conflittuano dell'evento – AVVENIRE consumando in quel tempo medesimo dell'evento. Sicché è il presente a essere "gestito". E il progetto (fine del giuoco) è vanamente questo giuocare al passato. Esser giocati dalla "propria" storia. Nessuno stranamente se ne avvede. Ma Lorenzaccio, sì!!! È questa sua (pre-)veggenza a farlo SPETTRO. PARODIA della TRASGRESSIONE è IL-CHIASSO=eccitazione patetica dei sensi (e del senso) morti. Nel preparare la morte al Duca di Firenze, LORENZACCIO attenta alla sua propria vita La sua stessa eccitazione (fino a perdere i sensi) è direttamente proporzionale alla delusione L. legge sui volti estranei-familiari; legge nella sua azione le chiose disarmanti del Varchi e Guicciardini.²³³

In queste parole si può facilmente riconoscere la radicale originalità che Bene attribuiva alla sua opera contrapposta al "Teatro d'ordinaria Rappresentazione". Alla ricerca della vanità dei gesti di Lorenzo vengono appunto contrapposti i resoconti storici di Benedetto Varchi e di Francesco Guicciardini. A riprova della centralità che questo aspetto assume all'interno della riflessione di Bene, il tema riappare con insistenza fra gli appunti dell'attore, come si può rilevare anche dal seguente passo:

L. si vede visto (e incompreso) anni, secoli dopo quella sua azione, quei suoi gesti mancati dal gratuito. sà [*sic*] che il presente suo è un presente storico. L. è l'eroe del disgusto civile meteora dimenticata dalla STORIA e in che LA-STORIA si compiace cavarsela con una citazione La STORIA (storiella d'altro) sempre glissa sui suoi BRUTO (eroi-criminali) sminimizza il proprio disdoro (!) [?] = DA-Alessandro a Cosimo I° = (eh, sì! Peccato, sì, quel vizio di forma – LORENZACCIO). (Eh!, sì! c'è da guastare più d'una pagina)! – Sporca Firenze, tu l'avresti gradito un Bruto – Strozzi, o Rucellai! Tant'è! Ti piacerebbe, eccome un altro monumentaccio equestre da esibire al voyeurismo canceroso del poi?!?²³⁴

²³³ Vedi *Elenco documenti – Lorenzaccio 3*. In questa e nelle successive citazioni, le sottolineature sono nell'originale.

²³⁴ *Ibidem*.

Nonostante alcune caratteristiche femminee di Lorenzo fossero già evidenziata in Musset – celebre è la scena dello svenimento (atto I, scena 5) – nella versione di Bene questa risulta quasi esasperata, e concorre nell’accentuare il disagio di Lorenzo sulla scena.²³⁵ Già nella sua apparizione in *Claro* di Glauber Rocha del 1975, Bene aveva vestito abiti da donna, portando un cappello con una veletta non troppo diverso da quello indossato nel *Lorenzaccio*.²³⁶ Alcuni suoi appunti dimostrano un forte interesse verso questo aspetto:

L. si libera di quei pepli giganti, e, in sottoveste femminile, s’applica, distraendosi; ai suoi studi. Si distraeva Lorenzino, sì, eccitato e dalla sua storia romana e dalla propria vanità. Ha sul volto una maschera di donna su cui reggeva, entrando, un mascherino veneziano. Nero. E, sottobraccio, impassibile, un libro enorme. Di cui si disfa come della veste gigantesca.²³⁷

Questa femminilità appare quasi esacerbata sulla scena anche nel contrasto tra gli oggetti del rumorista (spada, elmo e scudo) e quelli di Lorenzo a cui competono oggetti di “insignificanza domestica” come uno spolverino, un cappello da donna ed un ombrellino che concorrono ad intralciare il procedere di Bene sul palcoscenico. Al rumore delle spade prodotto da Contini, in una prima occasione, Lorenzo è iscritto nel tempo quotidiano di una casalinga che spolvera un ripiano mentre successivamente egli si mostra intento a lavorare a maglia con dei ferri che comincerà ad agitare quando il rumorista impugnerà la sua spada per farla roteare in alto. Si veda a riguardo quanto affermato in proposito da Grande:

[*Lorenzaccio*] è anche uno spettacolo dedicato al “significante arrogante”, alla storia denunciata come indebita amplificazione di atti ridotti qui all’insignificanza domestica; addomesticati al punto tale da svaporare nell’inguardabile, nell’incontenibile, nella sottrazione del rapporto tra gesto e azione, fra atto e motivazione, fra mossa e suono, fra rumore e vista.²³⁸

La definizione di significante, opposta a quella di significato, viene utilizzata da Grande per connotare la Storia come nient’altro che un resoconto cronachistico che mira a ricostruire l’unità di azioni

²³⁵ A Musset e all’episodio del duello, che nel testo del drammaturgo francese precede lo svenimento di Lorenzo, si fa riferimento in *Riparti-Lorenzo*.

²³⁶ *Claro*, di G. Rocha. Interpreti: J. Berto, Mackay, El Cachorro, J. Ristum, T. Scott, L. Waldon, B. Best, P. Adarire, F. Serrao, A. Carini, L. Liquori, J. Janet, C. Bene. Italia, 1975.

²³⁷ Vedi *Elenco documenti – Sempre su “Lorenzaccio”*.

²³⁸ Maurizio Grande, *La grandiosità del vano* cit., p. 120.

(significanti) che vengono invece esaltati proprio come momenti puri (atti) la cui unica funzione è affermare se stessi. L'assoluta banalità degli ordini ("Coricato! Seduto! In piedi!"), che Contini impartisce ad Alessandro concorre a mostrare la volgarità di una siffatta storiografia. Questo quanto affermato da Bene in proposito:

[...] la storia è sempre stata una non storia dell'atto. L'atto non è mai l'azione, l'atto è l'oblio che ci travolge e travolge Lorenzaccio, travolge tutti i tirannicidi quando affondano una lama nel tiranno. Lì non possono più pensare all'azione concordata, all'ideologia, all'etica, alla deontologia, alla morale, non possono. Devono agire. Nell'agire essi si smarriscono, non sono più. Poi spunta, non più l'azione ma il condominio che gli sopravvive e s'arroga l'atto.²³⁹

La produzione teatrale di Bene negli anni è caratterizzata dalla compresenza sulla scena di numerosi elementi riferibili a diverse discipline come letteratura, arti plastiche e musica. Il *Lorenzaccio* non è immune da questa tendenza come testimonia anche un'annotazione autografa rinvenuta tra alcuni appunti dell'attore:

La scena è vagamente un atelier di moda femminile improvvisato come da per sempre in Firenze in angolino da museo mediceo: teste - calotte di manichini metafisici – de Chirico, braccia e gambe e piedi e mani sparsi sui tavoli e sulla terra sorda.

Museo: casualmente, da una parte, il bronzo del Bruto michelangioloesco.

Al centro, campito in aria e incorniciato, il ritratto d'Alessandro Medici, opera su tela del Bronzino.²⁴⁰

In modo simile da quanto avviene per le fonti letterarie che sono evocate per sommi capi in scena, le opere artistiche coeve al tirannicidio che ritraggono il duca Alessandro e Lorenzo vengono mostrate nella loro distanza e, private di ogni valore documentario, sono ridotte a collezione museale, accomunata alla storia dalla necessità di ordinare le opere che la compongono. Il rifiuto da parte di

²³⁹ Carmelo Bene *'C.B. versus Cinema*, minuto 37:03, http://www.youtube.com/watch?v=aOMK_HqF5IM (consultato il 30 dicembre 2019). Al minuto 25:00, l'attore definisce inoltre la storia "una narrazione sconnessa di fatti mai accaduti". Allo stesso riguardo si noti anche quanto affermato da Maurizio Grande: "L'azione, il senso dell'agire, hanno a che fare con l'identità, con i nomi propri, con le opere, con il tempo significativo, con lo sviluppo e con la storia (dell'essere umano singolare o dell'umanità in generale). L'azione afferma il suo senso in *altro dall'atto*: non solo nei risultati dell'atto, ma nei significati che prendono forma e pretendono di asservire gli atti ad un senso che li trascende» *La grandiosità del vano* cit., p. 90.

²⁴⁰ Cfr. *Elenco documenti – Lorenzaccio 2*.

Bene di ridurre il tirannicida ed i suoi gesti alla situazione politica fiorentina del Cinquecento, coinvolge anche i costumi. L'attore individua, infatti, nella «calzamaglia senza tempo»²⁴¹ il capo d'abbigliamento più adatto ad evocare la non appartenenza di Lorenzo ad un'epoca storicamente definita. La presenza in scena di manichini di derivazione dechirichiana, che ritorneranno anche al termine della sua produzione artistica nell'*Invulnerabilità d'Achille*,²⁴² concorre alla creazione di uno spazio sottratto alla contingenza di qualunque epoca storica. Grande distingue due generi di oggetti presenti sul palcoscenico: gli oggetti della scena, funzionali alla rappresentazione in quanto ricreano lo spazio della finzione teatrale, e quelli nello spazio dell'orchestra, oggetti destituiti dalla loro funzione e che in quanto tali servono soltanto a produrre rumori.²⁴³ Tuttavia, sul piano della significazione questa abbondanza di particolari non si traduce in alcun messaggio per lo spettatore:

Il *Lorenzaccio* di Carmelo Bene si pone come il massimo della macchina produttiva per il minimo di risultato dal punto di vista della estensione materiale dell'azione. Come *Lorenzaccio*, Carmelo Bene, elabora un sistema per nascondere e vanificare l'*impresa*: il fare per il non fare, l'approntare per il non riuscire, una grande cornice e un dispendio notevole di forze per la polvere dell'agire e del fare [...].²⁴⁴

L'omicidio di Alessandro non fa parte di un progetto volto a permettere a Lorenzo di sostituirsi al cugino ma – ed è questo aspetto che maggiormente interessa Bene – appare privo di qualunque ricaduta politica o morale così da poter essere esaltato soltanto per la “vanità”²⁴⁵ del suo gesto:

Per *Lorenzaccio* attestare la propria soggettività davanti al Duca vuol dire virare verso l'atto “eroico” che mette a morte il tiranno, che attenta alla sovranità, ma senza che questo atto si confonda con un progetto politico o con un imperativo morale. Deve restare l'atto che attesta il massimo di singolarità, senza altra spiegazione che la sua enormità e la sua inspiegabilità davanti al mondo; la sua irriducibilità al senso, all'ordine dei significati che la storia e la società sovraimpongono agli eventi individuali.²⁴⁶

²⁴¹ Cfr. *Elenco documenti – Hotel Excelsior Firenze*.

²⁴² *Invulnerabilità d'Achille. Impossibile suite tra Ilio e Sciro*, testi e versioni liriche di Carmelo Bene da Stazio, Kleist, Omero, spettacolo-sconcerto in un momento. Regia e arrangiamenti musicali di C. Bene. Scene di T. Fario. Costumi di L. Viglietti. Interprete: C. Bene. Prima rappresentazione Roma, Teatro Argentina, 24 novembre 2000.

²⁴³ Riferendosi a quest'ultima categoria, Grande parla di “oggetto che *riposa* in quanto elemento funzionale in attesa di essere utilizzato”, *La grandiosità del vano* cit., p. 116.

²⁴⁴ Ivi, p. 118.

²⁴⁵ Il saggio di Maurizio Grande si apre proprio con questi due interrogativi: “Ciò che è vano può essere grandioso? Esiste una grandezza del non andare a segno, del fallire il bersaglio, del mancare il colpo?”, Ivi, p. 87.

²⁴⁶ Ivi, p. 106.

In quest'ottica acquista particolare significato il fatto che al termine dell'opera il tirannicida faccia il suo ingresso in scena soltanto dopo che il rumorista ha inferto una pugnolata al saccone provocando la morte di Alessandro che, all'interno della sua cornice, si sdraia su un letto. Lorenzo cerca allora di rivolgere un colpo di pugnale contro lo specchio che trova però già rotto non da lui bensì dai rumori amplificati di Contini.²⁴⁷ Ancora una volta la derivazione dal concetto deleuziano di *divenire* è evidente:

Il paradosso di questo puro divenire, con la sua capacità di schivare il presente, è l'identità infinita: identità infinita dei due sensi nello stesso tempo, del futuro e del passato, della vigilia e dell'indomani, del più o del meno, del troppo e del non abbastanza, dell'attivo e del passivo, della causa e dell'effetto. [...]. Capovolgimento della causa e dell'effetto: essere punito prima di essere colpevole, gridare prima di pungersi, servire prima di dividere.²⁴⁸

Anche se la sua portata innovativa risultò evidente sin dalla prima rappresentazione dell'opera, l'originalità della ricerca sul *Lorenzaccio* di Bene fu comunque preannunciata da alcuni interventi pubblici dell'autore che permettono oggi di comprendere l'importanza che egli attribuiva allo spettacolo, sia in senso assoluto che all'interno della propria produzione. Qualche giorno prima del suo debutto Bene infatti affermò:

Questo spettacolo, ma meglio chiamarla opera, è la negazione [...] del teatro tradizionale. È un mio ultimatum al teatro.²⁴⁹

²⁴⁷ Questa intenzione dell'attore è confermata anche da una sua annotazione manoscritta: "N.B. 1) È bene che L. esca davvero di scena al momento-porno del delitto. [...] 2) L'attore-L. ha da mostrare solo il volto (la sua morte) soltanto alla sua fine ('io non c'ero'). Ironia dell'umano destino. Identità della morte", Cfr. *Elenco documenti – Sempre su "Lorenzaccio"*. Allo stesso riguardo si osservi quanto affermato ancora da Grande che rileva come Lorenzo non sia in grado di assassinare il duca poiché egli «è ridotto a una ragazzetta timida che tenta di apprendere un modo qualsiasi di agire in una fascia intermedia posta fra l'assordante banda sonora del rumorista e il silenzio ammalato del Duca inscenato in un quadro rinascimentale di perversioni autoerotiche», *La grandiosità del vano* cit., pp. 114-115.

²⁴⁸ Gilles Deleuze, *Logica del senso* cit., p. 10.

²⁴⁹ La dichiarazione compare nell'articolo di G. Ciattini, "Più che uno spettacolo ho fatto un miracolo", *la Città*, 2 novembre 1986. Dello stesso tono anche l'intervento contenuto in L. Lapini, "L'importanza di chiamarsi Carmelo", *Paese Sera*, 2 novembre 1986: "Nel *Lorenzaccio* ci sono sì brani del dramma di de Musset, da me tradotto e ridotto all'essenziale, passi delle cronache di Benedetto Varchi, ma risultano fuori scena, come emessi da una radio. L'attentato al linguaggio non è qui nel testo, ma nell'impianto generale di un'opera che rompe con tutti i linguaggi. *Lorenzaccio* non è più teatro della fruizione, ma paradossalmente, è teatro senza spettacolo. Ho fatto l'impossibile. Vedendolo direte: "Non ci avevo creduto, ma è possibile".

Da alcune annotazioni autografe dell'autore emerge chiaramente come con lo spettacolo, anche attraverso il continuo inseguire i rumori provocati da Contini, l'attore intendesse – raggiungendo a mio parere uno degli esiti più alti della sua sperimentazione artistica – parodiare qualunque forma di finzione spettacolare:

L'affannarsi a imitare i suoni anticipati da (programmati da C.) è l'ultima parodia della finzione scenica.²⁵⁰

Lorenzaccio – almeno nelle intenzioni di Bene – può finalmente mostrare sul palcoscenico la “fine del teatro” parodiandone i gesti. L'attore è interessato a recuperare uno spazio pre-simbolico e volutamente propone un lavoro che – rifiutando qualunque istanza comunicativa – si presenta agli spettatori come irriducibile ad ogni logica. L'opera va anche considerata come di grande carica teorica poiché la riflessione che presiede alla sua creazione non riguarda solamente lo spettacolo ma investe l'intera arte teatrale di cui Bene, come rilevato da Grande, mira a realizzare una parodia:

La costruzione del *Lorenzaccio* da parte di Carmelo Bene è innanzitutto una *parodia* del fragore “teatrale” [...]. È una parodia dell'azione e del teatro come luogo dell'azione rappresentata; è la rivendicazione della sovranità cieca dell'*atto eminente* senza la progettazione del senso, la promozione di un “effetto di superficie” che illustra l'insignificanza dell'evento e della storia, la gratuità della morte eroica.²⁵¹

Lo stesso Grande discute poi la nozione di “attore incongruo”²⁵² evidenziando come nell'opera beniana venga meno la tradizionale relazione tra dramma e interprete:

Il rapporto fra il testo drammatico e l'attore è, generalmente parlando, un rapporto dettato dal *principio di congruità* (sia in senso logico, sia in senso pragmatico, sia in senso sociale). Il testo drammatico prefigura le situazioni in cui il personaggio agirà mediante la parola e il gesto, esponendosi in prima persona attraverso una serie di atti verbali ben definiti e di atti fisici programmati. [...] Il rapporto di congruità o di equivalenza fra testo e

²⁵⁰ Vedi *Elenco documenti – Lorenzaccio 2*.

²⁵¹ Maurizio Grande, *La grandiosità del vano* cit., p. 114.

²⁵² Cfr. *ivi*, pp. 147-155. La stessa terminologia ritorna anche negli appunti dell'attore in cui si può leggere: «E l'attore ‘incongruo’ li insegue questi suoni, sempre più risibilmente ‘colpevolmente’ sfiduciato in sempre via via più crescente asincrono ritardo», *Elenco documenti–Montaggio TV*.

rappresentazione scenica è dunque sostanzialmente affidato alla prestazione dell'attore, alla sua alienazione nel personaggio, alla sua rinuncia all'esistenza "in proprio" a favore dell'alterità da rappresentare e da non ingurgitare. [...] Ma esiste anche un'altra possibilità per l'attore: stabilire un rapporto *incongruo* con il personaggio, tradire il decorso già fissato dalle sue virtualità; scompaginandone l'attualizzazione, facendolo più vivo e presente proprio perché confuso con il tempo istantaneo della soggettività dell'attore posta a contatto con l'eternità (esternità) del personaggio.²⁵³

Si veda adesso quanto compare a riguardo in alcune annotazioni autografe di Carmelo Bene:

Ahi, la vita patetica; l'attore cerca un gesto che suoni che risuoni
L'identità – Contini è sconcertata. E Lorenzino trova già compiuti i gesti suoi.
Che spettacolo sdato. Povera madamina, se rovescia in frantumi l'universo
piccino sordo e muto. Non più presente. Il krónos è l'ajòn.
Il futuro del gesto è già passato.²⁵⁴

All'interno della produzione di Bene, la riflessione sul gesto dell'attore e sulla sua assenza di suono, può trovare un'eco nel rapporto tra voce e testo della cosiddetta "stagione concertistica", letture di testi accompagnate da musica sinfonica. Inaugurata da *Manfred* (1979)²⁵⁵, a questa appartengono opere come *Hyperion* (1980)²⁵⁶ ed *Egmont (un ritratto di Goethe)* (1983)²⁵⁷ a cui si aggiungono negli stessi anni anche *Lectura Dantis* (1981)²⁵⁸ ed *Adelchi* (1984)²⁵⁹, accomunate a queste da un uso massiccio dell'amplificazione e da una sensibile riduzione dei personaggi sulla scena. Le stesse tendenze si verificano anche nel caso di nuovi allestimenti di produzioni già realizzate come nel

²⁵³ Maurizio Grande, *La grandiosità del vano* cit., pp. 152-153.

²⁵⁴ Cfr. *Elenco documenti – Sempre su "Lorenzaccio"*.

²⁵⁵ *Manfred*, poema drammatico di G. G. Byron. Versione italiana e riduzione di C. Bene. Musiche di R. A. Schumann. Regia di C. Bene. Protagonista C. Bene con la partecipazione di L. Mancinelli. Orchestra e coro dell'Accademia di S. Cecilia diretta da P. Bellugi. Prima rappresentazione: Roma, Auditorium di via della Conciliazione, 6 maggio 1979.

²⁵⁶ *Hyperion*, di B. Maderna, suite dall'opera (da F. Hölderlin) per flauto, oboe, voce recitante, coro e orchestra. Traduzione italiana, adattamento, di C. Bene. Orchestra e coro dell'Accademia di S. Cecilia diretta da M. Panni. Solisti: A. Persichilli (flauto), A. Lippi (oboe). Voce solista: C. Bene. Prima rappresentazione: Roma, Auditorium di Via della Conciliazione, 23 novembre 1980.

²⁵⁷ *Egmont (un ritratto di Goethe)*. Versione italiana ed elaborazione per concerto di C. Bene. Musiche di L. van Beethoven. Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia diretta da G. Albrecht. Voce solista: C. Bene. Prima rappresentazione: Roma, Accademia di S. Cecilia, Piazza del Campidoglio, 30 giugno 1983.

²⁵⁸ *Lectura Dantis*, musiche introduttive di S. Sciarrino. Voce solista: C. Bene. Flauto solista: D. Bellugi. Prima rappresentazione: Bologna, Torre degli Asinelli, 31 luglio 1981.

²⁵⁹ *L'Adelchi di A. Manzoni in forma di concerto*. Uno studio di C. Bene e G. Di Leva, nel bicentenario dalla nascita di Alessandro Manzoni. Regia di C. Bene. Musiche di G. Giani Luporini. Orchestra e coro della RAI di Milano; direttore E. Collina. Percussioni-live: A. Striano. Interpreti: C. Bene, A. Perino. Prima rappresentazione: Milano, Teatro Lirico, 23 febbraio, 1984.

Pinocchio (1981), con musiche di scena di Gaetano Giani Luporini, in cui l'apporto dei microfoni e del playback erano ormai divenuti talmente necessari da prevedere una specifica figura addetta a tali apparecchiature.²⁶⁰ Nell'opera Bene avoca a sé le voci di tutti i personaggi con l'eccezione della Fata dai capelli turchini. All'interno di questa ricerca, *Lorenzaccio* è il lavoro che permette all'attore di fare finalmente un bilancio sull'uso della strumentazione fonica mostrando in scena i limiti del "teatro di rappresentazione". L'opera è intesa appunto come l'occasione per mostrare gli esiti della sua ricerca sui microfoni, sul playback ed il fuori campo, come si ricava più precisamente da alcuni appunti autografi:

N. B. 5 maggio 1984

= al momento, trovo che il tutto abbia a svolgersi in L. in PLAY-BACK, a seconda delle occasioni (tentazione ad agire) articolato o disatteso dall'Attore-Breve;

L'esser detto è da prendersi in "parola" =

=siffatto spettacolo consente la definitiva chiarificazione del PLAY-BACK e del F.C.²⁶¹

È, infatti, l'apporto della tecnologia a permettere l'amplificazione dei rumori di Contini che assorbono integralmente ogni istanza di Lorenzo. Privato della possibilità di compiere un gesto qualsiasi, il tirannicida non può che limitarsi a rincorrere – in preda al terrore – il frastuono prodotto dal rumorista.

Lo sbigottimento dell'attore sulla scena risulta particolarmente evidente quando alcuni piatti scagliati sul palco da Contini si infrangono al suolo provocando rumore mentre quelli gettati a terra da Lorenzo in scena risultano sordi: cadono sul palcoscenico senza produrre alcun suono:

E l'attore in scena, estromesso dallo schermo della sua bella favola, tre volte più cretino di Contini, s'affanna a guadagnarsi quella credibilità propria all'attore; d'occultare al pubblico (del suo privato) gli incidenti di scena, anche quando dalla scena non avanza che la sua inconsistenza: scaraventa via una sedia che nel suo teatro sordomuto cade al suolo come una povera seggiola di piume.²⁶²

²⁶⁰ Per l'apporto della tecnologia in questa fase dell'arte beniana si veda Maurizio Grande, *L'uso della strumentazione elettronica nell'ultimo Bene*, in Renato Tomasino (a cura di), *Il suono del teatro* (Palermo: Acquario, 1982), pp. 77-88.

²⁶¹ Cfr. *Elenco documenti – Lorenzaccio 3* e anche *Elenco documenti – Scheda tecnica*.

²⁶² Cfr. *Elenco documenti – Lorenzaccio 2*.

L'incapacità di Lorenzo di compiere un gesto e produrre il benché minimo rumore, e di essere quindi protagonista di un'azione qualunque in opposizione a quanto invece avviene per Contini, condiziona i movimenti del tirannicida e ritorna più volte tra le note sullo spettacolo:

Panico lorenzaccio. i gesti suoi non hanno risonanza. S'agita, si scompone
madonna. Rovescia il mondo (2 o 3 libri, una seggiola, etc.). Sordi, gli oggetti
nella scena muta. Muto è il tappeto. Un incubo.²⁶³

Lo spavento iniziale di Lorenzo arriva a diventare puro terrore quando si rende conto che i suoi gesti non producono alcun suono:

È il terrore. L. scaraventa via il calice che tocca il suolo come un fiocco di neve
(rumore anticipato) e si dispera – controllando le pagine (rumore anticipato) di
quella storia e s'ascolta mormorare commosso il compianto sincero di Bruto
sull'abito squartato che fu Cesare.²⁶⁴

Tra i numerosi appunti contenuti nei documenti autografi, ve ne sono vari per i quali non è, al momento, possibile trovare un riscontro all'interno della versione televisiva dello spettacolo che è attualmente l'unica disponibile del *Lorenzaccio*. A causa del tempo trascorso tra la redazione del materiale (che si può far risalire alla primavera-estate del 1984) e la prima dello spettacolo (novembre 1986), alcune delle istanze discusse nelle note, potrebbero essere state superate nella fase preparatoria e non sarebbero quindi state incluse nella messa in scena. In particolare, un appunto farebbe ritenere che nelle vesti di rumorista fosse stato inizialmente scelto Antonio Striano, percussionista che si era già esibito con Bene nello *Spettacolo-concerto Majakovskij*²⁶⁵ (1980) e *Adelchi*²⁶⁶ (1984).

L. sfoglia e sfoglia quel volume sfregato =
= È il rumorista Striano che anticipa il suono. –
– volta pagina²⁶⁷

²⁶³ Cfr. *Elenco documenti – Sempre su “Lorenzaccio”*.

²⁶⁴ Cfr. *Elenco documenti – Lorenzaccio 3*.

²⁶⁵ *Spettacolo-concerto Majakovskij (Majakovskij-Blok-Esenin-Pasternak)*. Regia di C. Bene. Musiche di G. Giani Luporini. Percussioni-live: A. Striano. Protagonista solista: C. Bene. Prima rappresentazione: XXXV Sagra musicale umbra, Perugia, Teatro Morlacchi, 21 settembre 1980.

²⁶⁶ *L'Adelchi di A. Manzoni in forma di concerto* cit.

²⁶⁷ Cfr. *Elenco documenti – Appunti per Lorenzaccio*.

Il ruolo di Striano è confermato anche da un elenco di “ruoli (situazioni)” originariamente previsti per lo spettacolo: Lorenzaccio, il Medici, Scoronconcolo (A. Striano), Marchesa Cibo et ragazze, Strozzi, Zia Caterina, Salviati, Cardinale Cybo, Figliola Strozzi, l’Ungherese.²⁶⁸ Come si evince da una nota, è probabile che originariamente alcune delle funzioni successivamente attribuite al rumorista, in relazione alla sua capacità di influenzare i movimenti di Lorenzo sulla scena facessero invece capo a Scoronconcolo.

N.B. LORENZACCIO

risponde, epiletico

= FUORI di se [sic],

coordinato

da Scoronconcolo²⁶⁹

Se come pare, la “coordinazione” di Lorenzo avesse in un primo momento fatto capo a Scoronconcolo, questo non si sarebbe discostato poi molto dalla narrazione che Varchi fornisce dell’omicidio di Alessandro. Nella *Storia fiorentina* infatti, in seguito ad un tentativo di Lorenzo non andato a buon fine, egli avrebbe sollecitato l’intervento del sicario per mettere fine alla vita del duca che sarebbe quindi l’autore materiale del tirannicidio. In questo senso, Scoronconcolo, che dalla fossa influenza l’incedere del tirannicida sul palcoscenico, sembra arrogarsi a pieno titolo l’autorialità di un gesto che Lorenzo è invece costretto a rincorrere. È probabile che, anche sulla scorta di quanto discusso in precedenza, la riflessione teorica sullo spettacolo abbia poi indotto Bene ad allargare la prospettiva preferendo attribuire questa caratteristica in modo generale alla Storia piuttosto che ad un personaggio storicamente caratterizzato come Michele del Tavolaccino detto Scoronconcolo. Nonostante gli appunti siano stati scritti sullo stesso quaderno di *Appunti per Lorenzaccio*, gli uni dall’inizio e gli altri dalla fine, diversa sembra essere la situazione descritta in *Riporti-Lorenzo*. Se alcune note sembrano destinare a Mauro Contini il ruolo di Michele del Tavolaccino, personaggio poi assente nella versione del 1986, altrove nello stesso documento si allude alla “fossa di Contini” a proposito del “guasto di microfoni” che parrebbe più vicino alla funzione di rumorista che gli appartiene nella versione andata in scena.²⁷⁰ In *Riporti-Lorenzo* si trova anche una lista di personalità femminili che avrebbero dovuto “tentare il Duca” tra cui figurano Teresa di Lisieux, Dalila, Carlotta Corday, Rita di Cascia e Giuditta.

²⁶⁸ Ivi. Una freccia alla destra del nome di Striano riporta “percussioni” tra parentesi quadre. Sul ruolo di Striano si trovano riferimenti anche in *Lorenzaccio 3*.

²⁶⁹ *Elenco documenti – Appunti per Lorenzaccio*.

²⁷⁰ Cfr. *Elenco documenti – Riporti-Lorenzo*. Scoronconcolo era il nome con cui era conosciuto Michele del Tavolaccino, che farebbe ritenere un’integrale sostituzione di Antonio Striano da parte di Mauro Contini.

È probabile che il materiale discusso sopra appartenga ad un momento in cui la scelta di limitare a tre il numero di attori sul palcoscenico (Bene, Mauro Contini e Isaac George), peraltro con funzioni diverse tra loro e con una precisa collocazione sulla scena, non era ancora divenuta definitiva. Nel materiale manoscritto si menziona inoltre una divisione dello spettacolo in due momenti ma, da un'analisi dell'opera non è chiaro se e come ciò sia stato realizzato.²⁷¹ Un altro quaderno contiene inoltre l'indicazione di alcune composizioni di Puccini che avrebbero dovuto costituire la partitura musicale prevista per lo spettacolo²⁷² mentre un altro documento informa che al termine dell'opera sarebbero stati utilizzati brani dalla colonna del film *Alexander Nevskij* di Sergei Eisenstein.²⁷³ Nella versione che conosciamo, un riferimento musicale è individuabile in una battuta gridata al microfono da Contini («I' nun cerco gran cosa»), rifacimento di un motivo di *Ninuccia* di De Curtis e Valente.²⁷⁴ La stessa canzonetta, già cantata nell'*Amleto*²⁷⁵ dal principe di Danimarca a dimostrazione del proprio disinteresse a vendicare la figura paterna, ritorna adesso a connotare una simile attitudine del tirannicida che rinuncia deliberatamente ad ascendere al trono ducale in seguito all'omicidio di Alessandro.

Nello spettacolo sono presenti alcuni elementi che si ritrovano anche in altri lavori di Bene come l'armatura indossata da Contini, già presente nei film *Nostra Signora dei Turchi* (1968), *Un Amleto di meno* (1973) ed anche nello spettacolo *Macbeth*.²⁷⁶ In questo si assiste ad una sequenza che sembra recuperare la riflessione sull'impossibilità di compiere un atto già affrontata nel *Lorenzaccio*. Apparentemente ferito ad un braccio, Macbeth comincia a srotolare una benda che mostra una macchia di sangue che appare sempre più grande. Continuando nell'operazione, questa traccia inizia a ridursi sino a scomparire completamente mostrando infine il braccio privo di ferite. La presenza del sangue si mostra nella sua inconsistenza, caratteristica che nel *Lorenzaccio* giunge a coinvolgere ogni movimento sul palcoscenico.

²⁷¹ Cfr. *Elenco documenti – Obbiezioni a Lorenzaccio*.

²⁷² In *Lorenzaccio 3* si trovano riferimenti alle seguenti composizioni di Puccini: *Suor Angelica* (conclusione, pizzicato sul forte, aria a seguire, intermezzo a seguire per sola orchestra), *Capriccio sinfonico* (dai timpani bassi – valzer alla fine), *Edgar* (poco dai 2 preludi = ottimo una breve frase dal n° 1), *Crisantemi* (qualcosa qua e là), *Messa da gloria* (dal “gloria” i forti del coro, indi certi andanti sostenuti e cadenzati dal coro). In *Altri appunti per Lorenzaccio* si scopre che la “toeletta della Marchesa Cibo”, episodio che non fu poi portato in scena nel 1986, sarebbe dovuto avvenire sull'aria di “o mio babbino caro” da *Gianni Schicchi* mentre in *Riporti-Lorenzaccio* si menzionano l' “assassinio di Scarpia” e “Vissi d'arte” dalla *Tosca*.

²⁷³ Cfr. *Elenco documenti – Riporti-Lorenzo*.

²⁷⁴ Questo il testo della canzone: “Io nun voglio gran cosa, / io nun cerco nu regno / ma vurria chella rosa / sulamente addura”.

²⁷⁵ *Amleto*, di Carmelo Bene (da Shakespeare e Laforgue). Regia, scene e costumi di C. Bene. Musiche di L. Zito. Direttore della fotografia: G. Abballe. Montaggio RVM: G. Marguccio. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, A. Vincenti, C. Cinieri, J. P. Boucher, F. Leo, P. Baroni, L. Mezzanotte, D. Silverio, S. Javicoli, L. Bosisio, M. A. Nobencourt, L. Morante. Delegato alla produzione: R. Carlotto. Produzione RAI, 1974. Durata 63' (trasmesso da Rai Due il 22 aprile 1978).

²⁷⁶ *Macbeth*, due tempi di Carmelo Bene da Shakespeare. Regia, scene e costumi di C. Bene. Musiche di G. Verdi. Strumentazione fonica di S. Maenza. Orchestrazione e direzione di L. Zito. Interpreti: C. Bene, S. Javicoli. Prima rappresentazione: Milano, Teatro Lirico, 4 gennaio 1983.

L'incompatibilità tra *kronos* e *aiôn* non è confinato al *Lorenzaccio* ma rimane centrale nella riflessione artistica di Bene. Nel libro *Carmelo Bene: il teatro senza spettacolo*, pubblicato in occasione della sua direzione artistica del settore Teatro della Biennale di Venezia (1989-1990), si può infatti leggere:

Il tempo dell'attorialità è falso presente dell'Aiôn, il punto nullo che spezza la linea cronologica, sempre scisso in passato/futuro, anacronismo dell'attorialità come non coincidenza dell'attore e del ruolo, del soggetto con se stesso. Così, nello scarto tra l'emissione vocale e l'amplificazione elettronica, tra l'oggetto che si spezza e il proprio rumore dilatato, tra il movimento della bocca e il tempo dell'azione off, c'è un tempo che non appartiene né all'azione, né al personaggio e che fugge l'attore. È l'emergere dell'Aiôn, tempo barbaro e anacronico, tempo assolutamente innocente, quello del bambino che lancia i dadi i cui tiri ricadono secondo le regole segrete di un calcolo delle probabilità.²⁷⁷

La regia televisiva di Mauro Contini

L'unica versione attualmente disponibile del *Lorenzaccio* risulta essere la regia televisiva realizzata da Mauro Contini e proiettata in prima assoluta all'Auditorium della capitale nel corso della manifestazione "Roma per Carmelo" il 1 settembre 2003.²⁷⁸ Trattandosi di un'edizione postuma e non licenziata dall'autore, ho ritenuto necessario confrontare le scelte registiche e di montaggio con le intenzioni di Bene, che è possibile provare a ricostruire grazie alle dichiarazioni pubblicate in alcuni suoi scritti e ad alcuni documenti già conservati presso l'Archivio della Fondazione *L'immemoriale di Carmelo Bene* tra cui, in particolare, figura un quaderno che riporta in copertina "Lorenzaccio chiose x montaggio T.V."

L'opera presenta certamente alcune difficoltà per una regia televisiva in quanto lo spazio scenico è suddiviso in tre piani (Contini posizionato nel golfo mistico, Lorenzino de' Medici sul palco e il duca Alessandro sul fondo all'interno di una grande cornice) e l'intero spettacolo è costruito sul ritardo dei gesti compiuti da Lorenzo rispetto ai suoni prodotti dal rumorista Contini. Il montaggio dello stesso Contini, anche attraverso l'accostamento di più piani che permette allo spettatore di

²⁷⁷ *Carmelo Bene: il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia, 1990, pp. 63-64.

²⁷⁸ Registrazione video dello spettacolo teatrale *Lorenzaccio*, *al di là di de Musset e Benedetto Varchi* del 1986. Regia televisiva e montaggio di M. Contini. Produzione della Fondazione *L'immemoriale di Carmelo Bene*, con la collaborazione di Rai International e del Comune di Roma, 2003. Durata 56'. Contini conobbe Bene nel maggio del 1968, in occasione del montaggio di *Nostra Signora dei Turchi* e divenne uno dei suoi collaboratori continuando a seguirlo anche in teatro.

osservare simultaneamente le azioni dei tre attori, mi pare cerchi di ricostruire un'unità tra questi laddove Bene si mostrava più interessato ad evidenziare i punti di contrasto fra i piani diversi. Questa esigenza visiva appare chiaramente indicata in un'annotazione manoscritta che, sotto il titolo di *studi per un montaggio T.V dei materiali Lorenzaccio*, così recita:

1) ignorare la suddivisione in n. 3-2-palcoscenici

INDI: Lo scarto – e i ritardi asincroni=

= Devono essere evidenziati nel

SONORO (audio).

L'attore trova sempre già accaduto [sic] nel suono ogni “suo” gesto, puntualmente preceduto dal rumorista.

N.B. Ha da emergere solo questo (a tal fine = miglior rinunciare al sinc-iniziale).

=

= Nella scena lorenzaccia si devono apprezzare i suoni-rumori-(fatti) già accaduti, delusi dal silenzio. Lo spettatore deve avere chiarissimo che i ritardi (sotto vuoto) lorenzacci sono quelli di rumori anticipati dal gesto fragoroso del rumorista.²⁷⁹

Da un'analisi di questo materiale documentario risulta evidente come, nella distanza tra il rumore provocato da Contini ed il successivo gesto di Lorenzo, Bene volesse privilegiare la dimensione sonora rispetto a quella visiva. Questa un'altra nota dell'attore a riguardo:

Dal momento che è soltanto il SUONO l'elemento segnalatore dei ritardi lorenzacci, il VISIVO (sottovuoto) = questi ritardi (s)conclude già esauriti = = L'immagine lorenzaccia serve ad altro, oltre lo smacco SONORO del VISIVO²⁸⁰

Ritengo che per rispettare le intenzioni dell'autore sarebbe stato probabilmente sufficiente, almeno nei momenti in cui il ritardo di Lorenzo si fa più evidente, mantenere l'inquadratura fissa sul tirannicida, evitando di riproporre una sincronia dei diversi piani ed affidare i rumori provocati da Contini esclusivamente al canale sonoro.

Se il montaggio appare abbastanza libero – risultano a mio parere arbitrarie anche le inquadrature iniziali della *Storia fiorentina* di Varchi – questa versione di Contini permette in ogni

²⁷⁹ Cfr. *Elenco documenti – Montaggio TV*.

²⁸⁰ *Ibidem*.

modo di osservare i costumi dei tre personaggi, l'organizzazione dello spazio scenico e consente di conoscere la successione dei brani che costituiscono la versione radiofonica del dramma di Musset.

Nel presente articolo si è cercato di offrire avanzare una lettura del *Lorenzaccio* di Carmelo Bene alla luce della documentazione autografa rinvenuta sull'argomento. Lo studio del materiale autografo ha permesso di individuare alcune fasi della gestazione dell'opera fino alla versione definitiva andata in scena nel 1986.

Ho inoltre cercato di avanzare delle ipotesi sul montaggio della registrazione versione montata del *Lorenzaccio*. La questione mi pare centrale sia per approfondire correttamente gli esiti che Bene intendeva raggiungere con l'opera, sia per favorire i futuri studi sul tema.

Mi auguro che il presente contributo, combinando un approccio teorico e filologico (attraverso il ricorso a programmi di sala, recensioni d'epoca, materiale d'archivio, etc.) possa stimolare l'interesse verso la produzione meno nota di Bene mettendo in luce aspetti della sua produzione artistica che ancora oggi risultano tutti da scoprire.

Elenco dei documenti sul *Lorenzaccio*

La documentazione su *Lorenzaccio* rintracciata presso l'Archivio della Fondazione *L'immemoriale di Carmelo Bene* è costituita da sette documenti autografi. In assenza di un inventario, non è possibile escludere l'originaria presenza di ulteriore materiale riferibile allo spettacolo.

Alcune date che compaiono all'interno dei documenti aiutano a collocarli cronologicamente. Nel corso della conferenza *D'Après Carmelo Bene*, Jean-Paul Manganaro ha situato il lavoro preparatorio del *Lorenzaccio* tra il 1983 e il 1984.²⁸¹ La sostanziale uniformità della scrittura e le poche correzioni farebbero pensare ad una riscrittura di materiali preesistenti piuttosto che ad appunti presi di getto. Tendenzialmente, Bene si limita a scrivere nel *recto* di ogni pagina lasciando libero il *verso* per annotazioni successive o correzioni. Indico di seguito i documenti manoscritti consultati presso l'Archivio della Fondazione *L'immemoriale di Carmelo Bene* che ho utilizzato nella redazione del presente capitolo:

Appunti per Lorenzaccio: serie di appunti scritti a partire dall'ultima pagina capovolta di *Riparti-Lorenzo* sotto il titolo di "appunti per Lorenzaccio".

²⁸¹ La conferenza si è tenuta a Parigi presso l' "Institut National d'Histoire de l'Art" nei giorni 8-9 gennaio 2013 e gli atti sono stati pubblicati in Christian Biet, Cristina De Simone (dossier cordonné par), *D'Après CB*, «Revue d'Histoire du Théâtre», Paris, n. 263, juillet-septembre 2014.

Lorenzaccio 2: quaderno con copertina cartonata di marca Flying Eagle; sulla seconda di copertina è incollato un piccolo post it giallo che riporta “Lorenzaccio 2”. Le ultime pagine, sotto l’indicazione di “chiose 2 ott. 1991”, sono appunti non riferibili allo spettacolo.

Lorenzaccio 3: quaderno con copertina cartonata di marca Flying Eagle; nella seconda di copertina è incollato un piccolo post-it giallo che riporta “Lorenzaccio 3”; al suo interno compare la data “5 maggio 1984”.

Obbiezioni a Lorenzaccio: quaderno con copertina cartonata di marca Flying Eagle; nella prima pagina compare l’indicazione “obbiezioni a Lorenzaccio. quaderno n° 3 il 14 agosto 1984”.

Hotel Excelsior Firenze: due pagine numerate su carta intestata dell’Hotel Excelsior Firenze.

Montaggio TV: quaderno con copertina morbida di marca Ruggeri “Black”: riporta sulla prima di copertina “Lorenzaccio chiose x montaggio T.V.”. Solamente le prime tre pagine del quaderno risultano scritte.

Riporti-Lorenzo: quaderno con copertina cartonata di marca Flying Eagle. Alcune delle soluzioni discusse indurrebbero a ritenere la stesura di questo documento precedente ad altro materiale sullo spettacolo.

Scheda tecnica impianto fonico: foglio di formato A4 con le indicazioni relative alla disposizione dell’impianto fonico sul palcoscenico.

Sempre su “Lorenzaccio”: quaderno con copertina cartonata di marca Flying Eagle. Nella prima pagina compare l’indicazione *sempre su “Lorenzaccio”* che induce a ritenere la sua redazione successiva a quella di altri documenti sullo stesso tema.

4. Biografia e biografismo in Carmelo Bene

Per un artista che ha sostenuto di non essere mai nato e che per la Fondazione che alla sua scomparsa avrebbe dovuto preservare e diffondere il suo lascito artistico scelse il nome di “Immemoriale”, variante letteraria di “immemorabile”, a voler sottolineare in qualche modo come la sua produzione artistica non potesse essere adeguatamente ricordata, può apparire irrituale voler avanzare un’analisi della sua scrittura autobiografica e della presenza di alcuni elementi biografici all’interno delle sue opere.²⁸²

Tuttavia, sin dagli esordi della sua attività, Carmelo Bene ha sempre esercitato un controllo sulla sua immagine pubblica, dapprima attraverso i continui scandali che favorirono la sua fama di *enfant terrible* e successivamente, promuovendo attivamente un’agiografia di cui sono testimonianza anche le sue due autobiografie: *Sono apparso alla Madonna* (1983) e *Vita di Carmelo Bene* (1998). La scrittura di sé assume, in Bene, i contorni di una scrittura fantastica e si avvicina all’idea di “performative biographism” di Jon Helt Haarder che mette in discussione e indaga le nozioni di autorialità e biografismo.²⁸³ Nonostante siano trascorsi più di vent’anni dalla sua scomparsa, alcune delle pubblicazioni a lui dedicate risentono ancora oggi di letture celebrative che prediligono, talvolta, episodi biografici o aspetti minori della sua arte concorrendo alla creazione di piccole mitologie legate alla figura dell’attore.

Nel corso della sua quarantennale attività, Bene ha inoltre esercitato una selezione fra gli studiosi interessati alla sua arte, permettendo ad alcuni di scrivere prefazioni ai suoi testi e contrastando pubblicamente altri. Questa tendenza è ravvisabile anche nella sua breve esperienza come direttore della sezione teatro della Biennale di Venezia, a cui parteciparono personalità da lui selezionate e di cui sono testimonianza i due volumi pubblicati in quell’occasione oltre che dall’attenzione con cui egli ebbe cura di nominare ogni singolo membro della fondazione *L’immemoriale di Carmelo Bene*.²⁸⁴

²⁸² Per l’affermazione di Bene, cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit. p. 7. Con riferimento alla scelta di Bene per il nome della sua fondazione, che pare evocare anche un’assonanza al *Vittoriale degli italiani* di Gabriele d’Annunzio, cfr. lemma *Immemoriale* in Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua italiana* (Torino: UTET, 1972) vol. VII, p. 358.

²⁸³ Jon Helt Haarder, “Knausenstein’s monster. portraits of the author in a post-anthropocentric mirror”, in *Textual Practice*, vol. 35, no. 1, 2021, pp. 73-90. Sul tema della scrittura biografica cfr. Anche P. Lejeune, *Le pacte autobiographique: nouvelle édition augmentée* (Paris: Éditions du Seuil, 1996).

²⁸⁴ *Carmelo Bene il teatro senza spettacolo* (Venezia: Marsilio, 1990); Dario Ventimiglia (a cura di), *La ricerca impossibile* (Venezia: Marsilio, 1990). Discutendo dei due volumi, Elisa Ragni ha notato che “Aderendo totalmente alla poetica dell’artista e ricalcando il suo modo di esprimersi e di teorizzare, Klossowski, Dumoulié, Manganaro, Scala, Artioli, Fadini e Grande ricorrono a toni più celebrativi che scientifici, e, con i loro saggi, concorrono a rinforzare la base teorico-filosofica dell’arte beniana”. (Ead., “Il libro di teatro di Carmelo Bene”, in *Rivista di letteratura teatrale*, n. 2, 2009, p. 158. A conferma di un controllo esercitato da Bene sugli studiosi a lui vicini si può ricordare almeno l’episodio in cui nel corso di una presentazione precedente ad uno spettacolo Camille Dumoulié fu interrotto dall’attore che riteneva di aver sentito alcune inesattezze a proposito del suo teatro. (Cfr. *infra*, pp. 163-164. Per la versione di Camille Dumoulié dello stesso episodio, cfr. C. Dumoulié, “Carmelo Bene ou la splendeur du vide”, in *Critique*, Paris, n. 679, décembre 2003, pp. 957-

Le continue provocazioni, talvolta con chiari intenti promozionali, e i numerosi scontri con il pubblico che caratterizzarono la sua attività sin dai primi anni Sessanta, ebbero spesso un forte impatto mediatico tanto da permettere a Bene di raggiungere velocemente la notorietà a cui egli ambiva, come sembra confermare anche Jean-Paul Manganaro, amico e collaboratore dell'attore nonché traduttore delle sue opere in francese, che ha sostenuto: "Carmelo si è fatto strada a forza di calci".²⁸⁵

Nel suo volume *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, Salvatore Vendittelli, scenografo dei primi spettacoli di Bene e del film *Don Giovanni*, ripercorre la sua collaborazione con l'attore. In particolare, una sua testimonianza permette di ricostruire l'antefatto di un episodio che ebbe molta eco sulla stampa.

Una sera di ottobre del 1971 andai a trovare Carmelo [...] ma, quando entrai in casa, trovai un'atmosfera da tragedia. [...] Lydia Mancinelli era intenta alla macchina da scrivere [...] mi spiegò che avevano negato il premio di qualità per *Nostra Signora dei Turchi* e Carmelo aggiunse: «Capisci, ben tre commissari su cinque della commissione mi avevano garantito il premio, e su quella garanzia io avevo fatto dei debiti per girare *Capricci* e il nostro *Don Giovanni*. Sono rovinato». [...] Terminata di scrivere la lettera, la Mancinelli la piegò, prese la giacca e uscì. [...] Carmelo mi chiese se per piacere lo potevo accompagnare con la macchina in Piazza del Collegio Romano. Lo accontentai senza sapere quali fossero le sue intenzioni, ma arrivati in piazza capii subito cosa voleva fare. [...] Si voleva fare solo pubblicità. [...] Voleva costituirsi per un possibile delitto da compiere. Entrati nel Commissariato del I Distretto di Polizia quasi a mezzanotte, il povero appuntato di guardia venne investito da un tarantolato. [...] Quando dopo mezzora arrivò il Commissario la

966 [anche in traduzione italiana con il titolo "Carmelo Bene o lo splendore del vuoto", in *Lo Straniero*, n. 34, aprile 2003, pp. 60-66]. Un comunicato stampa diffuso dalla Fondazione il 27 giugno del 2004 permette di comprendere a fondo le dimensioni del controllo esercitato da Bene su tutto quanto lo riguardava. "La Fondazione è gestita da un Consiglio d'Amministrazione composto da tre membri di diritto (Sindaco di Otranto, Presidente della Provincia di Lecce, Presidente della Regione Puglia) ai quali è affidata la continuità politica e la sopravvivenza economica della Fondazione stessa, e da altri cinque membri da loro scelti. Carmelo Bene ha tuttavia ritenuto di dover nominare il primo presidente (Piergiorgio Giacchè) e tutti i componenti del primo Consiglio di Amministrazione (Sergio Fava, Bruna Filippi, Goffredo Fofi, Elisabetta Sgarbi), volendo affidare ai suoi amici e collaboratori la delicata e difficile fase di insediamento dell'ente e di avvio dell'attività. Ha altresì indicato, nella persona della sua compagna Luisa Viglietti, la Segretaria Generale della Fondazione con incarico a vita. Numerose sono state le raccomandazioni e le spiegazioni che, prima della sua morte, tali amici e collaboratori hanno ricevuto, circa la conduzione della Fondazione medesima, *soprattutto in ordine alla necessaria e rigorosa selezione delle persone autorizzate ad entrare in rapporto con i materiali relativi al suo lavoro d'artista.*" (Elisa Ragni, "Il libro di teatro di Carmelo Bene", cit., p. 171. Corsivo mio).

²⁸⁵ Uno degli scandali più celebri relativi a Bene è probabilmente quello avvenuto nel corso di *Cristo '63* (1963) realizzato con Alberto Greco. A causa di una minzione che raggiunse il pubblico dal palcoscenico, lo spettacolo fu interrotto dall'arrivo della polizia e l'episodio determinò la fine del Teatro Laboratorio. Cfr. Salvatore Vendittelli, *Cristo 63*, in ID., *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo* cit., pp. 51-52. A riprova del clamore mediatico dell'evento e del ruolo che ebbe nell'immagine pubblica di Bene, questo fu ricordato anche in occasione di una puntata del "Maurizio Costanzo Show" del 1995, ad oltre trent'anni di distanza dagli eventi. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=I-Q44ybs13I>, min. 58:18, ultima consultazione 10 ottobre 2023. Le parole di Jean-Paul Manganaro derivano da una conversazione avuta con il sottoscritto nell'estate del 2020.

commedia riprese più drammatica: «Arrestatemi! Ho paura di me stesso! Sono sconvolto, voglio uccidere il Professor Guidotti del Ministero del Turismo e Spettacolo, perché mi ha rovinato». [...] La sorella Luisa teneva il gioco piangendo. [...] Carmelo: «Se non mi arrestate non mi muovo da qui. Li ucciderò, sono sicuro. Sulle loro assicurazioni io ho fatto dei debiti, ora non so più come pagare i creditori [...] sono rovinato». [...] Improvvisamente si spalancò la porta a libretto del Commissariato ed entrarono trafelati una decina di persone tra giornalisti e fotografi con la Mancinelli in testa. In quel momento mi resi conto del perché era uscita di casa così in fretta. Era tutto programmato. Lydia doveva portare all'ANSA una lettera che annunciava quanto stava accadendo. [...] Una volta fuori si formò un drappello rumoroso, ci fu un'intervista volante, domande, risposte, schiamazzi misti a foto. Sembrava un set cinematografico. Io in disparte mi maledicevo. C'ero cascato ancora una volta. Così, senza salutare nessuno, salii in macchina e me ne andai a casa incazzatissimo.²⁸⁶

Per Vendittelli, quindi, Bene non era troppo estraneo al ricorso a simili espedienti semplicemente nel tentativo di “farsi pubblicità”. Alla stessa categoria sembrano appartenere anche altri episodi come i violenti attacchi alla stampa o le dichiarazioni rese da Bene nel corso della sua carriera che davano per imminente il suo addio dalle scene.²⁸⁷ A questa mitografia attentamente ricercata concorrono evidentemente le due autobiografie pubblicate da Bene nel corso della sua vita che, nell'intenzione dell'autore, vengono entrambe intese più come biografie immaginarie che come veritiero resoconto degli eventi narrati.

Sono apparso alla Madonna fu pubblicato nel 1983 successivamente alla *Lectura Dantis* effettuata da Bene dalla Torre degli Asinelli in occasione del primo anniversario della strage di Bologna.²⁸⁸ Bene utilizzò in apertura del volume una citazione dai *Pensieri* (XXIV) di Giacomo Leopardi che sembra straordinariamente utile per comprendere gli intenti dell'operazione realizzata da Bene per il tramite della scrittura autobiografica.

O io mi inganno, o rara è nel nostro secolo quella persona lodata generalmente, le cui lodi non siano cominciate dalla sua propria bocca. Tanto è l'egoismo, e tanta l'invidia e l'odio che gli uomini portano gli uni agli altri, che volendo acquistar nome, non basta far cose lodevoli, ma bisogna lodarle, o trovare, che torna lo stesso, alcuno che in tua

²⁸⁶ Salvatore Vendittelli, *Al Commissariato*, in ID., *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo* cit., disponibile al seguente indirizzo: <https://books.openedition.org/aaccademia/874>, ultimo accesso, 1 marzo 2023. Relativamente all'eco mediatica dell'episodio cfr. “Carmelo Bene in questura: arrestatemi o l'ammazzo”, in *Corriere d'informazione*, 9-10 dicembre 1970; g. b., “Bene pretende che lo arrestino”, in *Stampa Sera*, 9 dicembre 1970; “Arrestatemi, prima che lo uccida!”, in «*Corriere della Sera*», 10 dicembre 1970.

²⁸⁷ Cfr. L. Laurenzi, “Carmelo Bene: *Faccio Otello e poi mi ritiro*”, in *Il Giorno*, 18 gennaio 1979.

²⁸⁸ Nel corso della serata, Bene declamò una selezione di Canti dalla *Commedia* oltre ad alcuni sonetti di Dante.

vece le predichi e le magnifici di continuo, intonandole con gran voce negli orecchi del pubblico, per costringere le persone sì mediante l'esempio, e sì coll'ardire e colla perseveranza, a ripetere parte di quelle lodi. Spontaneamente non isperare che facciano motto, per grandezza di valore che tu dimostri, per bellezza d'opere che tu facci. Mirano e tacciono eternamente; e, potendo, impediscono che altri non vegga. Chi vuole innalzarsi, quantunque per virtù vera, dia bando alla modestia. Ancora in questa parte il mondo è simile alle donne: con verecondia e con riserbo da lui non si ottiene nulla.²⁸⁹

L'invito di Leopardi a far sì che chi voglia emergere debba non solo "far cose lodevoli" ma anche a magnificarle in continuazione, nella prospettiva di Bene acquista i toni di una vera e propria dichiarazione di poetica. All'intento di "promozione di sé", nel caso di Bene si aggiunge poi un altro elemento singolare, quello di una rilettura dei fatti non necessariamente aderente alla realtà, come si ricava ancora da *Sono apparso alla Madonna* che aprendosi con un esplicito richiamo ad una dimensione immaginaria ("V'è una nostalgia delle cose che non ebbero mai un cominciamento"²⁹⁰) si conclude con una domanda che, nell'ottica sopra evidenziata, appare abbastanza eloquente:

"Forse vi ho raccontato poche cose. È quanto m'è riuscito ad immaginare. Ma la vita che conta non è appunto proprio quanto ci manca?"²⁹¹

Nonostante simili "confessioni" ritornino a più riprese nel volume, discutendo in particolare della forma biografica, Bene sostenne:

Ora, quando si narra una sia pur sintetica autobiografia, che fondandosi sul proprio non-esserci, sull'abbandono, sulla mancanza, non può che lasciarsi stilare dall'immaginario di questo stesso reale [...].²⁹²

Questo aspetto autocelebrativo dell'opera non sfuggì alla critica come si evince anche da una recensione d'epoca.

²⁸⁹ Giacomo Leopardi, *Pensieri* (Milano: Garzanti, 1985), p. 19. Lo stesso brano di Leopardi fu letto da Bene come motivazione dell'assegnazione di un premio a se stesso in occasione del Festival del Cinema di Taormina (Cfr. Luisa Viglietti, *Cominciò che era finita* cit., pp. 62-63).

²⁹⁰ Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 7.

²⁹¹ Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 155.

²⁹² Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., pp. 7-8.

È un libro in cui, più che raccontare, Carmelo Bene [...] esalta (soprattutto se stesso); più che raccontare, ricorda (soprattutto i suoi trionfi e i tonfi degli altri).²⁹³

Vita di Carmelo Bene è il titolo della seconda biografia pubblicata insieme a Giancarlo Dotto nel 1998. Non sono chiare le ragioni che abbiano portato Bene a dedicarsi ad una seconda biografia a distanza di quindici anni dalla pubblicazione di *Sono apparso alla Madonna*. Il libro – che includerà anche numerose fotografie che documentano l’attività di Bene sin dai primi anni – diverrà presto un classico delle pubblicazioni dell’autore. Se i due volumi appaiono entrambi come testi autobiografici, questi presentano tuttavia alcune differenze sia in ordine alla loro lunghezza (155 le pagine di *Sono apparso alla Madonna* e 422 quelle della *Vita*) che nell’esposizione degli eventi narrati. La narrazione della *Vita* procede attraverso un dialogo fra Dotto e Bene in cui, in uno stile colloquiale, vengono ripercorsi in modo sostanzialmente cronologico gli episodi salienti della biografia e della produzione artistica di Bene.²⁹⁴ Meno intuitiva è invece la disposizione dei brevi capitoli *Sono apparso alla Madonna* in cui Bene espone in prima persona alcuni episodi della sua esistenza attraverso il ricorso ad un linguaggio talvolta più ricercato di quello della *Vita*. Tuttavia, con riferimento alla scrittura di sé, entrambe le biografie sembrano mantenere una simile prospettiva come’è confermato anche da un breve passaggio della *Vita*.

Quando si parla di raccontare una vita, non è assolutamente quello che si sta raccontando, ma quel che si omette. Così come tutto ciò che ho prodotto in teatro, cinema, letteratura, concerti, spettacoli, non è quello che conta. Quello che conta non l’ho mai realizzato. È quanto non sono riuscito a fare. È quanto è stato, come me, abortito. Quello che invece ti riesce di rabberciare è come la vita, i residui, quello che non avresti mai voluto fare... La vita che conta è quella che non puoi raccontare.²⁹⁵

A dispetto di una ricercata esagerazione di alcune circostanze, funzionale alla costruzione di un’agiografia dell’attore, la reticenza di Bene a discutere pubblicamente i particolari più intimi della propria esistenza è testimoniata da Luisa Viglietti nel suo volume dedicato ai suoi anni con l’attore.

²⁹³ Beniamino Placido, *Carmelo e la Madonna*, in «*la Repubblica*», 20-21 febbraio 1983. Anche una recensione di Giacomo Trinci parla di “una narrazione libera da vincoli che non crede in modo tassativo e imperioso a quello che è successo” a proposito di *Vita di Carmelo Bene*. Cfr. ID., “Bene e le dissoluzioni dell’io”, in *Stilos*, 31 gennaio-13 febbraio 2006, p.11.

²⁹⁴ Luisa Viglietti suggerisce che il libro sia nato proprio su iniziativa di Dotto. Cfr. Ead, *Cominciò che era finita* cit., pp. 122-123.

²⁹⁵ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., pp. 86-87.

[...] Carmelo nel libro sottolinea che ogni biografia è immaginaria e omette consciamente dal racconto tutto quanto lo segnò nel profondo. Aveva da sempre custodito gelosamente gli avvenimenti più intimi della sua esistenza, non amava parlarne. All'inizio della nostra relazione mi capitò di raccontargli un mio sogno, mi fermò subito e mi disse che lui non l'avrebbe mai fatto, raccontare i propri sogni sarebbe stato come confessare i più intimi desideri, svelare paure e rendersi vulnerabile.²⁹⁶

Nella mitopoietica promossa da Bene, l'esperienza cinematografica ed i successi ricevuti in Francia assumono un ruolo di primo piano come si ricava ancora dalla *Vita*, dove furono ricordati

I tributi della critica specializzata (prediletto dai giapponesi, salutato dai francesi dei "Cahiers du Cinéma" come "la sola risposta europea all'underground e al new cinema americano"), i premi delle giurie, a Venezia e in tutto il mondo, spesso "soffiati" in concorso ai kolossal del cinema europeo e americano [...].²⁹⁷

Se tale ricostruzione mira a esibire Bene come di un regista celebrato in tutto il mondo e premiato con numerosi riconoscimenti, l'abbandono del cinema successivamente a *Un Amleto di meno* (1973) con il conseguente ritorno al teatro di Bene può a ragione apparire come una deliberata scelta di poetica. Tuttavia, Noël Simsolo, critico cinematografico che fu molto vicino a Bene nei primi anni Settanta, ed ebbe un ruolo di primo piano nella diffusione dei suoi film in Francia, offre invece una ricostruzione diversa a questo riguardo.

Quando [Bene] lascia la "Quinzaine" per il Festival ufficiale, pensa che adesso i suoi film saranno proiettati nei grandi festival e di essere ormai tra i cineasti importanti come Joseph Losey, Alfred Hitchcock e Orson Welles. Pensa che diventerà il nuovo Orson Welles. Ne ho parlato con lui. [...] Mi aveva detto: "Shakespeare piace sempre. *Otello* ha avuto il Premio a Cannes e c'è stato un premio della Giuria per *Falstaff*". Ma quando il suo *Amleto* è uscito, non ha funzionato in nessun paese. È qui che ha cominciato a prendere le distanze dalle persone del cinema, fra cui me, perché il cinema per lui era finito. Non è avvenuto da un giorno all'altro ma, poco a poco, quelli che aveva conosciuto nel cinema li eliminava. Me compreso.²⁹⁸

²⁹⁶ Luisa Viglietti, *Cominciò che era finita* cit., pp 146.

²⁹⁷ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 263.

²⁹⁸ Cfr. "Nessuno può imitare quello che ha fatto": intervista a Noël Simsolo, *infra*, pp. 194-195. Nell'intervista, Simsolo ricorda inoltre come, in occasione della partecipazione in selezione ufficiale al Festival di Cannes con *Un Amleto di meno*,

Diversamente da quanto affermato nelle biografie di Bene e al di là di una sterile attenzione filologica, la versione di Simsolo è di particolare interesse perché non qualifica l'abbandono del cinema come una precisa scelta artistica dell'attore, bensì come una conseguenza del disincanto provato in seguito all'insuccesso di critica e di pubblico di *Un Amleto di meno*, suo ultimo film.

L'ho frequentato poco dalla fine degli anni '70 e forse dico delle cavolate ma penso che fosse divenuto un personaggio che parla – e che viene pagato per questo – in nome del suo mito. Forse, se qualcuno gli avesse proposto di fare un film, questo avrebbe cambiato tutto, ma allora più nessuno lo avvicinava per proporgli di fare un film. Quando era invece l'epoca dove in Italia si cercavano persone che avessero avuto un nome nel passato. È così che Bellocchio è ritornato quando era ormai finito. Bernardo [Bertolucci] era andato a girare negli Stati Uniti e in tutto il mondo. Ferreri girava tra Parigi e l'Italia. Carmelo avrebbe avuto il suo spazio per girare un film. Io so che c'erano dei produttori, anche in Francia, che non sarebbero stati contrari ma non avevano fiducia in lui. Sa, un produttore che non ha conosciuto Bene e a cui si mostrano i suoi film e le sue apparizioni televisive, si trova in pieno paradosso. È del masochismo?²⁹⁹

Il commento di Simsolo è veramente prezioso poiché egli accompagnò Bene come addetto stampa nel corso delle sue partecipazioni a Cannes ed ebbe quindi una conoscenza diretta e privilegiata di quella stagione. Simsolo introduce inoltre un'altra questione, rilevando come, in qualche modo, Bene fosse rimasto vittima di quella figura pubblica che lui stesso si era creato e che negli ultimi anni della sua attività lo vedeva partecipare a trasmissioni televisive in cui spesso si confrontava duramente con un pubblico che, in massima parte, nulla condivideva della sua arte e della sua cultura.

Le due biografie si soffermano poi sull'entusiasmo con cui il pubblico francese avrebbe accolto la produzione di Bene come si ricava anche da un capitolo apposito "*Romeo e Giulietta*" a Parigi in *Sono apparso alla Madonna*.³⁰⁰

nel tentativo di promuovere l'opera Bene gli avesse chiesto di consegnare una copia della rassegna stampa sul film a Leo Pestelli, il membro italiano della giuria. Rievocando la circostanza, Simsolo aggiunge di aver controvoglia adempiuto alla richiesta pur "sapendo che era un errore e che se c'era una sola possibilità di premio, così facendo non ci sarebbe più stata."

²⁹⁹ Cfr. "*Nessuno può imitare quello che ha fatto*": intervista a Noël Simsolo, *infra*, pp. 201-202.

³⁰⁰ A conferma del carattere mitopoietico della narrazione autobiografica di Bene si veda anche un articolo di Elisa Ragni in cui, discutendo dell'accoglienza dell'attore in Francia, l'autrice rileva come "[...] il debutto parigino in teatro con il *Don Chisciotte* è stato completamente tralasciato anche dallo stesso Bene, che nelle due autobiografie e nelle pagine di autocommento – tappe fondamentali nella costruzione della sua automitografia – non ne fa mai menzione e non ne lascia traccia alcuna. Questa significativa rimozione è frutto della ricostruzione parziale, incompleta e inesatta che l'artista fornisce a posteriori del primo quindicennio di lavoro, falsandone le prospettive interpretative, alla luce di una poetica che,

Una doppia tendenza alla celebrazione e ad un tentativo volto a suggerire al lettore “la via precisa di lettura e studio”³⁰¹ della sua produzione artistica, è ravvisabile anche all’interno della versione a stampa delle sue opere, pubblicata da Bompiani nel 1995. Curata dallo stesso Bene, con una scelta quantomeno inusuale, il volume si conclude con una sezione intitolata “La fortuna critica di Carmelo Bene: Antologia critica” costituita da circa 170 pagine, di brani critici, studi e recensioni sull’arte di Bene.³⁰² L’apparente assenza di criteri nella classificazione degli scritti e l’esclusiva presenza di articoli elogiativi dell’arte di Bene, talvolta presentati in modo solo frammentario e senza riferimenti bibliografici che permetterebbero una diretta consultazione dei documenti citati, farebbe ritenere che più che costituire uno strumento critico per approfondire l’arte di Bene, questa lunga appendice assolve una funzione encomiastica, come del resto si evince anche dal titolo della sezione.³⁰³

Se gli scandali provocati da Bene furono funzionali alla costituzione di una dimensione pubblica legata alla sua attività artistica, le sue due biografie sembrano, almeno in parte, costituire per lui l’occasione per realizzare una sorta di trasposizione letteraria di una vita improntata all’eccesso. La scrittura autobiografica di Bene risulta di grande interesse perché permette di osservare come, in modo apparentemente paradossale, all’interno di una narrazione tutta votata all’esaltazione, gli episodi taciuti da Bene siano forse quelli di maggior importanza. Non sorprende che sia lo stesso Bene ad autorizzare una simile chiave di lettura, sostenendo:

Quella che sto raccontando è una vita immaginaria. Qualunque autobiografia è sempre immaginaria. [...] Le cose sottaciute o non dette valgono più delle cose raccontate.³⁰⁴

fondata sull’uso dell’amplificazione, sulla teoria della phoné, sull’impossibilità della rappresentazione e sulla negazione della storia, viene, in realtà, elaborata e sviluppata solo in un secondo momento. La ricostruzione tendenziosa e volutamente lacunosa del passato, che Bene mette in atto nel momento in cui redige le sue memorie, investe dunque inevitabilmente anche le esperienze francesi: l’artista, infatti, ricorda l’entusiasmo per i suoi film, omette i particolari di un’accoglienza in realtà molto controversa, attestata dalle cronache del tempo, e indica il 1977 come anno della prima trionfale esibizione a Parigi, cancellando l’episodio del 1970. Tra l’altro, ammettere una prima accoglienza in sordina e poco calorosa colliderebbe con i toni enfatici e narcisistici che Bene utilizza per raccontare i suoi successi in Francia, e con l’immagine «mitica» che si autoedifica.” (Elisa Ragni, “Nota su Carmelo Bene in Francia. Cinema, teatro, libri”, cit., pp. 228-229). Per la testimonianza di Simsolo relativa al *Don Chisciotte* parigino cfr. “Nessuno può imitare quello che ha fatto”: intervista a Noël Simsolo, *infra*, pp. 184-186.

³⁰¹ Elisa Ragni, “Il libro di teatro di Carmelo Bene”, cit., p. 175.

³⁰² Luisa Viglietti informa come, in origine, il volume dovesse essere curato prima da Goffredo Fofi e successivamente da Maurizio Grande. Evidentemente, entrambe le opzioni non si dimostrarono percorribili e fu Bene a curare personalmente l’edizione. (Ead., *Cominciò che era finita*, cit., pp. 68, 82).

³⁰³ Un importante studio dedicato all’edizione delle *Opere* è il già citato articolo di Elisa Ragni “Il libro di teatro di Carmelo Bene”. A proposito dell’antologia critica posta in appendice al volume, Ragni ha notato che gli scritti raccolti “esaltano la figura di uomo di teatro, e, contemporaneamente, ne delineano anche l’immagine di pensatore e filosofo del Novecento”. (*Ivi*, p. 158).

³⁰⁴ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 69.

Alla luce di quanto sopra, può essere utile approfondire un aspetto caratteristico della produzione di Bene, ovvero quello relativo ad episodi meno noti della sua biografia che si manifestano all'interno di alcune delle sue opere come, in particolare, uno degli eventi più dolorosi della sua esistenza, la scomparsa del figlio Alessandro.³⁰⁵

Dal matrimonio di Bene con la sua prima moglie Giuliana Rossi, celebrato a Firenze il 23 aprile 1960, nacque Alessandro che, a causa di un sarcoma, morirà qualche anno più tardi. Almeno due sono le testimonianze dell'autore che si riferiscono direttamente a questo lutto. In *Sono apparso alla Madonna*, si può leggere:

Mi scopro padre di un bambino. Fu un vero collasso l'averlo appreso, mentre ero in scena. "Ma è impossibile." "Ma su, vieni a vedere il bambino...perché non vieni nemmeno a vedere il bambino?" "Ma il bambino è qui!" Come, ce n'è un altro?...ma come!, tuo figlio!..." "Ma mio figlio sono ancora io." Non potevo ancora permettermi il lusso di una paternità che solo il fasto dotto e il potere della Chiesa possono vantare. Non ero in grado. Dovevo badare a me stesso. "Sono qui che sono orfano, altro che figlio!" Andai a vederlo solo molti giorni dopo. "Ma non ti piace?" "No!" Infatti mi guardavo allo specchio e non mi piacevo. Non mi sono mai rassegnato alla paternità. Sarà in seguito un lutto a privarmi di questo figlio del mio figlio. Morì a cinque anni. Le stelle tracciarono il destino. Il destino la sapeva lunga sulla mia indigenza di figlio e di padre insieme, sulla incompatibilità, sulla mia inquietudine; e mi privò così dell'equivoco d'una realtà.³⁰⁶

In *Vita di Carmelo Bene*, l'attore ritornò sull'argomento facendo inoltre riferimento a due testi giovanili che rievocano, seppur in toni diversi, questo dato autobiografico come *Nostra Signora dei Turchi* e *Credito Italiano*:

La nascita di questo bambino aveva cambiato le cose. Io non potevo dedicarmi a nessun figlio. Lo fece un altro al mio posto. Lei cominciò a frequentare uno studente di medicina a Firenze... Aveva ventuno anni e si prese cura di questo bambino. È la

³⁰⁵ Anche Luisa Viglietti, ultima compagna dell'attore sembra confermare come, nonostante questa sia quasi sottaciuta nelle due biografie, la scomparsa del figlio sia stato una delle esperienze più dolorose della sua vita. ("La notte prima dell'intervento, la passammo a parlare, seduti sulle poltroncine che erano nella stanza, il rischio era alto, la durata dell'intervento di oltre dieci ore poteva essere fatale per la sua condizione pregressa. Mi parlò del dolore più grande della sua vita, la perdita di suo figlio Alessandro. Quella notte Carmelo mi parlò a lungo di quel bambino, e del dolore che nel corso di tutti quegli anni non aveva mai trovato pace. Mai prima di allora ne aveva parlato in quel modo. Quella notte riuscì a raccontarmi quanto aveva rimosso per tutta la sua vita." (Cfr. Ead., *Cominciò che era finita* cit., p. 180).

³⁰⁶ Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna* cit., p. 17.

storia delle Madonne con bambino, una pagina stupenda in *Credito italiano*, che ho poi inserito nel film *Nostra Signora dei Turchi*. “Così spesso accade a certi monaci innamorati”. Per trastullare la Madonna, bisognava trastullare il bambino. Lo faceva giocare, lo titillava, vecchi trucchi, funzionano sempre, però in trappola ci finì lui, tanto è vero che i due si ritrovarono presto a vivere insieme.”³⁰⁷

Nello stesso testo, l’attore sostenne inoltre che il proprio figlio scomparve all’età di sette anni. L’inesattezza di quanto affermato dall’attore indignò Giuliana Rossi che decise di pubblicare un volume, *I miei anni con Carmelo Bene*, nel quale tenne a precisare che: “Alessandro morì il 3 ottobre del 1965 all’ospedale Meyer di Firenze: aveva quattro anni, quattro mesi e venticinque giorni.”³⁰⁸

Può essere utile soffermarsi un momento sulla datazione del romanzo *Nostra Signora dei Turchi*. La prima edizione esce nel gennaio del 1966 e, accettando la versione di Bene secondo cui il romanzo sarebbe stato composto in circa un mese, considerando il tempo necessario alla messa in stampa (editing, correzione delle bozze, stampa e distribuzione) è possibile che la sua stesura sia stata ultimata durante la malattia e a ridosso della morte di Alessandro.³⁰⁹ Una dimensione autobiografica appare suggerita anche dalla dedica del testo – *a mio padre* – in cui la perduta paternità dell’autore appare come ripercorsa a ritroso. La prima edizione della riduzione teatrale del romanzo mantiene un simile carattere intimistico, affidato sulla scena ad una quarta parete che impedisce al pubblico la vista delle azioni che si svolgono sul palcoscenico.³¹⁰ La versione cinematografica di *Nostra Signora dei*

³⁰⁷ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 151.

³⁰⁸ Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit, p. 67. Una verifica presso l’ufficio anagrafe del Comune di Firenze ha infine permesso di dimostrare l’esattezza delle date fornite da Giuliana Rossi.

³⁰⁹ In *Sono apparso alla Madonna* Bene affermò “Per i tipi di Sugar, scrivo in meno d’un mese *Nostra Signora dei Turchi*, romanzo. Fin dalle prime pagine ero certo di sputar fuori un gran libro” (ID., *Sono apparso alla Madonna*, in *Opere*, cit., p. 1090), Tuttavia, nella *Vita*, a proposito di *Credito italiano*, romanzo pubblicato nel 1967, Bene aveva sostenuto “l’ho scritto di getto tra il ’65 e il ’66, subito dopo *Nostra Signora dei Turchi*” (Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 51). Ammettendo quindi che la ricostruzione fornita da Bene sia corretta, *Nostra Signora dei Turchi* sarebbe stato scritto in prossimità della morte di Alessandro o nelle settimane successive e sarebbe poi stato seguito immediatamente dalla redazione di *Credito italiano*.

³¹⁰ A questo riguardo si veda quanto rilevato da Quadri: “Quando passa alla messinscena di un’opera letteraria sua, di un proprio romanzo, quale *Nostra Signora dei Turchi*, Carmelo Bene non cambia una virgola alla prosa non dialogata del testo, che scorre lungo l’intero corso dello spettacolo con le sue iterazioni, con la sua narrazione all’imperfetto e in terza persona, coi suoi abbandoni ironicamente falso romantici, grazie alla sua dizione registrata, nella colonna sonora, sempre pervasa – prima e dopo o «sotto» – da tuffi nella musica operistica. In scena la stessa vicenda, che è un racconto della sua terra pugliese, quello di un martire di una storica strage compiuta dagli infedeli a Otranto, intrisa di irrisorie ai tabù cattolici o all’ideologia nazionalistica, rivive con contrappunti sarcastici, lentezze e ripetizioni ossessive di motivi e di sequenze; ma le parole dette in diretta dagli attori il pubblico non arriva quasi a coglierle e non solo perché son borbottate e gettate via sotto il flusso delirante della voce fuori campo: tra il pubblico e la scena è stata infatti riedificata materialmente in vetro colorato la quarta parete e sul più bello Carmelo chiude la porta-finestra e isola – all’esterno – gli spettatori, cui non resta che spiare gli avvenimenti ridotti a viluppi di sagome non bene distinte, in una ribadita condizione di voyeur. Curiosamente gli eventi a cui ai paganti è vietato di partecipare completamente, o in cui non è concesso intromettersi, sono frammenti del più privato naturalismo, esasperatamente veri: la cottura sul fornello a gas e poi il condimento di un piatto di spaghetti che finiranno in parte mangiati ma per lo più tirati da un personaggio all’altro per la scena come in una comica popolare, un’iniezione con bollitura di siringa e tutto col sedere nudo del protagonista esposto al discorso patriottardo di De Sica

Turchi è disseminata da alcune espressioni fuori campo (“Devi darmi notizie di nostro figlio”, “Come sta il bambino?”) che ritornano con insistenza e paiono derivare da un contesto familiare. Una testimonianza di Lydia Mancinelli, per più di venti anni compagna dell’attore nella vita come sulla scena, permette di osservare la natura autobiografica del film:

Lì dentro c’era la nostra vita: era tutto molto autobiografico, per cui siamo nell’opera entrambi, lui come artista, io come suo “secondo amore”. La prima moglie di Carmelo era il primo amore: io, per lui, ero il secondo, quello che “lo perdonava” sempre...Santa Margherita, ero io. Questa santa, che l’ha assistito in tutto, che addirittura per compiacerlo faceva in modo di interpretare il suo primo amore, che per amore di lui prendeva le sembianze del “primo amore”!³¹¹

Dopo aver conosciuto Giuliana Rossi, Bene decise di portarla dai genitori in Salento per annunciargli l’imminente matrimonio. Tuttavia, questi, fortemente contrariati dalla decisione del figlio, lo fecero rinchiodere in un manicomio nella speranza di convincerlo abbandonare per il momento l’idea del matrimonio. Bene discuterà la sua esperienza nella *Vita* ricordando di aver avuto nei pazienti dell’ospedale psichiatrico, dove inoltre si esibì in alcune performances, alcuni dei suoi migliori spettatori.³¹² L’episodio viene in parte ricordato, in toni fantastici, anche in *Nostra Signora dei Turchi* nella sequenza in cui Bene, affacciato dal Castello di Otranto, è ossequiato da alcuni passanti che si inginocchiano al suo cospetto.

Seppur in termini diversi, anche Giuliana Rossi conferma il carattere autobiografico dell’opera rievocando un incontro avvenuto all’Hotel Savoy di Firenze:

Hai visto il film? Ti riguarda tutto!” e intanto mi stringeva la mano. Gli risposi: “A me non interessano i tuoi filmetti!” e lui iniziò a dire alzando le braccia: “Con questo film mi chiamano Maestro!” (si trattava di *Nostra Signora dei Turchi*...Era la nostra storia,

ripreso al registratore dal *Generale Della Rovere* di Rossellini (Franco Quadri, *Tradizione e Ricerca: Il Teatro Degli Anni Settanta: Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene* (Torino: Einaudi, 1982), pp. 317-318.

³¹¹ Franco Porcarelli, "Sbaglia Pure Ma Fai Il Film, Vai!" in fascicolo allegato all’edizione in Dvd di *Nostra Signora Dei Turchi: Hermitage* a cura di Alessandro Riccini Ricci, (Roma: Rarovideo, 2005), pp. 21-23. A riprova di questa somiglianza ricercata verso “il primo amore”, non è forse un caso che, in occasione della morte di Giuliana Rossi, un articolo commemorativo comparso in data 8 febbraio 2005 su “La Nazione – Cronaca di Firenze” riportasse erroneamente proprio una foto di Lydia Mancinelli (*L’addio a Giuliana Mennonna*).

³¹² Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., pp. 106-107. La circostanza è confermata anche da Giuliana Rossi in *I miei anni con Carmelo Bene* cit., pp. 23-24.

e non lo avevo capito. Poi scrisse il libro *Nostra Signora di Turchi* che ho letto circa vent'anni fa, è un romanzo d'amore bellissimo).³¹³

In *Credito Italiano*, seconda prova narrativa dell'attore pubblicata nel 1967, ad un solo anno di distanza dal primo romanzo, l'ambiente domestico appare tramutato, attraverso le figure di Giacobbe e Rachele, in una famiglia di ascendenze bibliche:

Rachele, visibilmente incinta, se ne stava in un angolo, duplice. La certezza della sua maternità, predisposta come una trappola al loro domani, funzionava di già come una stella, annunciante l'avvento di qualcuno che avrebbe stracambiato tutto quel clima assurdo di scommesse.³¹⁴

Sebbene in *Sono apparso alla Madonna* e nella *Vita di Carmelo Bene* la scrittura biografica come genere a tratti irrealista sia ormai pienamente codificata, simili istanze devono forse essere fatte risalire almeno a *Credito italiano*, romanzo pubblicato nel 1967, dove Bene nega apertamente la possibilità che si possano raccontare pubblicamente esperienze private.

Non esistono fatti personali, se raccontati. Singolare è una vita vissuta. Rivissuta, smentita a un plurale di vite, si dice vanità. Ma l'esigenza è quella di raccontare quando torniamo indietro. La vita nuova è quella di raccontare quanto abbiamo parlato nell'altra vita. Serenata per chi?³¹⁵

I riferimenti ad Alessandro non si limitano a *Nostra Signora dei Turchi* e a *Credito Italiano*, opere più cronologicamente vicine all'evento luttuoso, ma perdurano, a mio avviso, nel corso di tutta la sua produzione. In questo senso il personaggio di Pinocchio, messo in scena per ben sei volte da Bene nel corso della sua carriera, potrebbe essere letto anche alla luce della morte del figlio. Da un punto di vista meramente cronologico, infatti, la prima messinscena dell'opera di Collodi risale al 1961, anno della nascita di Alessandro, mentre la seconda edizione dello spettacolo è del 1966, di un anno successiva alla sua morte. Vendittelli sostiene inoltre che nella prima edizione del *Pinocchio* il ruolo della Fatina fosse interpretato dalla prima moglie di Bene, Giuliana Rossi avvalorando quindi l'idea

³¹³ Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* cit., p. 68. Pubblicato nel 1966 il romanzo, da cui poi fu tratto anche uno spettacolo teatrale (I edizione 1966, II edizione 1974) è in realtà precedente al film, uscito nel 1968.

³¹⁴ Carmelo Bene, *Credito italiano*, in ID., *Opere*, cit., p. 211.

³¹⁵ Carmelo Bene, *Credito italiano*, in ID., *Opere*, cit., p. 212.

che in qualche modo un elemento familiare non fosse del tutto estraneo allo spettacolo.³¹⁶ Ad ulteriore riprova di questo aspetto lo stesso Vendittelli descrisse inoltre il padre dell'attore come "un padre Mangiafuoco" affermando inoltre che "almeno per la prima parte [della sua carriera] la presenza del padre, da giù si faceva sentire. Anche se lui stava al nord c'era sempre il padre che..."³¹⁷. Riferendosi poi all'edizione del 1981 del *Pinocchio*, a distanza di venti anni dalla prima versione dell'opera, Bene affermò:

Pinocchio è lo spettacolo della sepoltura prematura di un bimbo. Chi scalcia nella bara è il "burattino". Adulta è la terra che lo ricopre.³¹⁸

Come accade per l'opera di Collodi, accenni ad Alessandro sembrano ritornare anche in un dramma della maturità come *Hommelette for Hamlet* (1987), dedicato alla figura di Amleto, in cui Bene dà lettura della *Chanson du petit hypertrofique* di Jules Laforgue, uno dei poeti prediletti dall'attore:

J' suis jaune et triste, hélas!
Elle est ros', gaie et belle!
J'entends mon cœur qui bat,
C'est maman qui m'appelle!
Non, tout le monde est méchant,
Hors le cœur des couchants,
Tir-lan-laire!
Et ma mère,
Et j' veux aller là-bas
Fair' dodo z'avec elle...
Mon coeur bat, bat, bat...
Dis, Maman, tu m'appelles?³¹⁹

I versi di Laforgue, declamati da Bene, si innestano sulle note del *Trovatore* di Giuseppe Verdi. Nell'opera, che deriva da *El Trovador* di Antonio García Gutiérrez, il tema del figlio è assolutamente

³¹⁶ Cfr. Salvatore Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit., disponibile al seguente indirizzo: <https://books.openedition.org/aaccademia/863>, ultimo accesso, 1 marzo 2023.

³¹⁷ Cfr. "Incontro con Salvatore Vendittelli scenografo", disponibile al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=QZB4xYNd0Ao>, min. 30:29, ultimo accesso 1 marzo 2023. Le ultime parole di Vendittelli sono accompagnate da un gesto della mano che sottolinea il controllo su Bene esercitato dal padre.

³¹⁸ C. Bene, *Burattino in eterno*, in «Paese Sera», 6 dicembre 1981.

³¹⁹ Jules Laforgue, *Œuvres Complètes*, Age D'homme, Lausanne, 1986, vol. 1, p. 632. La poesia inizia inoltre col riferimento alla figura materna: "C'est d'un' maladie d' cœur / Qu' est mort', m'a dit l' docteur / Tir-lan-laire/ Ma pauvre mère."

centrale. Al tempo del vecchio Conte di Luna, una zingara viene accusata di aver stregato il secondo figlio del Conte e fu per questo condannata al rogo. Nel tentativo di vendicare la propria madre, Azucena rapisce Garcia, il figlio minore del Conte. Dopo aver preparato il fuoco per bruciare il bambino, Azucena è sopraffatta dalla visione della madre che le ordina di vendicarla e, in preda al delirio, spinge erroneamente nel fuoco suo figlio al posto del figlio del Conte che rimane invece in vita. Condannata a vivere nel rimorso di aver ucciso suo figlio e di non essere al tempo stesso riuscita a vendicare la madre, Azucena crescerà il bambino (Manrico) come suo figlio. La situazione si complica ulteriormente quando Manrico ed il nuovo Conte di Luna, figlio maggiore del precedente, si contendono l'amore di Leonora e si sfidano numerose volte in duello, inconsapevoli di essere l'uno il fratello dell'altro. Infine, Manrico sarà prima fatto prigioniero e poi condannato a morte dal Conte di Luna che scoprirà la sua vera identità solo dopo averlo fatto uccidere. In particolare, la musica che accompagna il testo del poeta francese all'interno dell'opera di Bene, deriva dall'incontro tra Azucena e il Conte di Luna (atto III, scena IV) dove, sollecitata dalle incalzanti domande del nobile, la zingara narra di essere stata abbandonata dal suo unico figlio e di essere alla sua disperata ricerca. Nel corso dell'interrogatorio, un soldato agli ordini del Conte di Luna riconoscerà Azucena come la donna che rapì anni prima il bambino, fratello dell'attuale Conte, e questo sarà sufficiente per farla condannare a morte. Queste le parole del libretto:

Giorni poveri vivea,
Pur contenta del mio stato;
Sola speme un figlio avea...
Mi lasciò!... m'oblia l'ingrato!
Io deserta, vado errando
Di quel figlio ricercando,
Di quel figlio che al mio core
Pene orribili costò!...
Qual per esso provo amore
Madre in terrà non provò!³²⁰

Se nel componimento di Laforgue era il figlio ad invocare la presenza materna, il libretto di Salvatore Cammarano, risulta complementare ad una simile invocazione poiché è invece la madre a rivolgersi al

³²⁰ Luigi Baldacci, *Tutti i libretti di Verdi* (Milano: Garzanti, 2000), p. 284. Per quanto il verso "Mi lasciò!...m'oblia l'ingrato" faccia propendere per un'identificazione del figlio in Manrico, l'invocazione della donna "Di quel figlio ricercando, / di quel figlio che al mio core / pene orribili costò!..." potrebbe anche alludere al vero figlio della donna che ella stessa uccise al posto di Manrico.

figlio. Al termine della sequenza, un'attrice raffigurante la statua della Beata Ludovica Albertoni, opera di Gian Lorenzo Bernini conservato nella chiesa di San Francesco a Ripa di Roma, in preda all'estasi e dall'interno di una enorme cornice che ricorda quella già utilizzata un anno prima nel *Lorenzaccio*, declama un altro componimento del poeta francese, *A Madame Mültzer*:

Vous chantez comme un bengali,
Un bengali bien égoïste
Qui ne veut plus qu'être un artiste
Et tenir le reste en oubli.
– Ah! Triste, triste, triste, triste.³²¹

Segue allora una breve scena in cui Bene, impugnando una spada, recita altri versi dello stesso Laforgue dalla quinta *Locution des Pierrots*:

T'occupe pas, sois Ton Regard,
Et sois l'âme qui s'exécute;
Tu fournis la matière brute,
Je me charge de l'oeuvre d'art.³²²

In una simile prospettiva, il dato autobiografico della morte del figlio sembra quindi presentarsi come una sorta di “matière brute”, a partire dalla quale, l'artista tenta di raggiungere la dignità di “œuvre d'art” attraverso un processo di sublimazione.

Lungi da voler ricostruire alcuni episodi della biografia di Bene al fine di far metter in evidenza contraddizioni presenti nelle sue dichiarazioni e nei suoi scritti, il presente capitolo cerca di offrire una lettura “trasversale” della sua vita e delle tracce che egli ha disseminato nelle due autobiografie come all'interno delle sue opere. Un simile approccio permette infatti di far emergere i vari riferimenti ipertestuali presenti nei suoi lavori (testo, musica, etc.) che sembrano quindi acquisire un nuovo significato se opportunamente messi in luce.

³²¹ Jules Laforgue, *Œuvres Complètes*, cit., vol. 1, p. 790.

³²² Jules Laforgue, *Œuvres Complètes* cit., vol. II, p. 91.

5. Selezione da Carlo Alberto Petrucci (a cura di) *Carmelo Bene: una bibliografia (1959-2018)* (Venezia: Damocle, 2018)

Nota alla bibliografia

La presente bibliografia ragionata è un tentativo di organizzare le pubblicazioni di e su Carmelo Bene apparse sia in Italia che all'estero dal 1959, anno del suo debutto teatrale, sino al 2018.

Il materiale è stato raccolto in sezioni dedicate alle diverse esperienze artistiche frequentate da Bene in rapporto alle quali si è proceduto ad un elenco dettagliato dei relativi studi critici. Date le proporzioni di un simile progetto, il lettore troverà certamente imprecisioni e omissioni, che spero potranno essere corrette e ridotte in una successiva edizione.

L'elenco degli scritti, degli spettacoli teatrali e dei film di Carmelo Bene, contenuto in appendice al volume delle *Opere* edito da Bompiani nel 1995 e curato dall'autore, è stato qui notevolmente arricchito grazie alle informazioni ricavate da pubblicazioni, recensioni e locandine di spettacolo. Nella ricostruzione degli spettacoli teatrali, talvolta a causa di alternanze nel cast, non è sempre stato possibile distinguere tra la ripresa di uno spettacolo precedente o nuova edizione vera e propria. Per completezza ho ritenuto di dover includere nella presente bibliografia anche le opere teatrali e cinematografiche per le quali non è stato ad oggi possibile rintracciare alcun contributo critico. Le sezioni su "Televisione", "Discografia" e "Radio", riportano invece solo quelle produzioni per cui sia stata rinvenuta una bibliografia.

L'attribuzione del materiale raccolto alle singole sezioni ha determinato non pochi problemi ed è, in alcuni casi, arbitraria. In fase preliminare ho deciso, ad esempio, di limitare il campo di ricerca solo ai contributi (in rivista o in volume) che fossero dedicati in modo esclusivo a Bene e di non prendere in considerazione tesi di laurea e di dottorato, data anche la difficoltà di reperimento di questi lavori. Quando non è stato possibile attribuire con certezza un testo critico ad una disciplina in particolare o ad un'opera specifica, è stato convogliato nella sezione "Scritti su Carmelo Bene in generale" all'interno della quale ho fatto confluire anche le pubblicazioni sulla biografia dell'attore. I contributi che pur prendendo in esame una disciplina specifica non affrontano un'opera in particolare, sono stati inseriti nella parte iniziale che ho riservato in ogni sezione.

I testi critici, che analizzano spettacoli per i quali esistono diverse edizioni (*Amleto*, *Macbeth*, *Pinocchio*, etc.) ma che non sono riferibili ad alcuna edizione in particolare, sono stati da me inclusi negli “Scritti sul teatro in generale”.

Infine, i progetti di opere cinematografiche e teatrali non realizzati come *A bocca aperta* e *Masoch*, sono stati inseriti nella sezione “Scritti sulle opera pubblicate”.

Mi auguro che l’inclusione in questa stessa bibliografia di numerosi studi apparsi in ambito internazionale possa essere un utile strumento per approfondire il fenomeno della ricezione di Carmelo Bene all’estero, con particolare riguardo alla Francia e al mondo anglosassone che negli ultimi anni ha mostrato un crescente interesse verso la produzione artistica dell’attore. Il luogo di edizione dei contributi apparsi su periodici viene indicato solo nel caso di pubblicazioni non in lingua italiana.

SCRITTI DI CARMELO BENE

1964

Note alla regia, in R. Lerici, *La storia di Sawney Bean*, Lerici, Milano, 1964, pp. 57-64.

Pinocchio Manon e Proposte per il teatro, Lerici, Milano, 1964 [Contiene: *Pinocchio* da Collodi, pp. 9-73; *Manon: Esempio di teatro totale, happening escluso*, pp. 75-97; *Proposte per il teatro* di Carmelo Bene, pp. 99-112. Un estratto del volume compare sotto il titolo di *Brutti matti* in «Dove sta Zazà. Rivista di cultura meridionale», nn. 3-4, 1994, pp. 112-116].

1966³²³

Nostra Signora dei Turchi: romanzo, Sugar, Milano, 1966; SugarCo, Milano, 1978; *Opere*, Bompiani, Milano, 1994; Bompiani, Milano, 2005.

Cinque brani della sceneggiatura, in «Sipario», nn. 244-245, agosto-settembre 1966, pp. 93-96.

Con pinocchio sullo schermo e fuori, in «Sipario», nn. 244-245, agosto-settembre 1966, p. 92.

Il rosa e il nero, versione teatrale n. 1 da “Il Monaco” da e di M. G. Lewis, in «Sipario», n. 246, ottobre 1966, pp. 27-41.

1967

Credito italiano, in *Credito italiano: V.E.R.D.I.*, Sugar, Milano, 1967 [Contiene *Hermitage*, pp. 9-20; *Credito italiano*, pp. 21-163].

Arden of Feversham, da C. Bene e S. Siniscalchi, in «Sipario», n. 259, novembre 1967, pp. 36-39.

³²³ Carmelo Bene ha sottoscritto la dichiarazione per un convegno sul nuovo teatro (in «Sipario», n. 247, novembre 1966, pp. 2-3) sottoscritta, tra gli altri, anche da Corrado Augias, Sylvano Bussotti, Leo De Berardinis, Franco Quadri, Luca Ronconi e Aldo Trionfo. La stessa è stata poi ripubblicata in G. Bartolucci (a cura di), *La scrittura scenica*, Lerici, Roma, 1968, pp. 250-251 e in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino, 1977, I, pp. 135-137.

1968

Il rosa e il nero, versione teatrale n. 1 da «Il monaco» da/di M. G. Lewis, in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma, 1968, pp. 188-205.

Risposta all'inchiesta «Gli attori e la categoria», in «Sipario», n. 264, aprile 1968, p.18.

A proposito di Kenneth Tynan, in «Teatro», nn. 3-4, estate-autunno 1968, pp. 72-74.

1969

Comunicativa e corruzione, in «Teatro», n. 1, 1969, pp. 64-67.

1970

L'orecchio mancante, Feltrinelli, Milano, 1970.

1973

De par ma chartreuse verte!, in «Zoom», Paris, n. 19, septembre, 1973, p. 22.

1976

[senza titolo], in *Romeo & Giulietta: (storia di Shakespeare) secondo Carmelo Bene*, Teatro Quirino, Roma, 1976 [Programma di sala con pagine non numerate].

A boccaperta, Einaudi, Torino. [contiene *Giuseppe Desa da Copertino A boccaperta*, pp. 3-111; *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina*, Spettacolo in due aberrazioni, pp. 113-175; *Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della beata Maria Goretti*, Spettacolo in due incubi, pp. 177-222].

Un Hamlet de moins, in «L'Avant-scène. Cinéma», Paris, 15 décembre 1976, pp. 7-18 e 51-56.

1977

A propos de "roméo et juliette" in C. Bene, *dramaturgie*, Garnier, Sarcelles, 1977, pp. 97-98.

Il rosa e il nero, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 71-128.

Fragments pour un auto-portrait, in «Les Nouvelles Littéraires», Paris, 22 septembre 1977, p. 15.

1978

Ebbene, sì, Gilles Deleuze, in C. Bene e G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 93-100.

Nostra Signora dei Turchi: romanzo, prefazione di Ugo Volli, SugarCo, Milano, 1978.

Pinocchio, Giusti, Firenze, 1978.

Riccardo III, in C. Bene e G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 5-65.

Risposta inchiesta sul pubblico, in «Notiziario degli spettacoli», n. 3, 1978.

[senza titolo], in «Paese Sera», 19 maggio 1978.

Non fate il mio nome invano, in «Paese Sera», 28 maggio 1978.

Discorso sull'attore, in «Paese Sera», 1 luglio 1978.

Discorso sull'attore/2 – L'avvento della donna, in «Paese Sera», 7 luglio 1978.

Piccola teoria dell'attore e del teatro. 3, in «Paese Sera», 20 luglio 1978.

1979

"Otello" o "La deficienza della donna", in Carmelo Bene in *Otello (da Shakespeare) secondo Carmelo Bene*, Eti, Roma, [1979] [Programma di sala con pagine non numerate].

Il rosa e il nero, Giusti, Firenze, 1979.

«Caro critico, ma tu credi il mio teatro educativo?», in «La Stampa», 16 febbraio 1979.

I poeti camminano, non recitano. Abbasso il teatro, in «il manifesto», 17 febbraio 1979.

1980

Manfred (Byron – Schumann), Firenze, 1980 [Contiene: J.-P. Manganaro, *Introduzione*, pp. 5-10; C. Bene, *Manfred*, pp. 11-46; M. Grande, *Manfred: quando la musica è desiderio di libertà dalla storia*, pp. 49-50; F. Quadri, *Manfred: Carmelo Bene*, pp. 51-52; S. Colomba, *Armonie da vedere; teatro da ascoltare*, pp. 53-54; *Sul Manfred*, estratti di recensioni allo spettacolo, pp. 55-58].

Prefazione in F. Cuomo, *Nerone*, Spirali, Milano, 1980, pp. 9-10.

Niente scuole, in «Sipario», n. 405, II trimestre 1980, pp. 54-55.

1981

Otello, o la deficienza della donna, Feltrinelli, Milano, 1981 [Contiene G. Deleuze, *A proposito del "Manfred" alla Scala*, pp. 7-9; P. Klossowski, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, pp. 11-18; M. Grande, *Tecnologia della discrittura*, pp. 19-30; G. C. Dotto, *Carmelo Bene, Shakespeare e l'attore musico nel teatro dell'irrappresentabile*, pp. 31-39; *Note critiche a margine di quattro messe in scena da William Shakespeare*, pp. 40-59; J.-P. Manganaro, *Il pettinatore di comete*, pp. 61-75; *Otello, o la deficienza della donna*, di William Shakespeare, secondo Carmelo Bene, pp. 77-154].

Pinocchio (Storia di un burattino), La casa Usher, Firenze, 1981 [Contiene *Pinocchio*, pp. 7-90; C. Bene, G. Dotto, *Pinocchio o lo spettacolo della provvidenza: (Distrazioni e due voci tra scena e quinta)*, pp. 91-155. Finito di stampare nel gennaio 1982].

La voce di Narciso, in «Scena», nn. 11-12, dicembre 1981, pp. 21-24.

Burattino in eterno, in «Paese Sera», 6 dicembre 1981.

[...]

2005

Lettere inedite in G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, in Edizioni della Meridiana, Firenze, 2005, pp. 71-80.

2006

C. Bene, U. Artioli, *Un dio assente: Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti con scritti di E. Fadini e G. Zuccarino, postfazione di C. Sini, Medusa, Milano, 2006 [Contiene: A. Attisani, *Svestire il vuoto*, pp. 5-26; *Un dio assente*, pp. 27-114; U. Artioli, *Il “fascinans” e il “tremendum” dell’inorganico*, pp. 117-119; U. Artioli – C. Bene, *Conversazione intorno alla “Cena delle beffe”*, pp. 121-136; U. Artioli, *Lettera a Carmelo Bene*, pp. 137-140; E. Fadini, *Una Biennale Teatro come metafora poetica del teatro*; pp. 141-152; G. Zuccarino, *Bene e Klossowski. Forme di un dialogo*, pp. 153-163; C. Sini, *Un dialogo in azione*, pp. 165-174. È stato inoltre commercializzato dallo stesso editore un cd contenente la registrazione audio a cura di L. Guarino, Medusa, Milano, 2006].

2009

Fogli d’agenda, in E. Massarese, *Teatri/Libro*, Aracne, Roma, 2009, pp. 173-179 [Contiene trascrizioni di materiale autografo dell’attore conservato nel Fondo dell’Archivio della Fondazione *L’Immemoriale di Carmelo Bene* con sede presso la Casa dei Teatri di Villa Doria Pamphilj a Roma. Su tali documenti si veda anche la *Nota introduttiva* del volume alle pp. 169-171].

Pinocchio: un canovaccio, o “il libro dei segni”, in E. Massarese, *Teatri/Libro*, Aracne, Roma, 2009, pp. 143-165 [Contiene trascrizioni di materiale autografo dell’attore conservato nel Fondo dell’Archivio della Fondazione *L’Immemoriale di Carmelo Bene* con sede presso la Casa dei Teatri di Villa Doria Pamphilj a Roma. Su tali documenti si veda anche la *Nota introduttiva* del volume alle pp. 137-141].

Poesie giovanili inedite, Adriatica editrice Salentina, Lecce, 2009 [Contiene un cd con letture di Maria Luisa Bene].

Salomé, première esquisse, in D. Bax (sous la direction de), C. Béghin (avec la collaboration de), Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Magic cinéma, Bobigny, 2009, pp. 185-186 [Riporta “Texte dactylographié sans date 1970-71”].

[...]

TRADUZIONI DI SCRITTI DI CARMELO BENE

1968

Le massacre de Bene, in «Playmen», Paris, n. 2, avril 1968, pp. 81-87 [Riporta un estratto di *Credito Italiano*].

1971

L'oreille manquante, in «VH 101», Paris, n. 5, printemps 1971, pp. 10-15 [Riporta un estratto di *L'orecchio mancante*].

1976

Un Hamlet de moins, in «L'Avant scène. Cinéma», Paris, 15 décembre 1976, pp. 7-18 e 51-56.

1977

Fragments, titres et découpage de J.-P. Manganaro, in C. Bene, *dramaturgie*, Garnier, Sarcelles, 1977, pp. 133-162 [Contiene alcuni estratti da *L'orecchio mancante*, Feltrinelli, Milano, 1970; *Quarta parete*, n. 2, 1976; *Cinema e Film*, nn. 11-12, 1970; *Teatro*, nn. 1, 3, 4, 1968-1969; *Informazione Attualità*, 15 ottobre 1976].

S.A.D.E. ou libertinage et decadence de la fanfare de la gendarmerie salentine. Spectacle en deux aberrations, traduction française de J.-P. Manganaro et D. Dubroca, in C. Bene, *dramaturgie*, Garnier, Sarcelles, 1977, pp. 25-86.

S.A.D.E., in «Travail Théâtral», Lausanne, n. 27, avril-juin 1977, pp. 85-89.

1979

Richard III, in C. Bene, G. Deleuze, *Superpositions*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979, pp. 7-84.

1983

Je suis apparu à la sainte-vierge, in «art press», Paris, n. 74, octobre 1983, p. 14 [Contiene frammenti di *Sono apparso alla Madonna* tradotti da J.-P. Manganaro].

1990

Кармело Бене. Театр без спектакля, Офсет принт Москва, Москва, 1990 [Traduzione in lingua russa di *Carmelo Bene il teatro senza spettacolo*, Off Print Mosca, Mosca, 1990].

1996

Macbeth, livret en 13 mouvements de Carmelo Bene d'après W. Shakespeare, Texte français de J.-P. Manganaro, Dramaturgie, Paris, 1996.

Mais ceux qui voient ne voient pas ce qu'ils voient, in «Trafic», Paris, n. 20, 1996, pp. 15-22 [Traduzione in francese di alcuni brani da *Sono apparso alla Madonna*. Compare anche col titolo *Propos de Carmelo Bene*, in D. Bax (sous la direction de), C. Béghin (avec la collaboration de), *Marco Bellocchio, Carmelo Bene*, Magiccinéma, Bobigny, 2009, pp. 165-166, 172, 179].

2003

Notre-Dame-des-Turcs, suivi de *Autographie d'un portrait*, traduit de l'italien et préfacé par J.-P. Manganaro, P.O.L., Paris, 2003 [contiene *Homo illudens*, pp. 7-41; *Notre-Dame-des-Turcs*, pp. 43-215; *Autobiographie d'un portrait*, pp. 217-261].

[...]

2012

Ein Spaziergang im Hause Meyerhold, in C. Kirschstein, S. Hauck (Hg.), *Akteure und ihre Praktiken im Diskurs*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2012, pp. 433-437. [Traduzione di G. C. Pfeiffer e L. Castellan].

Polémiques et inédits: Œuvres complètes III, traduit de l'italien et préfacé par J.-P. Manganaro, P.O.L., Paris, 2012 [contiene: *De l'outrance*, pp. 7-21; *Crédit italien V.E.R.D.I.*, pp. 23-80; *L'Oreille manquante*, pp. 81-86; *Portrait de dame du chevalier Masoch*, pp. 87-156; *Giuseppe Desa de Copertino*, pp. 157-310; *La Voix de Narcisse*, pp. 311-403; *Je suis apparue à la madone. Vie d'(H)eros(es)*, pp. 405-452].

[...]

INTERVISTE A CARMELO BENE

1966

O. Bongarzoni, *Ricci e Bene*, in «Paese Sera», 1 dicembre 1966.

1968

L. Tornabuoni, *Carmelo Bene: "Un film contro i registi senza talento"*, in «L'Europeo», n. 33, 15 agosto 1968, p. 83.

E. Fadini, *La crisi di chi guarda*, in «Sipario», n. 271, novembre 1968, pp. 12-13.

J. Narboni, *Carmelo Bene: Nostra Signora dei Turchi*, in «Cahiers du cinéma», Paris, n. 206, novembre 1968, pp. 25-26.

1969

N. Simsolo, *Carmelo Bene: Capricci*, in «Cahiers du cinéma», Paris, n. 213, juin 1969, pp. 18-19 [Anche con il titolo *Entretien avec Carmelo Bene* in D. Bax (sous la direction de), C. Béghin (avec la collaboration de), *Marco Bellocchio, Carmelo Bene*, Magic cinéma, Bobigny, 2009, pp. 173-174].

1970

N. Simsolo, *Entretien avec Carmelo Bene*, in «La Revue du Cinéma», Paris, n. 235, janvier 1970, pp. 99-104.

A. Aprà, G. Menon, *Conversazione con Carmelo Bene*, in «Cinema e Film», nn. 11-12, estate-autunno 1970, pp. 269-279 [Conversazione registrata al magnetofono, con la partecipazione di Piero Panza. Roma, maggio 1970. Parzialmente ripubblicata, con un'introduzione di Adriano Aprà alle pp. 84-85, in *Il cinema e il suo doppio*, Agenzia X, Milano, 2008, pp. 85-98].

Sul doppiaggio, in «Filmcritica», n. 208, luglio-agosto 1970, p. 263.

O. del Buono, *I registi? Perché, esiste il cinema?*, in «L'Europeo», 30 luglio 1970, pp. 74-76 [Anche in ID., *Il comune spettatore*, Garzanti, Milano, 1979, pp. 162-167].

Carmelo Bene: «Dovrei stare al Louvre», in «Rivista del cinematografo», nn. 8-9, agosto-settembre 1970, pp. 441-442.

[...]

1979

M. G. Gregori, *Carmelo Bene*, in ID. (a cura di), *Il signore della scena*, Feltrinelli, Milano, 1979, pp. 202-207.

L. Laurenzi, *Carmelo Bene: "Faccio Otello e poi mi ritiro"*, in «Il Giorno», 18 gennaio 1979.

U. Soddu, *Continuerò a disoccuparmi di me*, in «Il Messaggero», 18 gennaio 1979.

F. Quadri, *I poeti cantano, non recitano. Abbasso il teatro. Conversazione con Carmelo Bene*, in «il manifesto», 17 febbraio 1979 [Anche in M. Melillo, A. Mortati, M. Paissan (a cura di), *Le interviste culturali del manifesto 1971-1983*, Cooperativa "manifesto 80", Roma, 1984, pp. 43-44].

P. Acquafredda, *Carmelo Bene: dopo la parola, la musica*, in «Paese Sera», 3 maggio 1979.

- A. Audino, *Carmelo Bene e l'aristocrazia popolare*, in «La Sinistra», 10 maggio 1979.
- M. Grande, *Carmelo Bene, l'ultimo titano nell'era dei computer*, in «Il Manifesto», 2 giugno 1979.
- «Zeffirelli? Ha una sola scusa: non esiste», in «Corriere della Sera», 10 giugno 1979.
- R. Di Giammarco, *E dal presepe italiano uscì un Miracolo in frac*, in «la Repubblica», 19 agosto 1979.
- R. Sala, *Si fa bene l'amore, all'aperto*, in «Il Messaggero», 6 settembre 1979.
- G. Davico Bonino, *Carmelo Bene, dopo 20 anni sulla scena «Lascio il teatro per continuare a farlo»*, in «La Stampa», 15 settembre 1979.
- G. Baltaro, *Mi piacciono morte (le donne)*, in «Stampa Sera», 20 ottobre 1979.
- N. Boni, «Non sono sempre scomodo», in «Stampa Sera», 20 ottobre 1979.
- Bene (giustamente) arrabbiato*, in «Stampa Sera», 30 ottobre 1979.
- F. Cuomo, *Giocare sul terreno dell'irrappresentabile*, in «Spirali», n. 11, dicembre 1979, pp. 43-45.
[...]

1985

- R. Palazzi, *Carmelo Bene, bianco Otello*, in «Corriere della Sera», 13 marzo 1985.
- R. Palazzi, *Due poeti e la voce di Carmelo*, in «Corriere della Sera», 9 ottobre 1985.

1987

- M. Molendini, *Non c'è nulla da criticare*, in «Il Messaggero», 13 gennaio 1987.
[...]

1998

T. Lounas, *Cogito ergo est «Que les vivants me pardonnent»*. *Entretien avec Carmelo Bene*, in «Cahiers du cinéma», Paris, Cinéma 68, numéro Hors Série, [avril ?] 1998, pp. 52-53 [Parzialmente pubblicato con il titolo *Carmelo Bene, une voix s'éteint*, in «Cahiers du cinéma», Paris, avril 2002, p. 3; anche in D. Bax (sous la direction de), C. Béghin (avec la collaboration de), *Marco Bellocchio, Carmelo Bene*, Magiccinéma, Bobigny, 2009, p. 201, 203].

D. Matelli, *Incravattati per tirare pedate*, in «l'Espresso», 24 settembre 1998, pp. 70-71.

A. Gnoli, *Nel gran teatro dell'infamia*, in «la Repubblica», 10 novembre 1998.

A. Elkann, «*Che peso essere un genio*», in «La Stampa», 22 novembre 1998.

D. Fasoli, *La mia autobiografia immaginaria*, in «il Manifesto», 12 dicembre 1998.

[...]

2012

Nel male e nel Bene, colloquio di Carmelo Bene con Giancarlo Dotto in «l'Espresso», 15 marzo 2012, pp. 102-105.

L. Buoncristiano (a cura di), *Panta Bene*, Bompiani, Milano, 2012 [Contiene: ID., *Tutto Bene (o quasi)*, pp. 15-18; M. Sorteni, *Carmelo Bene: io sono un genio*, pp. 23-27; G. Tarozzi, *Niente di niente di niente*, pp. 29-34; A. M. Papi, *Se il teatro è erotismo non si può dire che Bene*, pp. 37-46; P. Fogliani, *Credo in un teatro che uccide*, pp. 49-59; C. Brusati, *Sono la Callas del teatro*, pp. 61-63; E. de Angeli, *Non si può morire*, pp. 65-69; S. Colomba, *L'orgasmo dimezzato (a fin di Bene)*, pp. 71-83; P. Acquafredda, *Carmelo Bene: dopo la parola, la musica*, pp. 85-88; F. Cuomo, *Il teatro è un plebiscito contro il buongusto*, pp. 91-97; M. Scialoja, «*La Merda*», *poema di Carmelo Alighieri*, pp. 99-101; N. Repaci, *Pinocchio, qua uccidono i bambini*, pp. 103-105; G. Zazzeri, *Volete la verità? Milano non mi piace, i milanesi li odio*, pp. 107-111; G. Grieco, *Io, la musica del nulla*, pp. 113-118; F. Quadri, *L'Adelchi desnudo*, pp. 121-127; M. Grande, *La senti questa voce*, pp. 129-132; P. Paganini, *Irritante, sfrontato, spaccone, "blasfemo"? Forse soltanto dannatamente solo*, pp. 135-143; M. Molendini, *Non c'è nulla da criticare*, pp. 145-148; U. Artioli, *La cena delle beffe*, pp. 151-156; G. Fofi, *E adesso vi*

getterò nel panico, pp. 159-163; A. Gnoli, *Carmelo Bene l'ultimo pornografo*, pp. 165-169; P. Giacchè, *San Giuseppe da Copertino*, pp. 171-174; U. Volli, *Bene: "Esploderò in scena"*, pp. 177-180; A. Gnoli, *Nel gran teatro dell'infamia*, pp. 183-188; D. Fasoli, *La mia autobiografia immaginaria*, pp. 191-195; E. Muzzi, *Coscienza di legno va in scena Pinocchio*, pp. 197-201; G. Fofi, *Io non sono un teatrante*, pp. 203-208; R. Di Giammarco, *Bene: "Ho riscritto La figlia di Iorio"*, pp. 211-213; G. Dotto, *Carmelo Bene: "La mia sfida è l'infralingua"*, pp. 215-218; C. Maltese, *Il mio testamento dalla tomba del teatro*, pp. 221-224; O. Del Buono, *I registi? Perché, esiste il cinema?*, pp. 229-234; J. F. Lane, *Nessuno mi vuole come attore*, pp. 237-246; M. Grande, *Amleto nel regno dell'ampex*, pp. 249-253; I. Moscati, *Dopo il teatro e il cinema la TV secondo Carmelo*, pp. 255-259; F. Cuomo, *Giocare sul terreno dell'irrapresentabile*, pp. 261-267; V. Sermonti, *Il manifesto di Carmelo Bene*, pp. 269-273; R. Sala, *Non toglieteci anche questa repressione*, pp. 275-276; G. Giacobbe, *Il cinema arte? Ma se è un aborto?*, pp. 279-282; S. Veronesi, *CB versus cinema*, pp. 285-297; T. Lounas, *Che i vivi mi perdonino*, pp. 299-309; P. Relati, *L'ex "enfant terrible" senza casa*, pp. 313-316; E. Pirari, *Apocalittico Bene*, pp. 319-322; S. Chinzari, *Carmelo. L'incomprensibile*, pp. 325-329; U. Volli, *I vescovi entusiasti di Carmelo*, pp. 331-333; F. Arrivo, *Io, la voce-orchestra*, pp. 335-338; A. Maglio, *Io barbaro, unico vivo tra i morti*, pp. 341-346; E. Fiore, *E San Carmelo volò in convento*, pp. 349-352; N. Signorile, *Caro filosofo ti volevo Bene*, pp. 355-357; A. Elkann, *Che peso essere un genio*, pp. 359-363; G. Dotto, *Fatemi il funerale da vivo*, pp. 365-369; G. Dotto, *In nome del fratello Vittorio*, pp. 371-375; G. Fofi, *Conversazione su Dio*, pp. 377-381; G. Dotto, *Otello e il ring della disfatta permanente*, pp. 385-387; L. Doninelli, *Il geniale "disprezzatore". Elogio (critico) di un poeta giocoliere*, pp. 389-391; P. Buttafuoco, *Senza opere di Bene*, pp. 393-396; E. Ghezzi, *Non resuscitare i morti*, p. 399; J.-P. Manganaro, *Animula vagula blandula...*, pp. 401-402; E. Sgarbi, *Si volta troppo pagina*, pp. 405-409; L. Viglietti, *Il vampiro*, pp. 411-412].

[...]

SCRITTI SU CARMELO BENE IN GENERALE

1970

L. Tornabuoni, *Sono presuntuoso e me ne vanto*, in «La Stampa», 18 giugno 1970.

P. Perona, *Il dissacratore di mezza età*, in «Stampa Sera», 6 ottobre, 1970.

Carmelo Bene in questura: arrestatemi o l'ammazzo, in «Corriere d'informazione», 9-10 dicembre 1970.

g. b., *Bene pretende che lo arrestino*, in «Stampa Sera», 9 dicembre 1970.

«*Arrestatemi prima che lo uccida!*», in «Corriere della Sera», 10 dicembre 1970.

1971

Carmelo Bene protesta contro l'Italnoleggio, in «Corriere della Sera», 7 febbraio 1971.

[...]

1975

I. Imperiali, *Carmelo Bene*, in ID., *Shakespeare e l'avanguardia in Italia*, in «Studi Inglesi», n. 2, 1975, pp. 428-436.

G. Leone, *Incontro con Carmelo Bene*, in «La Fiera Letteraria», 6 luglio 1975, pp. 26-28.

«*Dovete imparare a fare l'amore*» in «Corriere d'informazione», 9 agosto 1975.

Biofilmographie, in «L'Avant-scène. Cinéma», Paris, 15 décembre 1976, p. 6.

A. Vald. *Carmelo piantala*, in «Stampa sera», 16 dicembre 1975.

[...]

1980

G. D[avico] B[onino], *Patalogo, premio dei critici con Carmelo Bene superstar*, in «La Stampa», 1 aprile 1980.

1981

G. Dotto, *Il Principe dell'assenza (Carmelo Bene)*, Giusti, Firenze, 1981.

P. Klossowski, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano, 1981, pp. 11-18.

1982

M. Grande, *L'uso della strumentazione elettronica nell'ultimo Bene*, in R. Tomasino (a cura di), *Il suono del teatro*, atti del convegno nazionale di studi tenuto a Palermo, 19-20 ottobre 1981, Palermo Acquario, 1982, pp. 77-88.

Bene all'attacco del Ministero, in «La Stampa», 3 gennaio 1982.

F. Fo, “*Razzola male*”, in «Il Messaggero», 6 gennaio 1982.

R. Nicolini, *Carmelo Bene, assessore ideale*, in «Paese Sera», 8 gennaio 1982.

«*Il ministero dello Spettacolo? Lo abolirò io: parola di Bene*», in «La Stampa», 13 gennaio 1982.

M. G. Gregori, *Carmelo Bene al contrattacco «Il pubblico mi dà ragione»*, in «l'Unità», 13 gennaio 1982.

M. Giammusso, *Carmelo Bene all'università: «Sono figlioccio di Eduardo»*, in «Corriere della Sera», 1 giugno 1982.

L. Colonnelli, *Nel Bene e nel male*, in «L'Europeo», n. 38, 5 luglio 1982, pp. 46-48.

O. Guerrieri, *Carmelo Bene la voce del teatro*, in «Tutto Libri», 17 luglio 1982.

L.S., *Il dubbio di Carmelo Bene: «Tutti imbecilli, meno me?»*, in «Corriere milanese», Milano, 25 novembre 1982.

[...]

1989

Biennale '89 Bene sceglie Tamerlano, in «la Repubblica», 12 gennaio 1989.

Carmelo Bene replica a Scaparro «Il suo teatro è colmo di debiti...», in «Corriere della Sera», 31 gennaio 1989.

P. Corrias, *Metti Carmelo Bene dopo la Cena*, in «La Stampa», 3 marzo 1989.

C. Bernieri, *Milano aperta per Carmelo Bene*, in «Corriere della Sera», 21 aprile 1989.

C. Pasqualetto, *Bene: «Datemi i soldi o vi denuncio»*, in «Corriere della Sera», 16 maggio 1989.

Il caso Bene alla Biennale, in «la Repubblica», 17 maggio 1989.

P. Cor., *Biennale replica a Bene il programma, poi i soldi*, in «La Stampa», 17 maggio 1989.

G. Bevilacqua, *Carmelo «Biennale ti perdono»*, in «La Stampa», 27 maggio 1989.

R. Bianchin, *Carta bianca a Carmelo Bene*, in «la Repubblica», 27 maggio 1989.

C. Pasqualetto, *Pace fatta tra Bene e la Biennale*, in «Corriere della Sera», 27 maggio 1989.

M. D'Amico, *Carmelo e il teatro di clausura*, in «La Stampa», 31 maggio 1989.

C. A[ugias], *Brutale, geloso, traditore: un genio*, in «la Repubblica», 3 giugno 1989.

C. Augias, *Dirige Carmelo, va in scena il nulla*, in «la Repubblica», 3 giugno 1989.

B. Placido, *La sottrazione di Carmelo*, in «la Repubblica», 3 giugno 1989.

Bene polemico con la mostra e con il consiglio della Biennale, in «la Repubblica», 3 settembre 1989.

E. Ba., *Carmelo: «Mi ripugno e creo»*, in «La Stampa», 3 settembre 1989.

G. Manin, *Bene, la scena delle beffe*, in «Corriere della Sera», 3 settembre 1989.

S. Cappelletto, *Biennale tabù di Carmelo Bene*, in «La Stampa», 22 settembre 1989.

C. P., *Carmelo Bene offende e la Biennale si scusa*, in «Corriere della Sera», 24 settembre 1989.

D. Tonon, *La sfuriata di Carmelo*, in «La Stampa», 24 settembre 1989.

V. Ca., *Carmelo Bene con la pistola: o soltanto un colpo di scena?*, in «Corriere della Sera», 20 dicembre 1989.

[...]

1993

P. Giacché, *A Carmelo Bene, introduzione (e panegirico)*, in C. Bene, *Lorenzaccio e il teatro di Bene e la pittura di Bacon*, Linea d'ombra edizioni, Milano, 1993, pp. 5-8.

Carmelo Bene «finge» in aula, in «Corriere della Sera», 4 febbraio 1993.

Disegni dalla Biennale a Carmelo Bene processo per peculato, in «Corriere della Sera», 23 marzo 1993.

G. C., *Biennale, a giudizio Bene*, in «la Repubblica», 23 marzo 1993.

M. L., *Peculato processo contro Carmelo Bene*, in «La Stampa», 23 marzo 1993.

[...]

1998

R. d. G., *Le parole? Solo musica*, in «la Repubblica», 19 maggio 1998.

S. Veronesi, *Falcao, giocatore senza palla*, in «La Stampa», 27 maggio 1998.

1999

L. Mango, "Ferita era la benda e non il braccio", in «Filmcritica», nn. 491-492, gennaio-febbraio 1999, pp. 13-18.

Carmelo Bene, vita e opere, in «la Repubblica», 23 marzo 1999.

Mtv, Carmelo Bene accanto a Pezzi, in «Corriere della Sera», 2 aprile 1999.

In Argentina con Pinocchio, in «Corriere della Sera», 19 agosto 1999.

M. Chierici, *Bene, La sfida di Lutero, monaco fatale*, in «Corriere della Sera», 19 agosto 1999.

[...]

2002

T. Conte, *L'amato bene*, Einaudi, Torino, 2002.

A. Giusti, *Lydia capocomico*, in ID., *La casa del Forte dei Marmi*, Le Lettere, Firenze, 2002, pp. 125-127.

A. Giusti, *Montale, Carmelo Bene e l'orecchio mancante*, in ID., *La casa del Forte dei Marmi*, Le Lettere, Firenze, 2002, pp. 121-124.

O. Guerrieri, *Nostro signore Bene classico con furore*, in «La Stampa», 7 febbraio 2002.

A. Barbera, *Al cinema, unico*, in «TorinoSette», 8 febbraio 2002.

O. Guerrieri, *A teatro, geniale e sorprendente*, in «TorinoSette», 8 febbraio 2002.

G. Le., *Il mattatore Carmelo Bene*, in «TorinoSette», 8 febbraio 2002.

O. Guerrieri, *Il primo scandalo di Carmelo*, in «La Stampa», 11 febbraio 2002.

Cr. C., *La voce-orchestra*, in «TorinoSette», 15 febbraio 2002.

È morto Carmelo Bene, in «la Repubblica», 16 marzo 2002.

E. Siciliano, *Il teatro piange Carmelo Bene genio e sregolatezza*, «la Repubblica», 16 marzo 2002.

E. Siciliano, *Veltroni: “Un lutto enorme per la cultura italiana”*, in «la Repubblica», Ed. Roma, 16 marzo 2002.

Carmelo Bene, ultima scena, in «La Stampa», 17 marzo 2002.

Fo: “Un perfetto Ubu Re”, in «la Repubblica», 17 marzo 2002.

Una voce che ha cambiato la storia del teatro, in «Corriere della Sera», 17 marzo 2002.

P. Buttafuoco, *Un'orchestra in quella voce*, in «il Giornale», 17 marzo 2002.

S. Cesarale, *Carmelo Bene, dalle risse artistiche alla Roma campione*, in «Corriere della Sera», ed. Roma, 17 marzo 2002.

F. Cordelli, «*Scrissi qualcosa di sgraziato e Carmelo mi sfidò a duello*», in «Corriere della Sera», 17 marzo 2002.

M. D'Amico, *L'unico D'Annunzio possibile*, in «La Stampa», 17 marzo 2002.

R. Di Giammarco, *Il genio scandaloso che coltivava la solitudine*, in «la Repubblica», 17 marzo 2002.

M. G. Gregori, *Carmelo Bene interpreta la morte*, in «l'Unità», 17 marzo 2002.

E. Groppali, *Il menestrello indomabile*, in «il Giornale», 17 marzo 2002.

O. Guerrieri, *Angelo barocco e violento*, in «La Stampa», 17 marzo 2002.

G. Nanni, *Mi ha insegnato a perdermi nei suoni, nelle immagini, nel teatro dei desideri*, in «l'Unità», 17 marzo 2002.

C. Provvedini, *Mattatore in palcoscenico manipolatore della realtà*, in «Corriere della Sera», 17 marzo 2002.

F. Quadri, *Fu dissacratore del teatro e custode della scena antica*, in «la Repubblica», 17 marzo 2002.

G. Raboni, «Sono apparso alla Madonna» *E l'istrione si trasformò in mito*, in «Corriere della Sera», 17 marzo 2002.

E. Siciliano, *È morto Carmelo Bene*, in «la Repubblica», 17 marzo 2002.

“Architetto della magia”, in «Corriere Adriatico», 18 marzo 2002.

Ciampi, Fo, Ovidia: «Nessuno è stato libero come lo è stato lui», «l'Unità», 18 marzo 2002.

Ciampi: «Straordinario talento», in «Gazzetta del lunedì», 18 marzo 2002.

Costanzo «Era un genio», Fo «Spregiudicato uomo di teatro», Sgarbi «Polemiche poi sopite», in «Il Gazzettino», 18 marzo 2002.

Dario Fo: «Era un architetto della magia», in «Il Tirreno», 18 marzo 2002.

«Era uno spirito libero contro il potere ottuso», in «La Nuova Sardegna», 18 marzo 2002.

Fo, Proietti e Albertazzi: *Carmelo? Unico*, in «Roma», 18 marzo 2002.

Gigi Proietti: «Con il suo teatro aveva anticipato un po' tutto», in «Corriere della Sera», ed. Roma, 18 marzo 2002.

Niente funerali pubblici Carmelo Bene dispose di essere cremato, in «La voce di Rimini», 18 marzo 2002.

Nils Liedholm: «Talento magnetico mi disse che era il Falcao delle scene», in «Corriere della Sera», ed. Roma, 18 marzo 2002.

- E. Affinati, *Carmelo e Leopardi, a Trastevere*, in «Corriere della Sera», ed. Roma, 18 marzo 2002.
- A. Bandettini, *Luca Ronconi: "Ispirato, grande irripetibile"*, in «la Repubblica», 18 marzo 2002.
- P. F. Borgia, *Funerali privati per Bene Fo: architetto della magia*, in «il Giornale», 18 marzo 2002.
- E. Brenta, *Niente funerali pubblici, Bene sarà cremato*, in «Libertà», 18 marzo 2002.
- G. A. Cibotto, *Carmelo Bene, il talento come disperazione*, in «Il Gazzettino», 18 marzo 2002.
- E. Costantini, *Carmelo Bene, silenzio sull'ultima scena*, in «Corriere della Sera», 18 marzo 2002.
- E. Costantini, «*Era generoso dietro una maschera cinica*», in «Corriere della Sera», 18 marzo 2002.
- A. M. De Luca, *Niente funerali pubblici, omaggi in tutta Italia*, in «l'Unità», 18 marzo 2002.
- F. Di Frischia, *L'ultima volontà «Ricordatemi con Otello»*, in «Corriere della Sera», ed. Roma, 18 marzo 2002.
- R. Di Giammarco, «*Il suo genio ha lottato fino all'ultimo minuto*», in «la Repubblica», 18 marzo 2002.
- G. Fofi, *Magnifico eretico nel segno di Artaud*, in «Il Messaggero», 18 marzo 2002.
- E. Ghezzi, *Non è morto, Bene*, in «l'Unità», 18 marzo 2002.
- J.-P. Manganaro, *Vi dico di lui ciò che non si sa: era tenero, umile, antico. Eppure è vissuto bambino*, in «l'Unità», 18 marzo 2002.
- S. N., *Bene, l'addio silenzioso del provocatore*, in «La Stampa», 18 marzo 2002.
- G. Olla, *Il sogno di un genio postumo*, in «La Nuova Sardegna», 18 marzo 2002.
- R. Sala, *Carmelo Bene, il genio a perdere*, in «Il Messaggero», 18 marzo 2002.

S. Veronesi, *Maestro di parole, un destino già nel cognome*, in «Corriere della Sera», 18 marzo 2002.

E. Costantini, *Commosso omaggio a Bene con l'«Otello» inedito*, in «Corriere della Sera», 19 marzo 2002.

V. Emiliani, *Quando parlava del gioco senza palla e del ritiro di Bjorn Borg dal tennis*, in «Corriere della Sera», ed. Roma, 19 marzo 2002.

L. Martellini, *«Non siamo qui per piangere Carmelo Bene»*, in «Corriere della Sera», ed. Roma, 19 marzo 2002.

R. Solis, *Carmelo Bene à corps perdu*, in «Libération», Paris, 19 mars 2002.

Carmelo Bene, lotta per l'eredità, in «La Stampa», 20 marzo 2002.

Sigilli giudiziari allo studio di Bene, in «Corriere della Sera», 20 marzo 2002.

J.-L. Perrier, *Carmelo Bene*, in «Le Monde», Paris, 20 mars 2002.

Carmelo Bene: cerimonia a Otranto poi le ceneri nella tomba di famiglia, in «Corriere della Sera», 22 marzo 2002.

A. Stara, *Da «Caligola» a «l mal de' fiori» le emozioni di un grande artista*, in «la Rinascita della sinistra», 22 marzo 2002, p. 21.

A. Stara, *«Oltre» l'attore*, in «la Rinascita della sinistra», 22 marzo 2002, p. 21.

A. Arbasino, *E dopo Artaud, solo Carmelo*, in «l'Espresso», 28 marzo 2002, pp. 158-159.

G. Dotto, *L'ultimo spettacolo*, in «l'Espresso», 28 marzo 2002, pp. 156-158.

G. Fofi, *Il genio del Bene*, in «Panorama», 28 marzo 2002, p. 225.

A. Héliot, *Pour saluer Carmelo Bene*, in «Le Figaro», 29 marzo 2002.

T. Conte, *Un teatro per Bene*, in «TuttoLibri», 30 marzo 2002 [Riporta un brano dello stesso autore tratto da *L'amato Bene*, Einaudi, Torino, 2002].

M. M. Giorgetti, *Carmelo Bene artista totale*, in «Sipario», aprile 2002, pp. 20-24.

A un mese dalla morte di Carmelo Bene gli «orfani» lo ricordano in palcoscenico, in «Corriere della Sera», ed. Roma, 21 aprile 2002.

P. Giacchè, J.-P. Manganaro, *Due ricordi*, in «Lo Straniero», n. 23, maggio 2002, pp. 8-10.

I. Moscati, *Un mattatore all'antica futurista*, in «Hystrio», luglio 2002, pp. 49-53 [Lo speciale dedicato a Bene (alle pp. 49-57) comprende anche alcune recensioni di S. De Feo, R. Reborà, E. Flaiano, A. M. Ripellino, C. Garboli, G. Guerrieri, R. De Monticelli].

R. Polese, *Carmelo Bene il genio osannato dopo la morte*, in «L'Europeo», n. 3, luglio 2002, pp. 24-25.

P. Azoury, *Va Bene!*, in «Libération», Paris, 25 settembre 2002.

R. Barbolini, *Carmelo, l'importanza di non essere per Bene*, in «Panorama», 17 ottobre 2002, pp. 287-288.

G. L. Favetto, *Tutto il Bene che abbiamo*, in «diario», 18-24 ottobre 2002, pp. 44-47.

M. Perosino, *Un'apoteosi per Bene*, in «TorinoSette», 18 ottobre 2002.

C. Provvedini, *La vita spericolata di Carmelo Bene, «genio mascalzone» del teatro*, in «Corriere della Sera», 18 ottobre 2002.

O. Guerrieri, *C.B. l'eredità contesa*, in «La Stampa», 22 ottobre 2002.

L. Borghesan, *«Spetta a Salomè l'eredità di Bene»*, in «La Stampa», 23 ottobre 2002.

M. G. Gregori, *Bene il gran teatro dell'infanzia*, in «l'Unità», 23 ottobre 2002.

La carriera di un attore geniale e sregolato, in «La Stampa», 24 ottobre 2002.

O. G., *Il suo ultimo sogno è l'«Immemoriale»*, «La Stampa», 24 ottobre 2002.

F. P., *«Ho sempre fatto quello che mi ordinava. Il nostro rapporto non si è mai interrotto»*, in «La Stampa», 24 ottobre 2002.

F. Paci, *«Carmelo non conosceva Salomè, voleva il divorzio»*, in «La Stampa», 24 ottobre 2002.

R. Carnevali, *Un Bene perduto. Ricordo di un mito*, in «Costruzioni psicoanalitiche», novembre 2002, pp. 161-168.

A. S. Weiss, *Carmelo Bene, 1937-2002*, in «The Drama Review», The MIT Press, Cambridge, vol. 46, n. 4, winter 2002, pp. 8-10.

[...]

2010

Carmelo Bene, in D. Kennedy (edited by), *The Oxford Companion to Theatre and Performance*, Oxford University Press, New York, 2010, p. 58.

F. R. Oppedisano, *Carmelo Bene. Ricominciando dal tramonto del giorno. La vita stessa altrimenti*, in «Mnemosyne o la costruzione del senso», Presse Universitaire de Louvain, Louvain-la-Neuve, n. 3, 2010, pp. 43-57.

2011

M. Ventre, *Per un teatro «tolto di scena»*, in «Alias – il manifesto», 9 aprile 2011.

F. Chillemi, *Carmelo Bene and the Overcoming of Logocentrism: Epiphany of the Primordial Voice in the Eclipse of Meaning*, in «Annali d'Italianistica», Chapel Hill, vol. 29, 2011, pp. 253-267.

L. Viglietti, *Carmelo Bene* “Già dalla nostra tramontante nascita incomincia un destino”, in «Mnemosyne o la costruzione del senso», Presses Universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve, n. 4, 2011, pp. 85-99.

[...]

SCRITTI SUL TEATRO IN GENERALE

1964

N. Minuzzo, *Bene Carmelo male gli altri*, in «L'Europeo», 13 dicembre 1964, pp. 78-81.

1965

A. Nediani, *Il caso Bene*, in «Sipario», n. 226, febbraio 1965, pp. 44-45.

1967

C. Augias, *L'antiphysis di Carmelo Bene*, in «Teatro», n. 2, autunno-inverno 1967-1968, pp. 86-90
[L'articolo compare anche in G. Bartolucci (a cura di), *La scrittura scenica*, Lerici, Roma, 1968, pp. 267-270 e in M. Grande (a cura di), *carmelo bene il circuito barocco*, in «Bianco e Nero», nn. 11-12, dicembre 1973, pp. 25-26].

1968

G. Bartolucci, *Carmelo Bene o della sovversione*, in ID. *La scrittura scenica*, Lerici, Roma, 1968, pp. 16-27.

[...]

1981

D. Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Eri/Edizioni Rai, Torino, 1981, passim.

G. C. Dotto, *Carmelo Bene, Shakespeare e l'attore musico nel teatro dell'irrepresentabile*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano, 1981, pp. 31-39.

J.-P. Manganaro, *Il pettinatore di comete*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano, 1981, pp. 61-75.

M. Canevacci, *Considerazioni, a partire da Bene e la Berberian, sul ritorno della vocalità nel teatro e sulla sua implicita polemica coi cultori dell'“immaginario”*, in «Scena», n. 1, febbraio 1981, pp. 32-33.

S. Colomba, *Carmelo Bene a piena voce*, in «Scena», nn. 11-12, dicembre 1981, pp. 18-20 [Anche col titolo *Carmelo Bene à pleine voix*, in «Théâtre/public», Montreuil, novembre-décembre 1983, pp. 54-56].

[...]

2003

G. Di Leva (a cura di), *Carmelo Bene a Milano*, Edizioni del Teatro della Scala, Milano, 2003 [Contiene G. Di Leva, *Carmelo Bene a Milano: da “Manfred” ad “Adelchi”*, pp. 5-14; P. Giacchè, *Carmelo, dopo*, pp. 15-16; F. Quadri, *Una presenza sempre viva*, pp. 19-20; P. Giacchè, *Sul teatro della voce e la macchina attoriale*, pp. 21-24; E. Sgarbi, *Io vivo in questo suono. È la tua voce*, pp. 25-26; C. M. Badini, *Un impatto anomalo*, pp. 28-29; G. Giani Luporini, *Un ricordo per Carmelo*, p. 32; R. Molinari, *L' “Adelchi” di Carmelo Bene, a Milano, o L'assalto della memoria*, pp. 33-34; G. Giani Luporini, *Musiche per una voce*, p. 35; R. Palazzi, *Quell'assenza al di là dell'assenza*, pp. 37-38; L. Ferrero, *Musica di scena*, pp. 39-41; C. Cannella, *Cronache carmelitane, ovvero Bene a Milano*, pp. 42-45; P. Giacchè, *Nasce la Fondazione “L'Immemoriale di Carmelo Bene”*, p. 47; P. Mereghetti, *La lezione cinematografica*, pp. 48-49; R. Garavaglia, *...e venne un attore*, pp. 50-52; M. Campari, *Muti premia Bene poeta della musica*, pp. 52-53; L. Viglietti, *Carmelo Bene a Milano – Cronologia*, pp. 54-55].

C. Dumoulié, *Omaggio a Carmelo Bene, “poeta increato del soffio”*, in G. Costa (a cura di), *A CB. A Carmelo Bene*, Editoria & Spettacolo, Roma, 2003, pp. 15-17.

L. Mango, *La rappresentazione negata*, in ID., *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma, 2003, pp. 79-94.

[...]

2010

P. Giacchè, *Il corpo dimenticato: Carmelo Bene*, in U. Birbaumer, M. Hüttler, G. di Palma (a cura di), *Corps du Théâtre – Il corpo del Teatro*, Hollitzer, Wien, 2010, pp. 3-16.

D. Visone, *Il Convegno di Ivrea - Le conferenze spettacolo*, in ID., *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano, 2010, pp. 232-238.

D. Visone, *L' "antipoietica" di Carmelo Bene e l'impatto con la critica: il rifacimento dell'Amleto e del Faust*, in ID., *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano, 2010, pp. 97-116.

2011

L. Cull, *Performing Presence, Affirming Difference: Deleuze and the Minor Theatres of Georges Lavaudant and Carmelo Bene*, in C. Finburgh, C. Lavery, (edited by), *Contemporary French theatre and performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York, 2011, pp. 99-110.

Y. Brunello, *Gilles Deleuze-Carmelo Bene: uma leitura linguística gramsciana*, in «Estudos Linguísticos», São Paulo, setembro-dezembro 2011, pp. 1913-1922.

[...]

SCRITTI SULLE OPERE TEATRALI

***Spettacolo-concerto Majakovskij*, protagonista solista C.B., musiche-live di G. Lenti. Protagonista solista: C. Bene. Roma, Teatro Laboratorio, 9 novembre 1962.**

E. F., *Un colpo di pistola al cabaret*, in «Corriere d'informazione», 24-25 novembre 1964.³²⁴

³²⁴ Questa recensione così come quella seguente di R. Reborà si riferiscono ad un recital avvenuto presso il Nebbia Club di Milano.

A. Gallotti, *Beve whisky vestito da odalisca urlando liriche a piedi scalzi*, in «Stampa», 30 novembre 1964.

R. Rebora, *Carmelo Bene al Nebbia Club*, in «Sipario», gennaio 1965, p. 26.

R. Jacobbi, *Una maschera bastona ogni sera l'uomo-massa che l'ha costruita*, in ID., *Maschere alla ribalta*, Bulzoni, Roma, 2002, pp. 348-350.

S. Vendittelli, *Majakovskij*, in ID., *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, Accademia University Press, Torino, 2015, pp. 46-50.

[...]

***Nostra Signora dei Turchi*, di C. Bene. Regia, scene e costumi e interprete principale: C. Bene. Roma, Teatro Beat 72, 1 dicembre 1966.**

R. Tian, *L'attore ribelle rivela come si è fatto turco*, in «Il Messaggero», 3 dicembre 1966.

Vice, *Bene esclude il pubblico*, in «Paese Sera», 3 dicembre 1966.

Vice, *Carmelo Bene al Beat '72*, in «Il Tempo», 3 dicembre 1966.

Carmelo Bene, in «Corriere della Sera», 4 dicembre 1966.

L. Paolozzi, *Lydia degli scheletri*, in «ABC», n. 52, 25 dicembre 1966, pp. 8-9.

C. Augias, *Una raccolta di memorie divertente e feroce l'ultimo spettacolo di Carmelo Bene*, in «Sipario», gennaio 1967, pp. 30-31.

D. G. Martini, *Amore, morte e presunzione*, in «Corriere mercantile», 28 febbraio 1967 [Pubblicata anche in ID., *La pulce nell'orecchio*, Editrice Liguria, Savona, 1994, pp. 106-107].

S. Vendittelli, *Al commissariato*, in ID., *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di A. Petrini, Accademia University Press, Torino, 2015, pp. 112-114.

S. Vendittelli, *Nostra Signora dei Turchi*, in ID., *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di A. Petrini, Accademia University Press, Torino, 2015, pp. 83-95.

[...]

***Faust-Marlowe-Burlesque*, di A. Trionfo e L. Salveti. Regia di A. Trionfo. Scene di E. Luzzati. Costumi di G. Panni. Teatro Stabile di Torino. Interpreti: C. Bene, F. Branciaroli. Prato, Teatro Metastasio, 23 marzo 1976.**

A. Trionfo, L. Salveti, *Faust Marlowe-burlesque*, Anteditore, Verona, 1976.

A. Blandi, *Faust di Trionfo addio allo Stabile*, in «La Stampa», 24 marzo 1976.

E. Mo, *Carmelo Bene demonio in frac*, in «Corriere della Sera», 24 marzo 1976.

L. Cirri, *L'altra faccia dell'anima*, in «Il Borghese», 18 aprile 1976, pp. 1265-1266.

Carmelo Bene e Branciaroli saranno Mefistofele e Faust a Torino, in «Corriere della Sera», Milano, 7 maggio 1975.

G. Calcagno, *Stabile: la Biennale e il Faust con Bene*, in «La Stampa», 20 maggio 1975.

R. S., *Carmelo Bene malato – Si annulla il Faust*, in «La Stampa», 8 maggio 1976.

A. Blandi, *Saltato il "Faust" chi lo sostituirà?*, in «La Stampa», 9 maggio 1976.

R. P., *Bene: «Il mestiere dell'attore è la cosa più cretina che ci sia»*, in «Corriere della Sera», 9 ottobre 1976.

C. Brusati, *Faust gioca a Mefistofele*, in «Corriere d'informazione», 15 ottobre 1976.

Faust interrotto al Manzoni, in «Corriere della Sera», 16 ottobre 1976.

R. De Monticelli, *Faust e Mefistofele in cerca d'identità*, in «Corriere della Sera», 2 novembre 1976.

Faust-Bene sotto la tenda, in «Corriere della Sera», ed. Roma, 20 novembre 1976.

A. M. Ripellino, *Ora Faust fa il disc-jockey*, in ID. *Siate buffi*, Bulzoni, Roma, 1989, pp. 501-503.

[...]

***Macbeth*, da William Shakespeare. Regia scene e costumi di C. Bene. Musiche di G. Verdi. Orchestrazione e direzione di L. Zito. Interpreti: C. Bene, S. Javicoli. Théâtre de Paris, 11 ottobre 1983.**

J.-P. Manganaro, *Carmelo Bene: Macbeth ou l'infondé du pouvoir*, in «art press», Paris, n. 74, octobre 1983, p. 12.

C. Godard, *Paradoxes de l'acteur*, in «Le Monde», Paris, 11 octobre 1983.

J-P. Thibaudat, *Carmelo Bene acteur-cas*, in «Libération», Paris, 15 octobre 1983.

M. Cournot, *Permission de syncope*, in «Le Monde», Paris, 16 octobre 1983.

[...]

***Lorenzaccio*, al di là di de Musset e Benedetto Varchi. Testo e regia di C. Bene. Interpreti: C. Bene, I. George, M. Contini. Firenze, Ridotto del Teatro Comunale, 4 novembre 1986.**

M. Grande, *La grandiosità del vano*, in C. Bene, *Lorenzaccio*, Nostra signora Editrice, Firenze, 1986, pp. 85-155.

Carmelo Bene accusa "Firenze mi boicotta", in «Stampa Sera», 14 aprile 1986.

F. M., *Carmelo Bene in polemica con Firenze per il "Lorenzaccio" da un miliardo*, in «La Stampa», 17 aprile 1986.

V. Brunelli, «*Con Lorenzaccio sono un genio*», in «Corriere della Sera», 1 novembre 1986.

P. Pedullà, *Bene: chiamatemi genio Un Lorenzaccio per provocare*, in «La Nazione», 1 novembre 1986.

L. Testaferrata, *Aspettando l'Apocalisse*, in «il Giornale», 1 novembre 1986.

Carmelo Bene dei miracoli, in «l'Unità», 2 novembre 1986.

G. Ciattini, *Più che uno spettacolo ho fatto un miracolo*, in «La Città», 2 novembre 1986.

L. Lapini, *L'importanza di chiamarsi Carmelo*, in «Paese Sera», 2 novembre 1986.

F. Matteini, *Bene: "Lorenzaccio" un ultimatum al teatro*, in «La Stampa», 2 novembre 1986.

P. Vagheggi, *Sono un genio è proprio così*, in «la Repubblica», 2 novembre 1986.

E poi il solito sfogo plateale, in «La Nazione», 6 novembre 1986.

E un critico teatrale lo querela per ingiuria, in «La Città», 6 novembre 1986.

V. Brunelli, *Il rumoroso «Lorenzaccio» al femminile di Carmelo Bene*, in «Corriere della Sera», 6 novembre 1986.

L. F., *Carmelo Bene come Raffaella Carrà Ma quante recite fuori programma...*, in «La Nazione», 6 novembre 1986.

O. Guerrieri, *Lorenzaccio in guêpière*, in «La Stampa», 6 novembre 1986.

L. Lapini, *Lorenzaccio killer e saltimbanco*, in «Paese Sera», 6 novembre 1986.

P. Lucchesini, *Sul trono di sangue dei Medici*, in «La Nazione», 6 novembre 1986.

G. Manzella, *Lorenzino in reggicalze*, in «il manifesto», 6 novembre 1986.

U. Ronfani, *Se il genio è novità allora non ci siamo*, in «Il Giorno», 6 novembre 1986.

A. Savioli, *Il fracasso fa Bene!*, in «l'Unità», 6 novembre 1986.

F. Tei, *Carmelo, ovvero la morte del teatro*, in «La Città», 6 novembre 1986.

R. Tian, *Sotto la Storia, niente*, in «Il Messaggero», 6 novembre 1986.

M. Vannucci, *Carmelo Bene «aggredisce» un critico teatrale*, in «Il Tempo», 6 novembre 1986.

U. Volli, *Non di sola voce recita Carmelo...*, in «la Repubblica», 6 novembre 1986.

L. Testaferrata, *Lorenzaccio, molto rumore poca sostanza*, in «il Giornale», 7 novembre 1986.

M. Rossi, *Quel «Lorenzaccio» di Carmelo*, in «Il giornale di Vicenza», 13 novembre 1986.

F. Cordelli, *I cattivi pensieri di Lorenzaccio*, in «L'Europeo», 18 novembre 1986, p. 81.

P. Petroni, *Lontano dalla Storia, tutto è Vanitas Vanitatum*, in «Corriere della Sera», ed. Roma, 16 gennaio 1987.

S. Cielo, *A margine*, in «Filmcritica», n. 372, marzo 1987, pp. 149-150.

G. Bartalotta, «*Il Lorenzaccio o l'illogicità del senso*», in «Teatro Contemporaneo», n. 15, maggio 1987, pp. 269-279.

Offese un critico teatrale Condannato Carmelo Bene, in «Corriere della Sera», 27 maggio 1987.

Agi, *Carmelo Bene condannato per ingiurie*, in «La Stampa», 27 maggio 1987.

A. Cappabianca, *Lorenzaccio o la divergenza dei rumori*, in ID., *Carmelo Bene: il cinema oltre se stesso*, Pellegrini, Cosenza, 2012, pp. 133-138.

[...]

Lectura Dantis, voce recitante: C. Bene. Contrabbasso live: F. Grillo. Otranto, Fossato del Castello, 5 settembre 2001.

A. di Giacomo, *Bene torna nella sua terra*, in «la Repubblica», 29 luglio 2001.

Niente «Paradiso» nella cattedrale per Carmelo Bene a Otranto, in «Corriere della Sera», 26 agosto 2001.

A. di Giacomo, *Bene in Cattedrale? La Curia: no grazie*, in «la Repubblica», 5 settembre 2001.

A. di Giacomo, *Otranto su il sipario con il Dante di Bene*, in «la Repubblica» - Puglia estate, 5 settembre 2001.

A. di Giacomo, *Un Dante mai ascoltato per un sublime Carmelo*, in «la Repubblica» - Puglia estate, 7 settembre 2001.

[...]

SCRITTI SUL CINEMA IN GENERALE

1969

A. Maccario, *Carmelo Bene attacca tutti*, in «Corriere d'informazione», 13-14 maggio 1969.

E. Ungari, *I nudi e i morti*, in «Cinema e film», n. 9, estate 1969, pp. 243-249.

1970

Il western cambia con Carmelo Bene?, in «Corriere della Sera», 8 giugno 1970.³²⁵

G. Aristarco, *Bene, forma barocca e travestimento dell'io*, in «Cinema nuovo», novembre-dicembre 1970, pp. 446-451.

[...]

2012

³²⁵ Nell'articolo si fa riferimento ad un progetto di partecipazione di Bene al film *Tiger* diretto da Roberto Loyola.

F. Baglivi, M. Coletti (a cura di), *Carmelo Bene. Il cinema, oppure no*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 2012 [Contiene: E. Magrelli, *Presentazione*, p. 5; J.-P. Manganaro, *Animula vagula blandula...*, pp. 7-8; M. Coletti, *Prologo. Due o tre cose che so di Bene*, pp. 9-12; M. Masini, *Un'anima capace di ogni cosa inaudita*, pp. 13-20; J. Aumont, *Pulsioni e destini di pulsione. Breve introduzione a Carmelo Bene*, pp. 21-28; C. Bene, *Descrizione di una battaglia*, pp. 29-44; M. Coletti (a cura di), *Frammenti di Bene*, pp. 45-59; C. Bene, *A bocca aperta*, pp. 60-64; C. Bene, *4 momenti su tutto il nulla. Momento 4 – L'Arte*, pp. 65-68; C. Bene, *“Troppo bello” per la Radio-Televisione Italiana*, p. 69; D. Fumarola, *Tutto è Bene quello che non finisce mai: l'infinito Otello e il velo nero della caverna*, pp. 70-72; e. ghezzi, *Un Bene di meno*, pp. 73-74; F. Baglivi, *(Ri)epilogo – 2: non abbiamo altro bene all'infuori di Bene*, pp. 75-79; H. Langlois, *Il genio*, p. 80; *Appendice*, pp. 81-94].

P. Boioli, *Carmelo Bene. Il cinema della dépense*, Falsopiano, Alessandria, 2012.

E. Morreale, *Al cinema e in tv, una meteora autodistruttiva*, in «Il venerdì di Repubblica», 24 febbraio 2012, pp. 124-125.

A. Cappabianca, *Introduzione*, in ID., *Carmelo Bene: il cinema oltre se stesso*, Pellegrini, Cosenza, pp. 5-18. [Pubblicato con il titolo *Carmelo Bene Io e l'immagine, un campo di battaglia*, in «il manifesto - Alias», Roma, 24 marzo 2012].

[...]

SCRITTI SULLE OPERE CINEMATOGRAFICHE

[...]

A proposito di “Arden of Feversham”. Regia di C. Bene e S. Siniscalchi. Fotografia: G. Albonico. Produzione: Nexus Film. Durata 20' circa. 1968. [Irreperibile: presso la Cineteca Nazionale è stato individuato il negativo privo di colonna sonora].

A. Aprà, *Carmelo Bene oltre lo schermo*, in *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano, 1995, pp. 128-129.

[...]

SCRITTI SULLE OPERE PUBBLICATE

[...]

2003

R. Solis, *Le puzzle vivant de Carmelo Bene*, in «Libération», Paris, 10 juin 2003.

[...]

2005

M. G. Gregori, *Storia di un genio che è in «apparso alla Madonna»*, in «l'Unità», 29 aprile 2005.

E. Frontaloni, *Come fare un profilo di sé*, in «Silos», 5-18 luglio 2005, p. 6.

[...]

SCRITTI SULLE SINGOLE OPERE PUBBLICATE

[...]

***Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*, Lerici, Milano, 1964.**

G. Livio, *1964: Teatro della contraddizione, poetica d'attore e rapporto col testo in uno scritto di Carmelo Bene*, in ID., *La scrittura drammatica*, Mursia, Milano, 1992, pp. 147-154.

[...]

***Ritratto di Signora del cavalier Masoch per intercessione della Beata Maria Goretti*, in *A boccaperta*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 177-222.**

S. Bona, *La poetica di Carmelo Bene*, in ID., *Carmelo Bene la scena e la vita*, Edizioni Akkuaria, Catania, 2007, pp. 43-60.

G. di Stefano, *Carmelo Bene: Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della Beata Maria Goretti. Spettacolo in due incubi*, in M. Lentzen (Herausgegeben von), *Italienisches Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationem*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2008, pp. 343-357.

A. Cappabianca, *Santi, madonne e altari*, in ID., *Carmelo Bene: il cinema oltre se stesso*, Pellegrini, Cosenza, 2012, pp. 166-168.

[...]

***Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille*, Nostra Signora Editrice, Roma, 1993.**

S. Giorgino, *Carmelo Bene poeta: l'oscenità di "Pentesilea" tra riscrittura e traduzione*, in «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», Manziana, n. 11, settembre 2013, pp. 73-85 [Consultato il 10 marzo 2018 all'indirizzo <http://www.progettoblio.com/downloads/Oblio,III,11.pdf>]

[...]

***Opere: con l'Autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano, 1995.**

Carmelo Bene: L'Italien publie ses mémoires, in «Libération», Paris, 10 ottobre 1995.

A. Cambria, *Bene, la grande contraddizione*, in «Il Giorno», 23 ottobre 1995.

N. Savarese, [senza titolo], in «l'immaginazione», n. 124, novembre 1995, p. 13.

M. Nicolao, *I moderni: un Bene di meno*, in «Il Giorno», 5 novembre 1995.

R. Cotroneo, *Dove c'è Savinio non può esserci Bene*, in «l'Espresso», 12 novembre 1995, p. 265.

M. Liverani, *Sono un genio senza talento*, in «il Giornale», 15 novembre 1995.

A. Bisicchia, *L'impossibile tragedia di Bene*, in «Avvenire», 18 novembre 1995.

O. Guerrieri, *Monumento per Bene*, in «Tuttolibri», 30 dicembre 1995.

R. Ceserani, *Effetti fantasmagorici creati attraverso un linguaggio «squartato»*, in «il manifesto», 4 gennaio 1996.

G. Manzella, *Un santo a sud del Sud*, in «il manifesto – la talpa libri», 4 gennaio 1996.

P. Pag[ani], *Le sue in «Opere»: lunedì a teatro la presentazione*, in «Il Giorno», 2 marzo 1996.

E. Ragni, *Il libro teatro di Carmelo Bene*, in «Rivista di letteratura teatrale», n. 2, 2009, pp. 157-176.

F. Taviani, *Bene, è finito un secolo*, in S. Luzzatto, G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, III, 2012, pp. 1012-1016.

[...]

SCRITTI SULLA TELEVISIONE IN GENERALE

C. G. Saba, *Videofonie*, in «Close-Up», n. 7, maggio 1999, pp. 16-23.

G. Antonucci, *L'immagine sul piccolo schermo esaltava la sua maschera tragica*, in «il Giornale», 17 marzo 2002.

C. Saba, *Televisione: il paradosso del linguaggio (video)*, in ID., *Carmelo Bene*, Il Castoro, Milano, 2005, pp. 105-112.

G. Pfeiffer, *“mitten im Arsch sitzen”: Vlado Kristl, Carmelo Bene und das video-teatro des 1970er*, in «Maske und Kothurn», Böhlau Verlag, Wien, 2011, pp. 221-236.

[...]

Adelchi, di A. Manzoni in forma di concerto. Uno studio di C. Bene e G. Di Leva, nel bicentenario dalla nascita di Alessandro Manzoni. Regia di C. Bene. Regia televisiva di C. Battistoni. Musiche di G. Giani Luporini. Orchestra e coro della RAI di Milano; direttore E. Collina. Percussioni-live: A. Striano. Interpreti: C. Bene, A. Perino. Registrazione: Teatro Lirico, Milano, 1984 [Trasmesso su Rai Due il 09.09.1985].

A. Bevilacqua, *Il grande «Adelchi» di Carmelo Bene*, in «Corriere della sera», 12 settembre 1985.

[...]

4 momenti su tutto il nulla, di C. Bene. Luci: P. Rachini. Cameraman: N. Confalonieri. Direttore di produzione: R. Romoli. Montaggio: A. Buonomo. Produzione: S. Giussani, P. Ruspoli. Rai Trade, 2001.

O. Guerrieri, *La donna: una maledizione*, in «La Stampa», 14 febbraio 2002.

P. Giacchè, *Carmelo Bene, attore della cultura*, in «Lo Straniero», n. 22, aprile 2002, pp. 106-108.

[...]

PARTECIPAZIONI A FILM

[...]

***Umano non umano*, di M. Schifano. Interpreti: S. Penna, R. Rassimov, A. Stewart, A. Pallenberg, C. Bene, M. Jagger, K. Richards, A. Moravia, F. Brocardi, F. Angeli, A. Aprà. Italia, 1969.**

C. Béghin, [senza titolo], in D. Bax (sous la direction de), C. Béghin (avec la collaboration de), *Marco Bellocchio, Carmelo Bene*, Magic cinéma, Bobigny, 2009, pp. 203-204.

A. Cappabianca, *Tra Schifano, Brocchi e Rocha*, in ID., *Carmelo Bene: il cinema oltre se stesso*, Pellegrini, Cosenza, 2012, pp. 75-78.

***Colpo rovente*, di P. Zuffi. Interpreti: M. Reardon, B. Bouchet, C. Bene, S. Martinkova, I. Miranda, E. Ciannelli, V. Zinny. Italia, 1970.**

C. Béghin, [senza titolo], in D. Bax (sous la direction de), C. Béghin (avec la collaboration de), *Marco Bellocchio, Carmelo Bene*, Magic cinéma, Bobigny, 2009, p. 204.

[...]

6. Appendice

6.1 Selezione da Mario Masini, *I miei film con Carmelo Bene*, a cura di Carlo Alberto Petrucci (Venezia: Damocle, 2020)

Introduzione

Questo libro è il risultato delle conversazioni avute con Mario Masini a riguardo della sua collaborazione con Carmelo Bene. Trattandosi di vicende evocate a circa cinquanta anni di distanza, è possibile che vi si trovino alcune imprecisioni. Tuttavia, le parole di Masini costituiscono la testimonianza privilegiata di chi prese parte alla stagione cinematografica di Bene della quale Masini offre dettagli fino ad ora sconosciuti, discutendo, fra l'altro, due progetti cinematografici non realizzati: *Faust* e *Giuseppe Desa da Copertino*.

Per quanto possibile, all'interno dei singoli capitoli i ricordi di Masini sono stati ordinati seguendo la successione delle scene nei vari film, così da rendere più facile per il lettore orientarsi tra le sue parole. Ho cercato di dare una continuità narrativa dei fatti esposti da Masini sostituendo al dialogo il suo racconto in prima persona. Tuttavia, la narrazione risente talvolta della frammentarietà tipica del registro orale.

La filmografia di Bene è fornita in italiano mentre quella di Masini riporta i titoli in versione originale. Tutte le note, così come le parti segnalate in corsivo, sono mie.

Desidero ringraziare la signora Dominique Papi Cipriani per aver messo a disposizione le fotografie inserite nell'appendice al volume.

Il libro viene fornito anche in traduzione inglese e francese nella speranza che questa scelta possa favorire lo studio dell'opera di Carmelo Bene anche in ambito internazionale.

[...]

Profilo di Mario Masini

Diplomato al “Centro Sperimentale di Fotografia” di Roma nel 1961, Mario Masini è uno dei rappresentanti del cinema sperimentale romano insieme a Paolo Brunatto, Alberto Grifi e Alfredo Leonardi. Realizza i cortometraggi *Il sogno di Anita* (1963), *Immagine del tempo* (1964), dal titolo di una litografia di Emilio Vedova, e il lungometraggio *X chiama Y* (1968).

Collabora con Carmelo Bene per il quale cura la fotografia dei film *Nostra Signora dei Turchi* (1968), *Il barocco leccese* (1968), *Don Giovanni* (1970), *Salomè* (1972) e *Un Amleto di meno* (1973).

Per Paolo e Vittorio Taviani dirige la fotografia di *San Michele aveva un gallo* (1972) e *Padre Padrone* (1977), premiato con la “Palma d’oro” al Festival di Cannes dell’anno successivo.

Abbandona il cinema per dedicarsi allo studio dell’opera di Rudolf Steiner, fondatore delle scuole Waldorf. Insieme a due colleghe, fonda nel 1980 la scuola di Roma, dove rimarrà come maestro per otto anni prima di trasferirsi a Stoccarda per lavorare come educatore in un istituto per disabili ad indirizzo antroposofico.

[...]

Sul set con Carmelo

La prima volta che vidi Carmelo in teatro fu quando assistetti insieme a mia moglie Anita ad uno spettacolo su testi di Majakovskij ed accompagnamento musicale di Beppe Lenti rimanendone molto colpito.³²⁶

Nei primi anni Sessanta a Roma c’era un grande fermento intorno al cinema indipendente ed eravamo una nutrita compagnia di persone che si incontravano per parlare di arte e discutere di possibili progetti: Franco Angeli, Massimo Bacigalupo, Piero Bargellini, Gianfranco Baruchello, Umberto Bignardi, Paolo Brunatto, Roberto Capanna, Claudio Cintoli, Alvin Curran, Tonino De Bernardi, Pia Epreman, Sandro Franchina, Paolo Gioli, Alberto Grifi, Anna Lajolo, Alfredo Leonardi, Guido Lombardi, Pino Pascali, Luca Patella, Romano Scavolini, Mario Schifano, Giorgio Turi e Adamo Vergine. Paolo Brunatto voleva realizzare dei documentari sul teatro sperimentale, parlò con Carmelo e ottenne di poter riprendere dei suoi spettacoli. Partecipai quindi, in qualità di operatore, ad *Un’ora prima di Amleto più Pinocchio* e *Bis*, due brevi documentari molto semplici in cui si trovano lunghe sequenze – con macchina fissa – di alcune prove.³²⁷ Queste registrazioni costituiscono oggi forse l’unica testimonianza video dell’attività di Carmelo in quegli anni.

[...]

Con Carmelo ci incontrammo in un bar vicino agli uffici del produttore Patara. Seduti a un tavolino sul marciapiede, mi parlò di *Nostra Signora dei Turchi*, basato su un suo romanzo che aveva già messo in scena a teatro. Aveva ricevuto un finanziamento per girare dei documentari ed invece

³²⁶ Masini si riferisce allo *Spettacolo-concerto Majakovskij*, protagonista solista C. Bene, musiche-live di G. Lenti. Roma, Teatro Laboratorio, 9 novembre 1962.

³²⁷ *Un’ora prima di Amleto più Pinocchio* (1967, 16mm gonfiato a 35mm, b/n, 18’, prod.: Nexus cinematografica) contiene riprese effettuate in occasione di un *Amleto* di Charles Marowitz e dell’edizione del 1966 del *Pinocchio* di Carmelo Bene. *Bis* (1967, 16mm gonfiato a 35mm, b/n, 20’, prod.: Nexus cinematografica) è un documentario con riprese dalle prove dello spettacolo *Il rosa e il nero* (1966) di Carmelo Bene.

avrebbe impiegato il denaro per il suo primo film. Mi raccontò un po' la trama e mi descrisse le immagini che aveva in mente mentre io cercavo di capire come poterle realizzare visto che non esisteva una sceneggiatura. Le riprese sarebbero avvenute tra Otranto e Santa Cesarea Terme. Intuii di avere molta libertà su come effettuare le riprese ed accettai di lavorare con lui.

In *Nostra Signora dei Turchi* e *Don Giovanni* non esisteva un ordine preciso nelle riprese delle scene ma Carmelo aveva delle idee molto precise sul montaggio delle varie sequenze. I film di Carmelo non sono mai piaciuti al grande pubblico e dal punto di vista finanziario erano rischiosi per un produttore. Nonostante il suo successo al Festival di Venezia, *Nostra Signora dei Turchi* non ebbe molta diffusione. Fortunatamente per *Salomè* e *Un Amleto di meno* potemmo disporre di una vera e propria produzione che ci consentì di effettuare le riprese a Cinecittà.

[...]

Nei quattro film che ho realizzato con Carmelo, non abbiamo mai registrato l'audio spesso anche a causa della scarsità delle risorse a nostra disposizione che non ci permettevano di disporre di un fonico. La traccia audio quindi è stata registrata in post-produzione e montata successivamente. Invece di rappresentare un limite, non dover pensare all'audio, ci ha permesso di essere molto più liberi sul set. Potevamo cambiare idea anche nel corso delle riprese. Bastava infatti che Carmelo uscisse per un attimo di scena o che si mettesse di spalle coprendo il labiale per dirmi come avrebbe voluto continuare la scena. Anche io potevo parlargli liberamente dandogli delle indicazioni e dicendogli di fare attenzione alle luci. L'assenza di una traccia preesistente ha poi permesso a Carmelo di poter elaborare delle magnifiche colonne sonore per i suoi film senza doversi preoccupare di rispettare una traccia audio già esistente.

Quando ripenso ai film che abbiamo fatto insieme, mi viene sempre in mente la genialità di Carmelo. Era veramente un incontenibile vulcano d'idee e stargli dietro poteva essere molto stancante.

[...]

Le sovraimpressioni che abbiamo realizzato nei film, non sono state fatte in post-produzione ma direttamente nel corso delle riprese. È qualcosa che ho sempre fatto nel corso delle mie sperimentazioni utilizzando un semplice vetro. Di per sé un vetro è trasparente e riflette soltanto se dietro di sé ha una superficie scura. Se voglio fare una ripresa su qualcosa senza riprenderlo direttamente, posso utilizzare un vetro che riflette l'immagine che voglio filmare. Se dietro il vetro è tutto scuro e illumino l'oggetto che voglio riflettere, la sua immagine apparirà sul vetro. Se poi decidessi di illuminare anche quello che si trova dietro il vetro, allora otterrei entrambe le immagini una sopra l'altra.

[...]

Un altro esempio degli effetti che abbiamo usato si può trovare nella scena dei frati, dove, per creare l'illusione dei lampi sul volto di Carmelo all'esterno, utilizzammo un semplice cartoncino nero,

coprendo la luce ad intervalli diversi. Nei vari film abbiamo girato anche molte sequenze in cui i personaggi appaiono riflessi in uno specchio. In queste scene solitamente Carmelo teneva in mano un piccolo specchio che rifletteva o lui o Lydia.

[...]

Lavorare con Carmelo è stato molto bello, era tutto molto ricco e non c'era mai niente di noioso. Non si pensava troppo per fare le cose. Carmelo aveva la sicurezza di sé, sapeva quello che doveva dire e che voleva fare e poteva contare su una memoria straordinaria.

[...]

Mi sono trovato sempre molto bene con Carmelo che ha per me avuto un grande rispetto, simpatia e affetto e si lasciava spesso andare a manifestazioni di tenerezza anche nei confronti dei miei bambini. Sono d'accordo con quanto ha scritto Jean-Paul Manganaro in un suo articolo di qualche anno fa.³²⁸

[...]

In alcuni momenti liberi da *Nostra Signora dei Turchi*, girai anche delle scene del mio film *X chiama Y*. Volevo realizzare un film che parlasse della storia di una donna che rimane incinta ed ha un bambino ed ho girato nel corso del tempo (dal 1965 al 1968). Volevo che l'artista incontrasse delle difficoltà nel suo percorso creativo in modo da essere costretto a trovare dei modi per poterle superare. Decisi quindi di girare con due macchine, una americana del 1925 a manovella che doveva essere ricaricata ogni minuto che per me rimane una macchina straordinaria. Portava solo 30 metri di pellicola e non aveva la loupe ma un vetrino da cui si poteva solo immaginare quale fosse l'inquadratura. Poi mi feci prestare una Paillard 16mm, una macchina favolosa, e continuai le riprese con quella. Non ho mai amato il sincrono ritenendo che l'immagine non dovesse avere la necessità di un supporto audio come se in qualche modo fosse monca e indegna di stare in piedi da sola. A me piaceva moltissimo usare le voci di altre persone e grazie ad un registratore, registravo spesso la voce di Anita che parlava a casa o di altre persone che venivano a trovarci. Ho realizzato quindi due tracce parallele, il video e l'audio. C'è una storia visiva ed un'altra storia auditiva con una sola scena in sincrono, al mare. In una delle scene di *X chiama Y*, compare brevemente anche Carmelo con in mano delle gelatine colorate. A Santa Cesarea invece girai un'altra sequenza chiedendo a Sasà Siniscalchi di riprendermi mentre ho in braccio mio figlio Tommaso. In un altro momento ripresi invece la madre di Carmelo sul balcone dall'interno della casa di Santa Cesarea.

³²⁸ Masini si riferisce all'articolo di Jean-Paul Manganaro, "Vi dico ciò che di lui non si sa: era tenero, umile, antico. Eppure è vissuto bambino", apparso su *l'Unità* del 18 marzo 2002.

Nostra Signora dei Turchi (1968)³²⁹

Quando cominciammo le riprese, la troupe era composta da Carmelo, Lydia Mancinelli, Salvatore Siniscalchi come aiuto regista, io con il mio assistente, mia moglie con i nostri due figli e Ornella Ferrari. Alloggiavamo tutti nella villa di Carmelo a Santa Cesarea. Non esistevano orari e potevamo girare di giorno e di notte, lavorando a volte per due o tre giorni di seguito a ritmi estenuanti finché non crollavamo e dormivamo per un giorno intero. Con Carmelo non esistevano programmi prestabiliti ed era tutto improvvisato. Aveva un'energia inesauribile e io gli stavo a fianco senza mai lamentarmi, trovando entusiasmante questo lavoro, soprattutto perché per ogni scena dovevo risolvere effetti o problemi pratici e questo mi è sempre piaciuto moltissimo. Dopo una decina di giorni, il mio assistente mi disse che non se la sentiva più di continuare a lavorare a quei ritmi e rientrò a Roma abbandonando le riprese. Mi trovai a dover non solo preparare il set e le luci ma anche a mettere a fuoco la macchina nel corso delle varie riprese. La mia fortuna era di aver lavorato per la Rai a documentari e a riprese giornalistiche in diretta ed ero quindi abituato a girare in questo modo. Durante la scena dell'editore, Sasà Siniscalchi si fece male ad un piede e decise di rientrare a Roma. Dopo qualche giorno, Carmelo ebbe un diverbio con Ornella ed anche lei abbandonò il set. Rimanemmo solo io, Carmelo, Lydia e mia moglie con i bambini ed eravamo appena a metà del film.

[...]

A mano a mano che terminavamo le bobine, spedivamo il materiale col girato a Roma per lo sviluppo. Quando Sasà Siniscalchi ci lasciò in seguito al suo incidente, Carmelo gli chiese di andare a vedere il girato perché fino a quel momento non avevamo idea di come fossero venute le riprese. Si sentirono al telefono e Siniscalchi disse a Carmelo che il materiale non era molto bello. Per noi fu un duro colpo e ci precipitammo immediatamente a Roma per organizzare una proiezione per la mattina successiva. Fortunatamente Carmelo fu contento e rientrammo immediatamente a Santa Cesarea per continuare il lavoro.

[...]

³²⁹ L'opera fu pubblicata prima in forma di romanzo (*Nostra Signora dei Turchi*, Milano: Sugar, 1966) e messa poi in scena nello stesso anno (*Nostra Signora dei Turchi*. Regia, scene e costumi e interprete principale: C. Bene. Roma, Teatro Beat 72, 1 dicembre 1966) e nel 1973 (*Nostra Signora dei Turchi*. Regia: C. Bene. Scene: G. Marotta. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, I. Marani, I. Russo, A. Vincenti, B. Baratti, F. Lombardo, G. Scala. Roma, Teatro delle Arti, 10 ottobre 1973). Del film montato esistono versioni diverse. Secondo Cosetta Saba la prima versione del film aveva una durata di 160' poi ridotti a 125' per partecipare alla XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia mentre Sergio Colomba riferisce come la versione integrale durasse 180'. Cfr. Cosetta Saba, *Carmelo Bene* (Milano: Il Castoro Cinema, 2005), pp. 55-56). La Cineteca Nazionale conserva una versione di 3.884 metri (corrispondente a 134') derivata dalla pellicola originale Ektachrome 16 mm indicata come primo montaggio del film. Su invito di Luigi Chiarini il film verrà in seguito ridotto a 3.486 metri. La pellicola originale Ektachrome della versione conservata presso la Cineteca Nazionale è stata trasferita su supporto digitale ad alta risoluzione ed in seguito riportata su negativo 35 mm.

Risolvevamo i problemi con un po' di inventiva e tanta voglia di fare. Potemmo effettuare le riprese a Villa Sticchi senza difficoltà perché l'edificio era disabitato.³³⁰

In una delle scene iniziali di *Nostra Signora dei Turchi* si trova Carmelo che spara ad un altro personaggio rappresentato sempre da lui stesso. Credendosi temporaneamente al riparo dagli spari, il fuggitivo estrae dalla tasca il passaporto ed in quel momento, colpito alle spalle, si accascia a terra morente e prima di spirare apre il passaporto. Sopraggiunto l'assassino, questi spara per un'ultima volta al cadavere e si allontana dopo aver recuperato il passaporto. Siamo davanti a due figure in contrasto tra loro: il Carmelo che spara e l'altro Carmelo che cerca di fuggire. In un certo senso, questa dualità è il contrasto fra il mondo borghese istituzionalizzato (chiaramente rappresentato dal passaporto) e l'artista che vive solo della sua libertà. Carmelo uccide se stesso e realizza un film già nel titolo privo di senso: *Nostra Signora dei Turchi*.

[...]

Per riprendere la scena dell'uomo che corre fino allo svenimento, Carmelo convinse una persona di Santa Cesarea che si prestò volentieri allo scopo. Le riprese avvennero dalla macchina di Lydia. Come sempre, lei era alla guida, Carmelo nel posto del passeggero ed io seduto nel bagagliaio aperto filmavo questa lunga corsa cercando di gestire le distanze suggerendo a Lydia di rallentare o accelerare.

[...]

Carmelo voleva girare una scena in cui si sarebbe fatto una puntura in piazza. Avendo bisogno di molte persone, Carmelo riuscì a convincere alcuni abitanti di Santa Cesarea a prendere parte alle riprese portandosi dietro un tavolo con delle sedie, in cambio di qualcosa da bere. La piazza era aperta alla circolazione delle macchine ma Carmelo convinse i vigili urbani a fermare temporaneamente il traffico per permetterci di girare. Fu una situazione inimmaginabile per un film della grande distribuzione, dove filmare una scena del genere richiederebbe un lavoro molto più complesso. Cominciammo le riprese ma non mi era troppo chiaro quando avrei dovuto interrompere.

[...]

Nella scena in esterno con le pecore, c'è un particolare che non sono riuscito a girare come avrei voluto. Carmelo desiderava che in questa ripresa notturna si vedessero delle lucciole. Utilizzammo un muretto a secco e tra i vari sassi applicammo dei fogli di carta neri su cui facemmo dei forellini. Dal retro, i ragazzi facevano scorrere una pila che cercava di creare l'effetto di lucciole che si muovevano da un punto all'altro. Carmelo era molto esigente e spesso era necessario ingegnarsi al massimo per realizzare le sue richieste. Di questa sequenza, si può vedere qualcosa nella parte in basso dello schermo mentre Carmelo cerca di salire lanciando in alto la valigia. Purtroppo, non fu una delle trovate

³³⁰ Bene fu autorizzato ad effettuare le riprese dalla famiglia Sticchi, tutt'ora proprietaria dell'immobile.

più riuscite del film ma non potevamo fare diversamente; infatti anche se ci fossero state delle lucciole vere, non sono sicuro che saremmo stati in grado di registrarle perché la loro luminosità era insufficiente per la nostra pellicola.

[...]

Quando ci spostammo nella grotta, questa era molto lontana dall'ingresso e dovetti lasciare fuori il generatore e costruire una lunga linea elettrica per portare la luce all'interno. Era così umido dappertutto che ogni volta che toccavo un proiettore prendevo la scossa. Questa scena permette di parlare delle straordinarie doti di attore di Carmelo. Mentre solleva mio figlio Tommaso infatti, il suo volto va in ombra perché il bambino gli copre la luce (purtroppo avevo solo un proiettore per illuminare Carmelo). Allora, con molta naturalezza lui sposta il bambino dall'altro lato, per rimanere in luce. Questo è un attore. Gli attori devono sempre sentire la luce e fare in modo di rimanere comunque illuminati anche se qualcuno o qualcosa si mette davanti a loro.

[...]

Un giorno Carmelo mi disse: "Mario, dobbiamo girare la soggettiva di un morto." Io rimasi un po' sorpreso da questa richiesta ma cominciai subito a pensare a come poterla mettere in pratica. Nelle nostre condizioni, sarebbe stato difficile scavare una fossa per riprendere dal suo interno con la macchina. Nel giardino di Carmelo costruimmo un'impalcatura di circa tre metri per un metro e mezzo e alta poco più di un metro. Ricoprìmo le assi laterali con del panno nero per evitare i riflessi e su queste appoggiammo un piano di vetro, su cui spargemmo della terra e dei fiori per cercare di rendere il terreno dal punto di vista di chi ci è sepolto sotto. Io mi misi all'interno di questa struttura seduto sulla carrozzina di mio figlio. Per permettere ad Ornella di poter stare in piedi esattamente sopra di me, con in braccio mio figlio Pippo, come se effettivamente stesse facendo visita ad un morto, avevamo installato anche una sorta di passerella con altre assi, che ovviamente camuffammo per renderle invisibili alla macchina. Non potendo avere nessuno che mi spingesse, per poter riprendere nel miglior modo possibile, mi aiutavo con i piedi, spostandomi da solo avanti o indietro. Ricordo che fu una scena abbastanza pericolosa perché temevamo che Ornella e mio figlio potessero scivolare sulla lastra di vetro ferendo, oltre a loro, anche me che mi trovavo sotto.

[...]

Le ultime inquadrature del Palazzo Moresco dovevano essere oscillanti per dare l'idea che fossero riprese dal mare, su un'imbarcazione che si allontanava dalla terraferma. Molto più semplicemente invece, ero io che facevo ondeggiare la camera per creare questo effetto.

[...]

In *Nostra Signora dei Turchi* si sviluppano e s'intrecciano storie diverse ed è abbastanza complicato seguire la trama. La moglie sembra essere a tratti Ornella, che fa visita col bambino al morto, mentre

in altri episodi, come nella grotta, la moglie sembra essere impersonata da Anita, che, in effetti, fa il suo arrivo in carrozza e che dovrebbe essere la destinataria di tutte le lettere. Nel corso delle riprese non ho mai cercato di risolvere questi dubbi né mi sono mai sognato di chiedere qualcosa a Carmelo. La differenza fra il regista e l'operatore è che il primo pensa a cosa intende esprimere con una determinata immagine mentre il secondo deve soltanto capire come realizzare al meglio le indicazioni ricevute dal regista, suggerendo al massimo delle soluzioni pratiche per impostare la scena. Noi due ci attenemmo a questa distinzione e per questo potemmo lavorare in sintonia.

Penso che in Nostra Signora dei Turchi siano presenti numerosi elementi biografici, tra cui il suo primo matrimonio e la scomparsa del figlio Alessandro.³³¹ Non è forse un caso se sia Giuliana Rossi, prima moglie di Bene, che Lydia Mancinelli sostennero che la trama del film fosse la storia della loro relazione con Bene.³³² Nelle sue opere però la dimensione biografica è sempre volutamente confusa, e a tratti, immaginata.³³³ Nelle varie donne si fondono diverse identità tra cui la prima moglie (Anita Masini), Santa Margherita (Lydia Mancinelli)³³⁴ e una serva (Ornella Ferrari) che nella narrazione del film sembrerebbero assolvere funzioni diverse. Mi sembra che la stessa idea di famiglia sia ora intesa in termini agiografici come Santa Famiglia, ora evocata nella visita della donna e del bambino al morto ed infine derisa nell'immagine dell'uomo alle prese con la valigia. In modo simile, il figlio scomparso è prima idealizzato nel bambino in braccio alla Madonna, poi rievocato nell'immagine di un ragazzo che gioca a palla ed è forse significativo che in entrambi i casi, all'evocazione del figlio corrisponda anche quella della donna. In particolare, la sequenza successiva al rientro della prima moglie, in cui Bene cerca faticosamente di trasportare una valigia disturbato dal bambino che gioca a palla, potrebbe, ad una prima lettura, apparire una scena comica, quasi un cortometraggio autonomo dal resto del film. Tuttavia questa è l'unica sequenza del film in bianco e nero e la pellicola fu volutamente sciupata, rigata, cancellata come se il ricordo volesse essere alterato o rimosso.³³⁵ Mi pare che numerosi elementi del film supportino questa lettura come le voci fuori campo ("Il bambino come sta?", "Rita, nostro figlio.. Mi chiami Rita adesso? "Davvero, non sei cambiato") che

³³¹ Dal matrimonio di Bene con la prima moglie Giuliana Rossi, celebrato a Firenze il 23 aprile 1960, nacque l'anno successivo un bambino di nome Alessandro che morirà il 3 ottobre 1965.

³³² Per quanto sostenuto da Giuliana Rossi si veda Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 68. La testimonianza di Lydia Mancinelli si trova in F. Porcarelli, *Sbaglia Pure Ma Fai Il Film, Vai!* alle pagine 21-23 del libretto a cura di A. Riccini Ricci, *Nostra Signora dei Turchi: Hermitage*, allegato all'edizione in dvd di *Nostra Signora dei Turchi e Hermitage*, Rarovideo, 2005. Motivi biografici nell'opera di Bene sono discussi *supra* alle pp. 93-107.

³³³ In entrambe le sue autobiografie, *Sono apparso alla Madonna* e *Vita di Carmelo Bene*, Bene insiste sul carattere immaginario della scrittura biografica (cfr. *Sono apparso alla Madonna*, in ID. *Opere*, cit., pp. 1053-1055; *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 86-87).

³³⁴ In quest'ottica, la figura di Santa Margherita potrebbe richiamare quella di Rita da Cascia (al secolo Margherita Lotti), patrona delle cause impossibili che alcune tradizioni venerano anche come protettrice dei matrimoni infelici.

³³⁵ Al trattamento inferto alla pellicola si fa riferimento anche in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 282

costantemente rimandano al lutto del figlio. Tuttavia, in alcuni casi la situazione appare capovolta e non è già la prima moglie ad informare Bene delle condizioni di salute del figlio, bensì il contrario (“Perciò le aveva scritto: ‘Vieni stavolta è grave.’ E la risposta di lei fu: ‘Stai tranquillo, ora non posso davvero. Vedrai che tutto andrà bene.’”) Anche nei fotogrammi in cui sono visibili le “lettere che non spediva”, passando le immagini al rallentatore, sebbene non sia possibile vedere il nome del destinatario, si può leggere chiaramente la destinazione, Firenze, città dove Bene si sposò con Giuliana Rossi e dove nacque e morì il figlio Alessandro.

Nonostante i numerosi richiami ad una dimensione biografica presenti nel film, questi non sono mai esplicitati. Sono convinto che Bene abbia potuto disseminare di riferimenti autobiografici Nostra Signora dei Turchi perché, camuffandoli, questi sarebbero rimasti comprensibili solo a determinate persone. Un film visto da migliaia di spettatori che in realtà parla solo a qualche persona.

Nel corso delle riprese, mia moglie Anita, certo più sensibile di me, aveva notato con quanto affetto Carmelo si rivolgesse ai nostri figli. Parlando con Lydia poi scoprì che aveva perso un figlio. Certo, per come lo conoscevo io, non credo che avrebbe mai messo in piazza questo lutto.

[...]

Nostra Signora dei Turchi fu girato con una Arriflex ST 16 mm, che era un’ottima macchina che utilizzammo anche per *Don Giovanni*. La versione super 16 della stessa camera fu usata per le riprese di *Salomè* mentre per *Un Amleto di meno* usammo la versione in 35 mm. Per *Nostra Signora* decisi di utilizzare però una pellicola molto particolare, un’invertibile Ektacrome che non usava quasi nessuno. Più spessa di una pellicola normale, questa aveva una forte sensibilità ai colori. Nelle operazioni di sviluppo tradizionali dalla pellicola si ottiene il negativo che deve poi essere stampato in positivo. La Kodak Ektacrome invece aveva la caratteristica di dare il positivo con il primo bagno di stampa senza bisogno di dover passare dal negativo e alla Microstampa c’era la possibilità di svilupparla.

[...]

Per girare le scene all’interno della cattedrale di Otranto, non potendo entrare in chiesa con il generatore, necessario per dare corrente alle luci, abbiamo dovuto portare dei cavi dall’esterno fino alla cappella dei Martiri. Purtroppo non avevo prolunghe a sufficienza e quindi ho dovuto aggiungere del filo a piattina, più sottile e che non era indicato per il voltaggio del generatore. Accesi le luci e mentre stavamo girando, cominciammo a vedere del fumo provenire dai cavi. Dovetti ordinare dei cavi bipolari da Roma e per qualche giorno interrompemmo le riprese nella Cattedrale.

[...]

Il barocco leccese (1968)

[...]

Il barocco leccese sono delle riprese fatte un po' in fretta da me e Carmelo su questa chiesa con la macchina fissa su cavalletto. Non seppi più niente di questo film ed ho visionato il materiale girato solo alcuni anni dopo alla Cineteca Nazionale grazie all'aiuto di Adriano Aprà.

*Faust*³³⁶

Dopo *Nostra Signora dei Turchi*, Carmelo mi parlò di un suo progetto di un film su Faust, in cui il protagonista avrebbe avuto le sembianze dell'uomo mascherato, il personaggio dei fumetti.

[...]

Per un'altra scena, Carmelo prese contatti con Moira Orfei per capire se fosse stato possibile fare delle riprese con delle tigri. Facemmo una visita al circo ma le sbarre delle gabbie erano talmente strette che non sarebbe stato facile fare delle inquadrature degli animali.³³⁷

[...]

Don Giovanni (1970)

Don Giovanni fu girato all'interno della casa di Carmelo e Lydia in via Aventina a Roma. L'appartamento era molto piccolo (un salotto e una camera da letto collegate da un corridoio ed il film si svolge interamente tra questi spazi, ad eccezione di una breve sequenza in esterno che girammo nel piccolo giardino davanti al portone d'ingresso della palazzina.

Lavoravamo con statue, il teatro dei burattini, il pianoforte, tavoli e poltrone in una piccola stanza dentro cui Carmelo ricreare un castello medievale. Una follia, ma lo facemmo.

[...]

C'erano talmente tante cose in un ambiente così piccolo che muoversi ogni volta che dovevamo effettuare una ripresa era davvero difficile. Lo spazio era già molto ridotto e inoltre avevamo bisogno

³³⁶ Dopo aver messo in scena una sua versione di *Faust* (*Faust o Margherita* di C. Bene e F. Cuomo. Regia: C. Bene. Scene: S. Vendittelli. Costumi: C. Bene. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, P. Vida, A. Angelucci, M. Kustermann, V. Nardone, R. Vadacea. Roma, Teatro dei Satiri, 3 gennaio 1966), Bene prenderà parte ad uno spettacolo di Aldo Trionfo e Lorenzo Salvetti (*Faust-Marlowe-Burlesque*, regia: A. Trionfo. Scene: E. Luzzati. Costumi: G. Panni. Interpreti: C. Bene, F. Branciaroli. Prato, Teatro Metastasio, 23 marzo 1976). Il progetto di un film su *Faust* è discusso anche in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 297.

³³⁷ La circostanza è confermata anche da Salvatore Vendittelli che menziona un secondo sopralluogo presso il Circo Togni (S. Vendittelli, *Nostra Signora dei Turchi*, in ID., *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di Armando Petriani, Accademia University Press, Torino, 2015 disponibile alla seguente pagina <https://books.openedition.org/aaccademia/871> (consultata il 15 settembre 2019).

di un cavalletto; io ed il mio assistente addetto alla messa a fuoco dovevamo spostarci continuamente e il capo elettricista – il bravissimo Piero Ras che mi aiutò anche in *Salomè* e *Un Amleto di meno* – doveva trovare lo spazio per sistemare le luci. È stato in assoluto il film più faticoso che abbia girato.

[...]

Carmelo creò una bellissima sequenza sull'impossibilità di realizzare i desideri. Nel corridoio, Lydia cerca di raggiungere la bambina ma il montaggio di questa scena sembra riportarla indietro costringendola a ripercorrere ogni volta da capo la distanza che la separa dalla figlia. In queste immagini, Lydia appare indossare un vestito se ripresa frontalmente, mentre si mostra nuda se ripresa di spalle. Per ottenere questo effetto, un po' estraniante per lo spettatore, utilizzammo un vestito tagliato che si svela quando Lydia si avvicina alla bambina e la camera opera uno scavalco di campo mostrando che si tratta di un vestito tagliato. La stessa sequenza, come metafora dell'impossibilità di raggiungere l'oggetto del desiderio, si trova anche nella scena in cui Carmelo – con la barba e vestaglia rossa – cerca di raggiungere la bambina. In questa scena, oltre al montaggio concitato che gli impedisce di raggiungere la bambina, anche la musica dei *Quadri di un'esposizione* di Mussorgskij è volutamente distorta.

[...]

Dopo la scena dei burattini Carmelo si ritrova completamente avvolto dai fili con cui prima guidava i burattini. Carmelo si sente legato dal suo desiderio di conquista e dai suoi desideri sessuali. Seguire Carmelo in queste riprese fu veramente molto difficile.

Tra gli oggetti del trovarobato c'è anche la testa di un cavallo realizzata da Vendittelli. Nei film di Carmelo appare spesso un cavaliere (anche in *Un Amleto di meno* era prevista una scena con un cavallo che non fu poi montata) e penso che in qualche modo Carmelo aspirasse ad essere un cavaliere come in alcune scene di *Nostra Signora dei Turchi* in cui cavalca con indosso un'armatura.

[...]

Ad esclusione delle voci fuori campo, *Don Giovanni* è un film totalmente privo di dialoghi che dimostra come sia possibile narrare solo attraverso immagini.

Salomè (1972)³³⁸

³³⁸ In teatro Bene aveva già realizzato due edizioni di *Salomè*, nel 1964 (*Salomè*, di e da O. Wilde. Regia: C. Bene e P. Lenti. Scene: S. Vendittelli. Interpreti principali: C. Bene, F. Citti, R. Scerrino, M. Francis, A. Vincenti, E. Florio. Roma, Teatro delle Muse, 2 marzo 1964) e nel 1967 (*Salomè*, di O. Wilde. Regia: C. Bene. Interpreti: C. Bene, R. Scerrino, L. Mancinelli, M. Nevastrì, P. Preti, L. Mezzanotte, E. Florio, S. Spadaccino. Roma, Teatro Beat 72, 19 gennaio 1967). Del testo di Wilde Bene registrerà anche una lettura radiofonica, trasmessa il 15 febbraio 1976 sul III programma Rai.

Dopo i ritmi massacranti di *Don Giovanni*, non me la sentivo più di lavorare con Carmelo. Quando mi propose di occuparmi delle riprese di *Salomè*, rifiutai. Carmelo aveva scoperto lo Scotchlite, un nastro adesivo colorato della 3M che si poteva applicare su qualunque superficie (incluse scenografie e costumi) ottenendo dei colori molto accesi e brillanti. I fogli adesivi erano molto sottili e si potevano tagliare liberamente permettendo di ricreare letteralmente qualunque cosa. Esistevano così tanti colori che, combinando in modi diversi questo materiale, si potevano ottenere numerosi elementi scenografici come le palme, le decorazioni dei tappeti, dei calici o dei vestiti e anche la stessa croce dove il Cristo cerca di crocifiggersi. In seguito al mio rifiuto, Carmelo trovò un operatore francese che era esperto nell'uso dello Scotchlite ed incominciarono a girare.

[...]

Con *Salomè* e *Un Amleto di meno*, la produzione fu molto generosa e potevamo contare su un'autentica troupe con cui girammo a Cinecittà per circa un paio di mesi. Disponevamo anche di un dolly che ci aiutò per alcune riprese di insieme. Nel teatro due di Cinecittà era presente una piscina che utilizzammo per il film.

[...]

Inizialmente, il personaggio di Salomè doveva essere interpretato da Veruschka. Dopo alcune scene girate con lei, Carmelo si rese però conto che questa bellissima modella tedesca non riusciva a incarnare l'idea di Salomè che lui aveva in mente. Cercò quindi una sostituta e la trovò in Donyale Luna. Quando la chiamò per chiederle la sua disponibilità per il ruolo di protagonista, lei rispose senza esitazioni "Io sono Salomè". Donyale aveva una bellezza molto particolare che Carmelo riuscì a valorizzare con molta intelligenza.

[...]

Per la scena finale in cui Salomè stacca la pelle dal volto di Erode, Carmelo voleva ottenere delle riprese molto chiare che creassero un'atmosfera che contrastasse con i colori accesi del film. La sequenza fu girata sulla grande terrazza che fungeva da tetto dello studio. Questo però era tutto circondato da un muretto che io dovevo stare attento a non inquadrare, tenendo la macchina molto bassa e stando molto stretto con le riprese. Purtroppo, nonostante abbia cercato di fare del mio meglio, in un breve frammento della scena si vede questo muro sul fondo.

Un Amleto di meno (1973)³³⁹

³³⁹ Nel corso della sua carriera, Bene mise in scena numerose versioni dell'opera: *Amleto* (1962, 1964); *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* (1965, 1967); *Amleto (da Shakespeare a Laforgue)* (1975); *Hommelette for Hamlet* (1987); *Hamlet Suite* (1994).

Un Amleto di meno è forse il film più narrativo di Carmelo in cui lo sperimentalismo di *Nostra Signora dei Turchi*, *Don Giovanni* e anche *Salomè* è molto più ridotto. Vi si trovano infatti meno effetti e le sequenze sono un po' più lunghe e montate in modo meno convulso.

[...]

Un altro ambiente nel quale girammo alcune scene era invece caratterizzato dal nero della scenografia ed il film è tutto giocato sul contrasto fra i colori di questi due spazi.³⁴⁰ In uno studio più piccolo di Cinecittà allestimo lo spazio nero dove creammo un semicerchio rivestito di un panno nero dentro cui girammo la scena dell'inginocchiatoio. Nel corso delle riprese in questa sala si incendiò uno dei teli che ricoprivano le pareti. In seguito all'intervento dei vigili del fuoco, l'inginocchiatoio si ritrovò completamente ricoperto di fuliggine ma Carmelo fece lasciare tutto com'era e proibì a chiunque di ripulirlo.

Carmelo era un genio per la scelta delle scenografie e dei costumi e non si poteva che dargli atto di questa sua capacità, affidandosi a lui senza problemi perché si sentiva che aveva una vera stoffa creativa. Per il film concepì questi costumi coloratissimi che contrastano con il bianco e nero delle scenografie. Mi dispiace che chi guarda questi film oggi non si renda conto del lavoro gigantesco necessario per realizzarli. Nonostante per *Salomè* e *Un Amleto di meno* la produzione fosse più strutturata, le riprese sono state effettuate senza che ci fosse una sceneggiatura.

[...]

Per illuminare le scene in esterno utilizzammo vari proiettori tra cui il cosiddetto Bruto, un proiettore ad arco voltaico che ha la particolarità di emettere una luce potentissima.

A causa delle numerose candeline sullo sfondo, fu difficile gestire l'illuminazione delle immagini della scena in cui Claudio fa visita alla tomba di Ofelia e dovetti abbassare la potenza dei proiettori perché altrimenti non si sarebbero viste chiaramente le fiammelle.

Per *Un Amleto di meno* girammo anche una scena che poi non è stata montata nella versione definitiva. Utilizzammo un acquario da cui l'acqua fuoriusciva gradualmente tramite un piccolo rubinetto. Attraverso l'acquario si poteva vedere l'immagine di un cavaliere a cavallo, non perfettamente a fuoco ma in un'aureola di colori. A mano a mano che il livello dell'acqua si abbassava si poteva vedere sia l'immagine modificata dall'acqua che quella vera attraverso il vetro. Purtroppo, l'acqua defluiva troppo lentamente e le riprese si rivelarono molto lunghe e forse per questo motivo questa scena fu scartata in fase di montaggio.

³⁴⁰ In un'intervista sul film rilasciata ad una televisione francese in occasione della presentazione al Festival di Cannes nel 1973, Bene insiste sulle motivazioni che lo spinsero ad utilizzare il colore bianco rispetto ai vistosi colori degli altri film (<https://www.youtube.com/watch?v=-lZzTq6yGfI> consultato il 26 agosto 2019).

[...]

Carmelo avrebbe voluto girare il film, e in particolare la scena del volo del santo, utilizzando due macchine da presa che avrebbero ripreso la scena simultaneamente da una prospettiva bassa e da una alta. Carmelo avrebbe voluto poi che la proiezione avvenisse su due schermi, uno sopra l'altro: quello in basso avrebbe dovuto essere verticale mentre quello superiore avrebbe avuto un'inclinazione verso il pubblico, in modo da conferire slancio al volo del santo.³⁴²

[...]

Conclusioni

[...]

Salvo rare eccezioni, il cinema italiano si è risolto spesso in caratterizzazioni regionali, risultando un po' provinciale e casareccio. Nei suoi film si ritrova sempre l'Italia e si assiste spesso ad una continua celebrazione del suo provincialismo. È un tipo di cinema non esportabile. Proiettato in una capitale europea, un film non si capisce già più. In Carmelo questo non succede mai. Per quella che è la storia del cinema, vedere i film di Carmelo Bene vuol dire entrare in un altro mondo. Non è più il solito cinema che racconta una storia ma è vedere un'altra cosa completamente diversa da quello che siamo abituati a vedere.

[...]

Non so se sia ancora possibile realizzare qualcosa del genere. Oggi manca totalmente il senso della libertà. Si vuole produrre qualcosa per cui lo spettatore possa identificarsi e ritrovare i suoi schemi abitudinari, ora dolorosi, ora felici, ora immaginari, ora realistici, ma sempre esposti in uno schema narrativo consolatorio. Manca totalmente il senso dell'ironia, del sarcasmo, del mettersi in ridicolo. Manca in breve qualcuno come Carmelo.

³⁴¹ Oltre ad un passaggio dedicato al santo nel romanzo di *Nostra Signora dei Turchi* e nella sua trasposizione cinematografica, Bene dedicò alla figura di Giuseppe Desa da Copertino il testo *A boccaperta*, pubblicato per Einaudi nel 1976 insieme ad altre due opere (*S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina* e *Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della beata Maria Goretti*). La quarta di copertina del volume riporta: "non è tuttavia come materiali per lo spettacolo che i tre testi vengono qui riproposti, ma come vere e proprie opere letterarie, pervase da un'aspra tensione creativa, sotto la cui spinta si muove un universo sintattico ad esplodere e a ricomporsi secondo moduli e cadenze atipiche". Anticipandone la redazione al 1970, Dotto qualifica il testo come "sceneggiatura cinematografica dedicata a San Giuseppe da Copertino" mentre Bene ne parla come del suo "unico tentativo di irruzione nel romanzo storico" (C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 230). Nell'intervista realizzata da Enrico Ghezzi, che accompagna il DVD di *Don Giovanni*, (Rarovideo, 2010), Lydia Mancinelli, menziona inoltre come l'immagine del cocomero tagliato da una sciabola che sarà poi inclusa in *Salomè*, fu inizialmente concepita da Bene proprio per il film su Giuseppe Desa. Altre informazioni a riguardo si trovano in S. Vendittelli, *San Giuseppe da Copertino*, in ID., *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit., pp. 109-111.

³⁴² Dell'impossibilità di realizzare il film per problemi legati a costi di produzione si trova conferma anche in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 297.

6.2 L'uso della scenografia nell'ultimo Carmelo Bene: intervista a Tiziano Fario³⁴³

PETRUZZI: Lei è stato lo scenografo degli ultimi spettacoli di Carmelo Bene. Come vi siete conosciuti?

FARIO: È stato per una tournée in Russia. Era un momento un po' particolare per Carmelo, non voleva nessuno dei soliti collaboratori ed aveva deciso di cambiare tutto lo staff ad eccezione di Angelo Caselli, un fonico che aveva lavorato con lui per *Hommelette for Hamlet*.³⁴⁴ La sua assistente dell'epoca, Stefania de Santis, era una mia amica e mi chiese se me la sentissi di lavorare con lui. Io ero appena tornato da uno spettacolo fatto in Brasile e sarei dovuto partire dopo due giorni per Mosca però accettai immediatamente perché avevo sempre sperato di poter collaborare con Carmelo. Ci siamo incontrati al Palazzo delle Esposizioni l'ultimo giorno di un suo seminario dal titolo "Cos'è il teatro?" del 1990³⁴⁵. Sono andato un paio di giorni a casa sua in via Aventina per visionare la sua *Pentesilea* e poterla rimontare a Mosca al Teatro Majakovski.³⁴⁶ La mia prima collaborazione con Carmelo fu come direttore di scena e già a Mosca cominciammo a darci del tu e a chiamarci per nome.

PETRUZZI: Camille Dumoulié sostiene di aver detto qualcosa di improprio durante la conferenza stampa che si tenne al termine dello spettacolo a Mosca. Bene lo raggiunse sul palcoscenico per correggerlo e cominciò ad inveire contro il pubblico terminando con un'apologia di Stalin. Le reazioni del pubblico furono violente e Dumoulié parla addirittura di una battaglia dell'*Ernani* moscovita.³⁴⁷

FARIO: Non è andata così. Carmelo era in quinta con me mentre Dumoulié, Fadini e Manganaro facevano prima della recita una sorta conferenza per preparare il pubblico. Come idea era interessante perché in qualche modo doveva essere propedeutica allo spettacolo ma nei fatti non era molto utile perché, forse anche a causa delle diversità del linguaggio – non della lingua – fra i relatori e il pubblico, si finiva sempre col dire che Carmelo era al di là del personaggio, al di là del teatro e le solite cose un po' contraddittorie sul lavoro di Carmelo che d'altra parte era difficile da definire. Carmelo era un po' insofferente, sentì qualcosa che non gli piacque e mi chiese di andare in scena e di interromperli in

³⁴³ Pubblicato in *Italica*, vol. 98, no. 3, Fall 2021, pp. 656-676.

³⁴⁴ *Hommelette for Hamlet*, operetta inqualificabile da J. Laforgue, di C. Bene. Regia di C. Bene. Scene e costumi di G. Marotta. Musiche originali adattate e dirette da L. Zito. Protesi scultoree di G. Gianese. Interpreti: C. Bene, U. Trama, M. Polla, De Luca, A. Brugnini, S. De Santis, O. Cattaneo, W. Esposito, F. Felici, L. Fiaschi, D. Riboli, A. Zuccolo. Bari, Teatro Piccinni, 10 novembre 1987.

³⁴⁵ Il ciclo di seminari *Cos'è il teatro?* si tenne al Palazzo delle Esposizioni di Roma dal 12 al 15 dicembre 1990.

³⁴⁶ *Pentesilea, la macchina attoriale-attorialità della macchina*, momento n. 2. Voce solista: C. Bene. Mosca, Teatro Majakovskij, 27 dicembre 1990.

³⁴⁷ Cfr. Camille Dumoulié, "Carmelo Bene ou la splendeur du vide", in *Critique*, Paris, n. 679, décembre 2003, pp. 957-966 [anche in traduzione italiana con il titolo "Carmelo Bene o lo splendore del vuoto", in *Lo Straniero*, n. 34, aprile 2003, pp. 60-66].

modo che potessimo cominciare lo spettacolo. Io gli risposi che non era nelle mie competenze – dopotutto era il mio primo lavoro con Carmelo – così intervenne lui personalmente. Non mi ricordo di nessuna apologia di Stalin ma piuttosto di un’invettiva contro il popolo russo perché tutti i suoi poeti erano morti suicidi o fucilati. Al termine delle recite ci fu un altro seminario ed io sentii da parte del pubblico alcuni dei commenti più pertinenti che abbia mai sentito su Carmelo. Qualcuno disse che per la prima volta aveva visto un attore tragico, l’attore greco che entrava in una specie di follia.

Tornando allo spettacolo, io gli avevo ricostruito la scena che aveva usato al Teatro Olimpico. La scena era stata ideata da Carmelo. Si trattava di una pedana con sopra dei cubi e delle casse per l’attrezzatura delle luci da cui spuntavano dei manichini. Il tutto era ricoperto da teli di stoffa chiari con sopra dei veli di tulle. Lui manovrava il manichino di Pentecilea con un pedale che inizialmente io pensai essere a terra ma arrivati a Mosca scoprii invece che il pedale poggiava sopra la pedana. Avendo visto lo spettacolo in video, non era molto chiaro ed io avevo fatto uno scasso soltanto per il pedale. Chiamai un macchinista russo che sistemò la cosa e lo fece con una perfezione millimetrica che funzionò a meraviglia. Mi ricordo anche che la direttrice del teatro era disperata perché Carmelo non voleva andare in scena e rinviava continuamente la prima a causa di alcuni problemi tecnici che lui attribuiva a un generatore di corrente dell’esercito sovietico – una cosa gigantesca alloggiata in un camion posteggiato nel parcheggio del teatro – che ci avevano messo a disposizione perché il carico elettrico del teatro non era sufficiente per le nostre apparecchiature audio e luci.

Avendo cambiato tutti i tecnici rispetto alla versione del Teatro Olimpico, Carmelo dava gli attacchi a tutti con un cenno del capo. Prima di andare in scena Carmelo era spesso problematico ma una volta sul palcoscenico era una macchina. A Mosca facemmo comunque tre repliche dello spettacolo mentre cancellammo le date che avremmo dovuto fare a San Pietroburgo.

PETRUZZI: Non ho notizie del *Pinocchio* del 1992.

FARIO: La premessa è questa: il Teatro Argentina aveva messo in cartellone un *Adelchi* fatto credo dai Magazzini Criminali e un *Pinocchio* del Teatro della Tosse di Genova. Carmelo era scioccato e sosteneva che dopo le sue versioni di queste opere nessuno avrebbe potuto farne delle altre. Nella conferenza stampa di presentazione della stagione, dopo aver elencato tutti gli spettacoli in cartellone, Carriglio, il direttore artistico del Teatro Argentina, si era lasciato sfuggire un commento su Carmelo (“E poi troveremo il modo di far lavorare anche Carmelo Bene”). Per rispondere a questo insulto Carmelo comprò degli spazi su “la Repubblica”.

Carmelo mi chiamò una sera chiedendomi di passare al Teatro delle Arti per verificare l’allestimento dell’*Adelchi* a cui stava lavorando e mi parve molto agitato. Io stavo costruendo delle scene per un altro spettacolo e avrei dovuto consegnarle dopo qualche giorno ma Carmelo mi assicurò

che sarebbe stata una cosa di massimo un paio d'ore e così andai. Uscii da teatro la mattina dopo alle dieci. Trovai una situazione veramente complicata. Carmelo non voleva debuttare: i macchinisti lo avevano mollato, la direttrice delle luci, Eugenia, una mia amica argentina fuggita dalla dittatura, era sul punto di andarsene ma la convinsi a restare.

Il *Pinocchio* del 1992 seguì l'*Adelchi* e fu una specie di conferenza spettacolo dove lui aveva impostato questa cosa come se Geppetto fosse un torturatore del legno. Gli avevo modificato una maschera di Gianese e l'avevo resa come se fosse ancora in lavorazione, metà legno e metà maschera. L'avevo poi rivista alla mostra che avevano organizzato a Villa Doria Pamphili e non so che fine abbia fatto dopo.³⁴⁸ Avevo organizzato questa scena in modo da renderla una specie di falegnameria con dei piani in legno, come se Geppetto stesse lavorando. Aveva dei trapani che facevano un rumore infernale. Mi sembra che ci fosse anche una proiezione di diapositive di Cristina Ghergo, le cui fotografie sono nel volume pubblicato da La casa Usher.³⁴⁹ Inizialmente lui avrebbe dovuto fare una settimana di *Adelchi* e una settimana di *Pinocchio* ma a causa degli attriti con il Teatro delle Arti facemmo solo due repliche di *Adelchi* e questa conferenza-spettacolo di *Pinocchio*. Di *Adelchi* ricordo di una mattina in cui, dopo aver lavorato tutta la notte per migliorare la qualità del suono, Carmelo fece una prova veramente straordinaria. Un giorno Carmelo mi chiese di salire sul palcoscenico e di recitare una parte del testo al microfono in modo da potersi rendere conto dell'amplificazione in sala. Quando provai l'impianto fonico, la sensazione fu quella di essere all'interno di una sfera di trenta metri di diametro. E quella sfera era la mia voce.

Per il *Pinocchio* invece Carmelo era scontento per la qualità del suono della registrazione del playback ma nessuno gli diceva che quello era il massimo che si poteva ottenere. Passammo due giorni (tutto il giorno, tutta la notte e tutto il giorno successivo) a combattere con la fonica che secondo me era invece perfetta. Non so se rendo l'idea ma furono due giorni senza mai dormire, andando avanti letteralmente a cappuccini e brioches. L'impianto andava bene ma Carmelo quando non voleva fare qualcosa o quando sentiva una costrizione cercava delle scuse. Non c'era nessuno che gli dicesse che meglio di così non si poteva fare. Non so come, una notte qualcuno decise che era colpa dell'equalizzatore. Noi utilizzavamo un impianto Meyer, una società di Ancona aveva l'esclusiva per l'Italia e mandarono una persona a Roma nel cuore della notte. Dopo ore di prove col tecnico fu chiaro che quello era il massimo che potevamo fare con l'equalizzatore. Si provò allora con il microfono. Arrivò un'altra persona con quattro o cinque microfoni diversi, Carmelo li provò tutti e si rese conto

³⁴⁸ La mostra *Carmelo Bene. La voce e il fenomeno. Suoni e visioni dall'Archivio* si è tenuta presso la Casa dei Teatri - Villino Corsini di Villa Doria Pamphilj dal 29 aprile al 26 giugno 2005.

³⁴⁹ Carmelo Bene, *Pinocchio* (Storia di un burattino), (Firenze: La casa Usher, 1981).

che il suo Bayer ammaccato suonava comunque meglio. Si perse tempo con queste cose ma ad un certo punto si dovette andare avanti con lo spettacolo.

PETRUZZI: Nell'*Adelchi* del 1992 c'erano delle cose che avete recuperato dalla prima edizione del 1984?

FARIO: In questo allestimento Carmelo aveva abolito il personaggio di Ermengarda, interpretato da Anna Perino nel 1984 e che tornerà invece con Elisabetta Pozzi nella versione del 1997. L'impianto era sempre in forma di concerto e lui aveva tre posizioni, una in piedi e due sedute. Nel 1992 non c'era nessuna scenografia mentre per l'edizione del 1997 gli avevo suggerito una soluzione un po' alla Adolphe Appia, un'inquadratura - la configurazione del palcoscenico quando è vuoto - nera con due grandi pilastri neri centrati nella scena, per dare un po' quest'idea dello spazio gotico e della sala di un trono. Purtroppo, non riuscimmo a cancellare i fasci di luce dei proiettori sui pilastri ed abbiamo dovuto rinunciare a quest'idea.

PETRUZZI: Cosa è successo dopo l'*Adelchi*?

FARIO: Nell'*Adelchi*, oltre all'allestimento dello spazio scenico, Carmelo mi chiese di fare da "recordista", di stare cioè ai registratori e mandare i contributi audio. Si trattava di due registratori a nastro, uno con le musiche di Gaetano Giani Luporini e l'altro con rullate di timpani. Lo avevo già fatto per altri spettacoli ma con Carmelo fu un'esperienza pazzesca perché gli interventi audio non erano di sottofondo o di commento come si usa fare di solito ma erano all'interno di una partitura per voce e suono. Per il *Pinocchio*, poco prima del debutto, io e Carmelo abbiamo avuto un litigio furibondo, riguardo ad una sua indicazione sull'ultimo contributo audio (ero ai registratori anche per questo spettacolo). Forse fu dovuto più alla stanchezza che ad altro o forse Carmelo volle verificare la mia tenuta allo stress per prendere le misure con me. Il teatro è un lavoro di interpretazione dei simboli e ci possono essere delle divergenze sul valore che si attribuisce a una determinata cosa. In seguito a quel litigio non ci siamo più parlati per circa un anno. Ci siamo poi ritrovati a Montalcino dove io tenevo un corso di scenografia per conto della compagnia del gruppo Costa ovest lavorando anche come direttore di scena agli spettacoli del Festival. Come ultimo spettacolo era prevista una lettura di Carmelo dei *Canti orfici* di Campana. Avevo spiegato all'organizzazione che l'ultima volta che ci eravamo visti avevamo litigato e preparai il set per Carmelo, assicurandomi che tutto fosse come voleva lui. Quando faceva i concerti, Carmelo aveva sempre due luci sul leggio, un doppio puntamento nel caso in cui una delle due fosse saltata ed anche in scena i puntamenti su di lui erano sempre doppi. Quando ci rincontrammo mi venne incontro e si scusò. Rimasi molto sorpreso e lì mi resi conto che Carmelo era una persona veramente gentilissima ed educata. Le sue idiosincrasie portavano talvolta a

reazioni esagerate ma come indole Carmelo era sempre molto gentile. Quando fui ospite a casa sua a Otranto fu veramente ineccepibile e premuroso. Mi scusai anche io dicendogli che era stato tutto provocato dalla stanchezza e dai soliti equivoci del linguaggio, poi Carmelo controllò la sua postazione e l'audio e andò in scena. Fece una lettura pazzesca, io ero in quinta e fu una cosa grandiosa. Assistere a quella lettura di un'ora sarebbe stata una grandissima lezione per qualunque attore sull'uso del diaframma. Mentre leggeva da seduto, Carmelo sobbalzava. Alla fine delle letture ci fu un boato e il piccolo teatro di Montalcino esplose. Quando ci salutammo Carmelo mi chiese cosa stessi facendo e gli risposi che se avesse avuto bisogno poteva chiamarmi. Mi arrivò una sua telefonata mentre mi trovavo in tournée ad Abano Terme, non so come sapesse che ero lì ma riuscì a trovarmi e mi disse che voleva preparare un *Macbeth*, e così riprendemmo a lavorare insieme.

PETRUZZI: Quindi mancò per l'*Hamlet suite*³⁵⁰?

FARIO: Quando Carmelo mi chiamò per parlarmi del *Macbeth*, ci incontrammo al Teatro Argentina dove stava appunto facendo l'*Hamlet suite*. Assistetti all'ultima replica ed ebbi l'impressione che alcuni volumi fossero sballati. Non conoscevo la squadra tecnica perché aveva dei collaboratori nuovi. Ci fu un passaggio di consegne ed in pratica diventai anche direttore tecnico. L'unica persona della vecchia squadra che mantenne fu Davide Ronchieri che si occupava delle luci. Rimase con Carmelo fino alla fine e fu un ottimo compagno di lavoro.

PETRUZZI: Come si svolse la lettura dei *Canti* di Leopardi?

FARIO: Nel 1994 registrammo una lettura dei *Canti* di Leopardi che doveva essere propedeutica allo spettacolo che poi facemmo nel 1997 con gli entr'actes di Sonia Bergamasco al pianoforte. So che ci furono dei problemi per il montaggio della versione televisiva e, per aiutarla, dovetti dare la mia copia della partitura a Luisa Viglietti.

PETRUZZI: Arriviamo al *Macbeth Horror Suite*.³⁵¹ Qual era il rapporto con la prima versione del 1983?

³⁵⁰ *Hamlet suite*, spettacolo-concerto da J. Laforgue. Collage di testi e musica di C. Bene. Regia di C. Bene. Costumi di L. Viglietti. Interpreti: C. Bene, M. Chiarabelli, P. Boschi. Verona, Teatro Romano, 21 luglio 1994.

³⁵¹ *Macbeth Horror Suite*, di Carmelo Bene da William Shakespeare, nel centenario della nascita di A. Artaud. Regia di C. Bene. Musiche di G. Verdi. Scene di T. Fario. Costumi di L. Viglietti. Interpreti: C. Bene, S. Pasello. Roma, Teatro Argentina, 30 settembre 1996.

FARIO: Avevo visto la prima versione del *Macbeth*³⁵² al Teatro Quirino mentre ero ancora studente di scenografia all'Accademia di Belle Arti. Era molto bella, tutta in legno naturale ma c'era un po' troppo odore di scenotecnica. Quindi proposi a Carmelo di ricreare uno spazio simile, la stessa cosa ma in acciaio imbullonato e lavorammo su questa soluzione.

Nel bozzetto dello spettacolo io avevo realizzato una trave crollata dal soffitto sul fondo della scena in modo da rievocare l'idea della catastrofe. Questa trave formava una specie di croce rovesciata che rimandava alla figura dell'anticristo. Carmelo la guardò e disse che era troppo ed aveva ragione. Negli spettacoli di Carmelo con soli due personaggi in scena bisognava sempre essere discreti perché la sua voce racchiudeva già troppe immagini e mettendo dei segni forti uno accanto all'altro c'era il rischio di diventare ridondanti. Carmelo sopportava delle scene ma dovevano essere discrete. Una volta terminati questi armadi con dei lati metallici rinforzati da questi travoni imbullonati, ci rendemmo conto che questa forma era un po' troppo rigida e decidemmo di aggiungerci due travi incrociate che rompevano le forme rettangolari dei lati degli armadi. Quando terminai di ricoprire le scene con una vera lamina di ferro, Carmelo la guardò e mi disse che a lui faceva l'effetto di una padella. Era proprio così. Decidemmo allora di cromare tutto, comprese le armature. Trovammo lo spalmato, una stoffa carissima che dà un effetto di cromato metallico e che è la stessa stoffa che Luisa Viglietti usò per creare la vestaglia di Macbeth. Ci ricoprìmo sia le armature che gli oggetti e questo dava un aspetto di metallo cromato senza però riflettere come uno specchio e questo effetto si vede abbastanza bene nella registrazione video dello spettacolo. Gli specchi furono spezzati per dare l'idea del disastro e, ripensandoci adesso, questo nasceva forse dalla mia intuizione della trave rovesciata che andava a formare una croce, perché associavo a Macbeth quest'idea del male.

PETRUZZI: Ho letto nel libro di Luisa Viglietti che la stanza di Macbeth fu concepita come se fosse la camera da letto di Vulcano.

FARIO: Non mi ricordo di averne parlato con Carmelo. L'idea era quella di fare tutta la scena in acciaio come se fosse una panic room con Macbeth rinchiuso al suo interno. Poteva forse ricordare Vulcano per le armature ma non ce lo vedo Vulcano a dormire con Venere in officina.

PETRUZZI: Come lavoraste sul *Pinocchio* del 1998?³⁵³

³⁵² *Macbeth*, due tempi di Carmelo Bene da Shakespeare. Regia, scene e costumi di C. Bene. Musiche di G. Verdi. Strumentazione fonica di R. Maenza. Orchestrazione e direzione di L. Zito. Interpreti: C. Bene, S. Javicoli. Milano, Teatro Lirico, 4 gennaio 1983.

³⁵³ *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della Provvidenza*. Riduzione e adattamento da Collodi di C. Bene. Regia di C. Bene. Musiche di scena di G. Giani Luporini. Scene e maschere di T. Fario. Costumi di L. Viglietti. Luci: D. Ronchieri. Fonica: A. Macchia. Interpreti: C. Bene, S. Bergamasco. Voci in playback: C. Bene, S. Bergamasco, L. Mancinelli. Roma, Teatro dell'Angelo, 10 novembre 1998.

FARIO: Per l'ultimo *Pinocchio*, inizialmente Carmelo aveva avuto l'idea di ricreare una classe ottocentesca. Io avevo trovato dei banchi originali da un rigattiere e feci la maquette. Era una forma leggibile e non frammentata e non lo convinse. Pensammo ad una classe elementare ottocentesca ma distrutta, come se fosse sopravvissuta ad una catastrofe o se fossero stati gli stessi scolari a distruggere l'aula. Anche questa soluzione però non gli piacque. Decidemmo allora di togliere tutto per rimanere solo con il pavimento a scacchi con la possibilità di entrata e uscita di oggetti e parti delle scene su carrelli controllati dalla regia che entravano in scena da una quinta. Poi accantonammo anche questa opzione e tornammo alla stanza dei giochi della versione del 1981, ma con la differenza che, in questa nuova edizione, la fatina bambola interpreta tutti i ruoli e diventa una sorta di istitutrice un po' sadica. Quando si trova solo infatti Pinocchio cerca di scappare, liberandosi dalla catena che ha al collo ma poi finisce per rimettersela. Questa idea della catena può significare molte cose... Feci la stanza di un colore grigio chiaro. Architettonicamente risultava un po' neoclassica ma con oggetti della fine dell'Ottocento. Per scegliere il colore del fondo da dare alla stanza, Carmelo mi fece vedere un foglio dicendomi "Dovrebbe essere di questo grigio qui". Soltanto che quel grigio lì era un foglio bianco in ombra. Era assolutamente impossibile capire con precisione di che colore si trattasse. Non potendo basarmi su alcun altro elemento, ho ricostruito il colore a memoria, aggiungendo un po' di nero, fino a raggiungere la tonalità che mi pareva di ricordare. Altre volte Carmelo per spiegarmi delle cose cominciava un disegno in pianta e lo finiva in prospettiva o viceversa. Non faceva un altro disegno. A parte questo, Carmelo aveva una visione simultanea delle cose e non c'era niente di superfluo quando si discuteva con lui, non c'erano dettagli inutili. Era tutto abbastanza preciso e comprensibile ed era difficile sbagliarsi. Nei lavori con Carmelo mi sono sempre occupato di realizzare anche tutta l'attrezzatura. Per *Pinocchio* realizzai anche l'abecedario che non era un vero e proprio abecedario ma un libro dal titolo *Le avventure di Pinocchio*. È una mia interpretazione ma credo che Pinocchio fosse divenuto ormai omologato tanto che il burattino di Carmelo non solo non vuole andare a scuola ma, per fuggire dai clichés e dalle interpretazioni, non vuole neanche essere Pinocchio. Perché altrimenti sostituire l'abecedario con un libro dal titolo *Le avventure di Pinocchio*?

PETRUZZI: Vi erano molte differenze fra questa versione e quella precedente del 1981?³⁵⁴

FARIO: Carmelo registrò solamente l'incipit ("C'era una volta... – Un re! – No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.") con la voce di Sonia Bergamasco e per lo spettacolo riutilizzò la registrazione delle voci della versione del 1981. Era convinto che se avesse dovuto

³⁵⁴ *Pinocchio* (Storia di un burattino): due tempi di Carmelo Bene da Collodi. Regia, scene e costumi di C. Bene. Musiche di scena di G. Giani Luporini. Strumentazione fonica: S. Maenza. Maschere di G. Gianese. Direttore di scena: M. Contini. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli con la partecipazione dei fratelli Maschera. Pisa, Teatro Verdi, 5 dicembre 1981.

effettuare una nuova registrazione allora non sarebbe riuscito a farla meglio ed optò quindi per questa soluzione. L'impianto registico però era tutt'altro. Quello del 1981 era veramente la stanza dei giochi (ci sono delle foto sul libro edito da La casa Usher) e tutti quei giochi si animavano.

Nell'edizione del 1998, Pinocchio era sottomesso a questa fatina istitutrice che gli reinsegnava ad essere Pinocchio. Ma lui non voleva essere neanche Pinocchio, anche perché Carmelo nel 1998 aveva 61 anni... come fai ad essere Pinocchio a quell'età? Non c'erano più personaggi sulla scena, erano soltanto lui e Sonia Bergamasco ed era tutto basato sul rapporto Fatina-Pinocchio. Del vecchio impianto aveva mantenuto solo un banco, una cattedra e una lavagna con la scritta "Qui giace...", che ovviamente erano sovradimensionati, perché agli occhi di un bambino appaiono più grandi di quello che sono in realtà. Il testo di Collodi si smarriva dietro i personaggi impersonati dalla fatina.

PETRUZZI: Siamo a *La figlia di Iorio*.³⁵⁵

FARIO: Nel mio lavoro, spesso scelgo le scene basandomi su alcune parti del testo che me le suggeriscono. Per *La figlia di Iorio*, presi spunto da alcune battute di Aligi che accenna ad un sacco nel quale deve essere gettato. Così io avevo pensato a un grande soffitto nero di tulle che, uscendo fuori dalla scena, coprisse il pubblico come un'enorme nuvola nera. Eravamo al Teatro dell'Angelo che, essendo piccolo, si prestava a coprire il pubblico con queste nuvole nere di tessuto. Trattandosi di uno spettacolo concerto con solo Carmelo sulla scena, questo allestimento sarebbe risultato eccessivo ed optammo allora per un drappeggio di tulle nelle quinte, che ci permise di cancellare ogni segno sul palcoscenico, in modo che Carmelo risultasse come avvolto nel nero.

PETRUZZI: Come si svolse il seminario che si tenne in parallelo allo spettacolo?

FARIO: Trattandosi di un seminario sulla lettura di testi poetici, il primo giorno Carmelo chiese agli attori di salire a turno sul palco per recitare una poesia a piacere. Nessuno si mosse e Carmelo decise immediatamente di interrompere tutto. In sostanza il seminario lo dirigemmo io e Sergio Fava che aveva studiato filosofia teoretica a Milano. Era venuto come uditore ma finì per aiutarci nel lavoro con gli attori.

PETRUZZI: Che rapporto aveva l'edizione di *Pentesilea* del 2000 con i due momenti del 1989 e 1990?

³⁵⁵ *La figlia di Iorio*, da G. d'Annunzio. Riduzione di C. Bene. Musiche di G. Giani Luporini. Scene di T. Fario. Costumi di L. Viglietti. Voce solista: C. Bene. Roma, Teatro dell'Angelo, 26 ottobre 1999.

FARIO: Non so molto del primo momento del 1989³⁵⁶. Io sono subentrato a cavallo dei due momenti di Penthesilea. Il primo lavoro con Carmelo è stato di rimettere insieme lo spettacolo che aveva fatto all'Olimpico e portarlo a Mosca. Secondo il mito, togliendole l'elmo dopo averla uccisa, Achille si rende conto della bellezza di Penthesilea e cede al desiderio di possederne il cadavere. L'intero spettacolo del 1990 è l'attesa da parte di Achille della morte di Penthesilea, affinché possa poi unirsi a lei. La scenografia di questa versione prevedeva dei manichini disposti disordinatamente ed era tutta ricoperta da tulle e da grandi veli.

Nell'edizione del 2000 adottammo invece una grande cornice in modo da creare una sorta di piano rialzato di un cimitero monumentale e togliemmo una buona parte dei veli.³⁵⁷ Le scene erano diventate un cimitero vero e proprio con tombe e lapidi. In un primo momento Carmelo voleva rifare un disastro molto più materico utilizzando dei sarcofagi scoperti con della terra vera ed usai le tombe di *Hommelette for Hamlet* ma rimontate in modo diverso. Carmelo mi chiese di rendere i manichini più verosimili. Ricoprii allora alcune parti con del lattice in modo da farli sembrare pelle vera ma c'erano dei problemi con le luci e li patinammo di bianco. Io avevo proposto a Carmelo qualcosa sul modello de *Il mare di ghiaccio* di Caspar David Friedrich. Carmelo si oppose perché sarebbe stato un richiamo troppo esplicito ma nell'allestimento definitivo qualcosa di questa idea rimase comunque e in una recensione allo spettacolo Franco Quadri scoprì questo riferimento.³⁵⁸ Anche questa è una mia interpretazione che non ho mai verificato con Carmelo ma, nella versione del Teatro Olimpico, Penthesilea moriva perché non c'era più testo da leggere; moriva perché le pagine del libro erano bianche. Sul video si vede molto bene questo rapporto fra le pagine bianche e la morte di Penthesilea. È un'intuizione grandiosa perché evidentemente quella non è Penthesilea ma un manichino. Nell'evidenziare questo trucco diventa tutto più poetico. In uno spettacolo di teatro "tradizionale" il pubblico è portato a credere che un personaggio che riceve una coltellata in scena muoia per davvero, Carmelo qui fa il contrario, sputtana il trucco e così facendo riesce a renderlo più credibile. Questo risponde anche all'estetica filosofica sul linguaggio di Carmelo. In scena non succede niente, nessuno fa niente. Succede qualcos'altro ma dobbiamo decidere che cosa sia esattamente. È questo altro che si mette in scena. Alla fine dello spettacolo Carmelo si alza alla chetichella, sta per spogliarsi ma poi scopre che sotto ha lo stesso vestito. Quindi cosa vuole dire? Finisce così.

³⁵⁶ *Pentesilea, la macchina attoriale-attorialità della macchina*, momento n. 1 del progetto-ricerca "Achilleide, da Stazio, Kleist, Omero e post-omerica". Voce solista: C. Bene. Milano, Cortile della Rocchetta del Castello Sforzesco, 26 luglio 1989.

³⁵⁷ *In-vulnerabilità d'Achille: (impossibile suite tra Ilio e Sciro)*. Testi e versioni liriche di C. Bene da Stazio, Omero e Kleist, spettacolo-sconcerto in un momento. 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.

³⁵⁸ Cfr. Franco Quadri, "Carmelo tra le macerie", in *la Repubblica*, 26 novembre 2000.

Dopo la versione del 2000, Carmelo avrebbe voluto realizzare anche un secondo momento, dividendo idealmente lo spettacolo in due momenti, così come aveva fatto per le versioni dell'89-90. La versione del 2000 era dedicata alla ricostruzione del totem in memoria di Deidamia, la principessa di cui Achille s'innamorò a Sciro, dove Teti l'aveva nascosto per sfuggire al suo destino di morte. Avrebbe voluto sviluppare così il tema del ricordo, che si può recuperare solo alterandolo e in modo parziale. Nel secondo momento dell'Achilleide che non fu realizzato, sarebbe stata rappresentata solo la veglia funebre di Penthesilea. Per questa nuova versione avevo realizzato un automa simile a quello del Teatro Olimpico, non più a pedali ma elettrico e guidato in quinta da un operatore. Questo automa aveva molti movimenti con la testa che si muoveva indipendentemente dal corpo mentre il primo che avevo realizzato aveva un solo movimento. In scena sarebbe rimasto soltanto lui che leggeva dei testi a fianco di lei, senza tutto l'impianto del cimitero dei manichini e dei resti umanoidi.

PETRUZZI: Torniamo al concetto di attore tragico di cui abbiamo parlato a proposito di Mosca.

FARIO: Ti leggo una cosa scritta da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*: "Per esprimere l'apparenza della musica in immagini, il lirico ha bisogno di tutti i moti della passione, dal sussurro dell'inclinazione fino al tuonare della follia." Sembra scritto per Carmelo. Carmelo ha sempre detto che sulla scena non si parla ma si è parlati. In altri termini, si è posseduti dal dire: questa era la possessione sciamanica di Carmelo, che avveniva all'interno di una partitura ferrea. Quando era in scena, Carmelo spariva, era un'altra cosa che noi chiamiamo Carmelo ma che era tutt'altro e coincideva con un Carmelo incarnato: Dioniso smembrato e rinato in un corpo e in una voce che erano allo stesso tempo divini, rivelati, e misterici. In una trasmissione televisiva Carmelo disse di sé di avere un viso antico. La modernità di tutta l'opera di Carmelo è basata sull'arcaico, alla maniera dei romantici che esaltavano il sublime. Nell'abbandono, il pubblico poteva fare un'esperienza estatica, poteva fare esperienza del sacro.

Come dicevo prima, trovandomi a leggere i testi durante le prove, mi sono reso conto che, con l'amplificazione, quando parli nel microfono, ti ascolti allo stesso tempo e questo ascolto simultaneo condiziona il modo di leggere. La sensazione è quella di perdere il senso delle parole incalzato dalla tua stessa voce a favore di una parola che ridiventa puro suono ed è quindi l'esaltazione dei significanti, non delle intenzioni. Questo è evidente nel monologo del diacono Martino de l'*Adelchi* che comincia con un sussurro per terminare con un urlo. Anche l'incipit è meraviglioso "Dio gli accecò, Dio mi guidò." e poi è tutto un crescendo, un rincorrere l'urlo finale. E si poteva fare solo in questo modo, perché è scritto così: il diacono Martino racconta la sua scalata delle Alpi fino al valico che gli permette di vedere l'altro versante. È un salire che cresce, che cresce e che cresce fino ad arrivare al passo e vedere dall'altra parte. Questo è l'urlo. Per questo Carmelo riteneva che dopo la sua versione nessuno

potesse rimettere in scena *Adelchi* e da qui nascono le polemiche del 1992. Carmelo diceva “Io leggo perché voglio dimenticarmi di quello che sto dicendo”, perché non sai mai fino in fondo quello che stai facendo, perché se lo sai è un tradimento, riferisci una cosa che è già stata riferita. Era veramente bellissimo, l’ho provato molte volte al posto di Carmelo ed è così che mi sono reso conto di quanto fosse bello averlo pensato così e credo che non ci fosse altro modo di farlo.

PETRUZZI: Sa come lavorassero insieme Bene e Gaetano Giani Luporini?

FARIO: No. Quando cominciai a lavorare con Carmelo loro si conoscevano già perché Giani Luporini aveva composto le musiche per il *Pinocchio* di Pisa. Per quello che mi ricordo, Giani Luporini si dimostrò un grande professionista che compose delle cose molto diverse fra loro per gli spettacoli di Carmelo. Bisognerebbe ascoltarle bene le musiche di Giani Luporini per le opere di Carmelo: quelle dell’*Adelchi* sono verdiane, in *Pinocchio* adottò delle melodie popolari mentre per *La figlia di Iorio* mi sembra che si avvicinino più a Goffredo Petrassi.

PETRUZZI: Faceva delle audizioni o dei provini per la scelta delle attrici?

FARIO: Dipende. Fece dei provini per il *Macbeth*, mentre per l’*Adelchi* Carmelo scelse Elisabetta Pozzi senza alcuna audizione. Durante l’*Adelchi* fece poi un seminario con delle attrici teatrali fra cui ricordo Sara Bertelà, Valentina Sperli e Sonia Bergamasco che chiamò poi per *Pinocchio*.

PETRUZZI: Per la realizzazione delle scenografie dava istruzioni precise o era aperto a suggerimenti?

FARIO: Generalmente le indicazioni di Carmelo erano molto precise e non lasciavano margine di errore. Quando si trattava di rimettere in scena impianti di suoi spettacoli precedenti, non c’era molto da modificare per il semplice motivo che se erano stati concepiti in un certo modo, dovevano rimanere così. Quando discutevamo delle scenografie, con Carmelo non abbiamo mai avuto nessun problema. Generalmente il regista ha un’idea e ci confrontiamo su quell’idea motivando delle possibili varianti. Con altri registi con cui ho lavorato, spesso non c’era alcuna motivazione di carattere estetico per queste possibili soluzioni. Io sono un po’ categorico e non credo che per un problema possano esserci dieci alternative diverse. Se uno spettacolo di Carmelo aveva un determinato impianto, ci si poteva lavorare sopra ma non si poteva stravolgere.

Mi hai chiesto se lui accettava suggerimenti dai suoi collaboratori. Nella versione della *Pentesilea* del Teatro Olimpico, in un certo momento dello spettacolo Carmelo si alzava per prendere uno stivaletto ma mentre lui cercava di prenderlo, questo saltava. Carmelo non me lo ha mai detto ma per me quello stivaletto era il tallone d’Achille. Quando abbiamo rimesso in scena *Pentesilea* nel 2000, lo stivaletto non faceva più parte dell’allestimento e quando lui avrebbe dovuto alzarsi per andare verso

questo stivaletto, io gli consigliai di alzarsi, fare un passo zoppicante, restare spaesato e poi rimettersi a sedere. E Carmelo fece così. Accennava quest'uscita di scena ma invece era costretto a tornare a sedere. Era qualcosa di pazzesco, veramente qualcosa di perturbante che spaesava non solo lo spettatore ma anche Carmelo stesso. Carmelo poi aveva delle intuizioni molto specifiche che solitamente non ha nessuno. Ad esempio, lui illuminava le quinte e i soffitti neri perché non voleva che si intravedessero i raggi dei proiettori: la direzione della luce non doveva essere vista. Mettendo un proiettore di taglio, la luce passa davanti alla quinta e si intravede sempre il fascio del proiettore. Illuminando leggermente la quinta, invece, si cancellava la direzione della luce. Carmelo lo faceva sia sui soffitti che sulle quinte laterali ed è qualcosa che non fa nessuno. Sempre sul *Macbeth* c'era una luce che era giusta ma che illuminava lo spigolo di uno degli armadi. Non potendo né spostare l'armadio, né cambiare il puntamento che andava bene per il resto delle scene, abbiamo deciso di dipingerlo di nero. Carmelo era molto attento ai dettagli.

PETRUZZI: Ci sono delle linee comuni nei vari allestimenti che ha realizzato con Bene?

FARIO: Una cosa che mi ha insegnato è che le forme devono avere qualcosa che non quadra ma non a tutti i costi. Questa cosa l'avevo notata anche in allestimenti precedenti alla mia collaborazione con Carmelo o in *Nostra Signora dei Turchi* sia nella pellicola graffiata che nella scena dei frati. Lo stesso vale anche per *Un Amleto di meno*. Anche qui le forme non quadrano, come negli spalloni dei costumi con un cubo da una parte e una sfera dall'altra. Anche nella vocalità di Carmelo le forme combattono, da un lato un suono aspro e catarroso, dall'altro la limpidezza di un suono pulitissimo: il sussurro e l'urlo. La forma è come imparare a memoria il testo, interrompere la forma e frammentarla vuol dire toglierla dal riferimento logico e lasciarla alla sua essenza significativa. Questo vale anche per la luce. Negli spettacoli di Carmelo si trova la luce ma è senza riferimenti, non si sa se venga da destra o da sinistra. Non essendoci il fascio, è tutto più pittorico. Anche nel cinema di Carmelo è così. L'unica cosa che ho detto a Parigi durante la conferenza dedicata a Carmelo è che secondo me il soggetto dei suoi film è proprio il montaggio.³⁵⁹ Perché il montaggio è il linguaggio del cinema e non può esserci altro soggetto in un'opera d'arte che il linguaggio. Proprio in *Nostra Signora dei Turchi* è evidente nel monologo dei cretini. Ascoltando Carmelo uno spettatore può veramente fare esperienza del sacro. Non la "sua" esperienza del sacro ma l'unica esperienza del sacro che accomuna tutti i cretini che vedono la Madonna.

³⁵⁹ La conferenza si è tenuta a Parigi presso l'Institut National d'Histoire de l'Art nei giorni 8 e 9 gennaio 2013. Alcuni degli atti sono stati pubblicati in Christian Biet, Cristina De Simone (dossier cordonné par), *D'Après CB*, cit. .

PETRUZZI: Questa tendenza alla frammentazione si ritrova anche negli allestimenti dei concerti e delle letture?

FARIO: Già nelle sue letture Carmelo lavorava per frammenti, non ha mai recitato un testo intero. Nella *Figlia di Iorio* abbiamo interrotto la linearità dell'inquadratura nera coprendo la linea di confine con dei tulle. Nonostante l'inquadratura fosse nera, era ancora leggibile con un orientamento orizzontale e uno verticale; con i tulle invece rimaneva solo questa ombra nera in cui Carmelo era illuminato solo sul volto e sulle mani.

PETRUZZI: E in un altro spettacolo in forma di concerto come *Adelchi*?

FARIO: In *Adelchi* era più difficile perché la scena richiedeva solo un'inquadratura nera. Per questo avevo proposto a Carmelo di inserire due pilastri neri al centro della scena che dessero una verticalità da cattedrale gotica e creassero una sorta di luogo ma, come ho già detto, quest'idea fu abbandonata.

PETRUZZI: Cosa pensa degli altri scenografi che avevano lavorato con Bene?

FARIO: Sia Gino Marotta che Salvatore Vendittelli sono stati miei professori, il primo all'Accademia di Belle Arti di Roma ed il secondo all'Aquila.³⁶⁰ Già dall'inizio della sua carriera, spesso Carmelo realizzava da solo le scenografie per i suoi spettacoli. Aveva vinto anche un premio per le scene del *Romeo e Giulietta*³⁶¹, dove aveva creato una grande fruttiera, le cui dimensioni gigantesche erano forse ispirate al monologo di Mercuzio sulla Regina Mab. Questa è soltanto una mia idea perché Carmelo non me lo ha mai detto.

PETRUZZI: Mi pare che anche Bene abbia tenuto una cattedra all'Accademia di Belle Arti dell'Aquila.

FARIO: Sì. Quando l'ho frequentata io, credo che l'ultima persona rimasta da quei tempi fosse Fabio Mauri, il mio professore di estetica. Non vorrei sbagliarmi ma penso che sia proprio grazie a quest'esperienza di Carmelo che nacque *La cena delle beffe* con Gigi Proietti che debuttò appunto al Teatro Stabile dell'Aquila.³⁶²

³⁶⁰ Gino Marotta creò le scenografie della versione teatrale di *Nostra Signora dei Turchi* (1972), di *Hommelette for Hamlet* (1987) e del film *Salomè* (1972). Salvatore Vendittelli realizzò le scene di numerosi allestimenti degli anni Sessanta e del film *Don Giovanni* (1971).

³⁶¹ *Romeo e Giulietta* (storia di W. Shakespeare) secondo Carmelo Bene. Collaboratori al testo e alla traduzione: F. Cuomo e R. Lerici. Regia, scene e costumi: C. Bene. Musiche originali di L. Zito. Colonna sonora di C. Bene. Maestro d'armi: E. Musumeci Greco. Scene realizzate da W. Pace. Interpreti: C. Bene, L. Mezzanotte, L. Mancinelli, E. Florio, L. Bosisio, P. Baroni, M. Brancaccio, A. Vincenti, M. Bronchi, D. Ripetti, R. Lerici, B. Lerici, M. Bronchi, L. D'Angelo. Prato, Teatro Metastasio, 17 dicembre 1976.

³⁶² *La cena delle beffe*, da S. Benelli secondo C. Bene. Regia, scene e costume di C. Bene. Musiche di V. Gelmetti. Compagnia del Teatro Stabile dell'Aquila. Interpreti: C. Bene, L. Proietti, L. Mancinelli, M. Fedele, A. Haber, F. Leo, A.

PETRUZZI: Come si svolgevano di norma le prove degli spettacoli?

FARIO: Carmelo ci lasciava sempre con una parte di prove non fatte, non finite. Di cosiddette prove filate, quando si prova tutto lo spettacolo dall'inizio alla fine, con Carmelo io non me ne ricordo nemmeno una. Carmelo non provava quasi mai ed ero io che lo sostituivo sul palcoscenico provando con gli altri. Lui provava soltanto negli ultimi giorni, dicendoci "Io la so, siete voi che dovete provare!" Noi provavamo vari pezzi ma poi lasciava sempre una parte inesplorata. Io stavo sempre con i tecnici o sul palcoscenico. Non ho mai vissuto una routine con Carmelo né l'ho mai visto rilassato e sempre con un'attenzione pazzesca. Nella prefazione al libro di Luisa Viglietti, Goffredo Fofi parla di un Carmelo quotidiano che io non ho mai conosciuto.³⁶³ Almeno per quella che è la mia esperienza, io l'ho sempre visto molto concentrato. In dieci anni non l'ho mai sentire dire qualcosa fuori luogo e ponderava ogni parola in ogni minima cosa.

PETRUZZI: Che rapporto aveva con le maestranze?

FARIO: In linea di massima lui aveva un buon rapporto con le maestranze. Non l'ho mai visto trattare male nessuno dei tecnici né mi ha mai parlato male di qualcuno. Aveva un grande rispetto per i tecnici e per i macchinisti. Qualche attrito poteva forse averlo con gli attori. Qualche volta ha litigato anche con me ma più per stanchezza che per altro. Per riallestire il *Macbeth Horror Suite* Carmelo richiamò alcuni suoi vecchi collaboratori. Io ero ancora un'incognita per Carmelo – avevamo lavorato insieme a Mosca ma poi avevamo avuto il finale tragico al Teatro delle Arti – e forse si sentiva più sicuro a lavorare con loro. Inizialmente fu coinvolta anche Anna Perino per aiutare i tecnici ma ci fu poi un litigio fra Carmelo e Anna e lei abbandonò il progetto. Quando portammo lo spettacolo a Parigi, ci furono diversi problemi con i fonici durante le prove. Un giorno il direttore tecnico del Teatro dell'Odéon mi chiamò per chiedermi conferma dei volumi dicendomi che se fossero stati quelli, avrebbe annullato lo spettacolo: le poltroncine della platea tremavano. Il volume era assolutamente troppo alto, andai dai fonici e uno di loro rispose: "Carmelo vuole così". Naturalmente non era vero. Per me era la prima volta che lavoravo con loro ed ero molto infastidito perché, quando provavo al posto di Carmelo sentivo un volume, e poi in sala ne sentivo un altro. Non so perché Carmelo tollerasse certe cose ma un giorno, durante una pausa, gli dissi chiaramente che se voleva continuare a lavorare con me avrebbe dovuto mandare via loro. E così fece. Avevo un ottimo rapporto con Carmelo e fin dall'inizio ho chiarito che gli avrei detto con sincerità quello che pensavo sul suo lavoro. Aggiunsi

B. Dakar, R. Lattanzio, C. Colombo, R. Caporali, S. Ranieri, I. Russo, C. Cassola, S. Nelli. Firenze, Teatro la Pergola, 11 gennaio 1974.

³⁶³ Cfr. Goffredo Fofi, *Bene, ancora* in Luisa Viglietti, *Cominciò che era finita*, cit., pp. 7-9.

anche che se voleva che gli dicessi sempre di sì avrebbe dovuto pagarmi di più ma non potevo garantirgli che ne sarei stato capace. Ho collaborato con Carmelo per undici anni. Già a Mosca, quando costruiva il totem in ricordo di Deidamia, c'era un ordine preciso da rispettare nella ricostruzione. Se non si seguiva quell'ordine, il totem non reggeva e cadeva. Durante la prima, lui non rispettò quest'ordine ed il totem crollò. Alla fine dello spettacolo io stavo andando a dirgli di fare maggiore attenzione e di attenersi alle mie indicazioni ma fui fermato da Gianni Burroni, un suo vecchio collaboratore, che mi consigliò di non dirgli niente per evitare che si incazzasse. Io ci andai lo stesso e gli dissi quello che dovevo dirgli. Inizialmente Carmelo non voleva crederci ma provammo insieme e si rese conto che avevo ragione. Ti do un altro esempio di quello che sto dicendo. Il primo giorno delle riprese televisive del *Pinocchio* (1998), io sono arrivato in teatro alle tre precise, in orario per l'inizio delle prove, ma mi resi presto conto di essere stato l'ultimo ad arrivare. Carmelo mi chiamò e mi disse: "Tiziano, la scena non va bene e dobbiamo restringerla". Questo significava stravolgere tutto perché non ci sarebbe stato abbastanza spazio per far passare i carri, avremmo dovuto rifare tutte le luci e ci sarebbero stati mille altri problemi. Tutti rimasero in silenzio. Gli feci notare questi problemi e gli chiesi perché avremmo dovuto cambiare tutto. Lui mi rispose: "La scena non entra dentro il monitor". Io guardai Contini che era dietro alla macchina da presa e si occupava delle riprese e gli chiesi se la macchina non si potesse spostare più indietro. Lui mi disse di sì ed il problema fu risolto. Sempre sul *Pinocchio* un giorno Carmelo mi disse che avremmo dovuto illuminare le quinte. Le quinte erano già illuminate ma Carmelo guardava la scena attraverso il monitor e non si rese conto che le parti che lui vedeva nere non erano le quinte ma i bordi del monitor. Tutti si erano resi conto di questo errore ma nessuno aveva detto niente.

Nel corso degli anni i suoi vecchi collaboratori furono sostituiti da altri tecnici fra cui Andrea Macchia, un fonico di palco di Lucio Dalla, e Davide Ronchieri alle luci e con questa nuova squadra siamo andati avanti fino alla fine. Andrea era un grande professionista, era capace di smontare e rimontare un intero impianto di amplificazione ed aveva una particolare sensibilità che gli permetteva di fare delle cose meravigliose. Quando sentivamo Carmelo rimanevamo tutti sconvolti, io compreso anche dopo dieci anni che lavoravo con lui. Davide aveva già lavorato su *Hamlet suite*, è un uomo di cultura e aveva un ottimo rapporto con Carmelo. Carmelo cominciò addirittura a dire a me e a Davide di preparare le luci per gli spettacoli dicendo che poi lui le avrebbe corrette in seguito. Noi abbiamo fatto così per molti spettacoli ma ogni volta Carmelo rifaceva le luci da solo da capo senza curarsi minimamente del nostro lavoro. Quando ci rendemmo conto che le cose stavano così, preparammo per uno spettacolo le luci con tutti i puntamenti sbagliati. Non ci fu alcuna differenza perché Carmelo fece comunque le sue ed andò in scena con quelle senza curarsi di quello che avevamo fatto noi.

PETRUZZI: Ci sono dei progetti che non sono stati realizzati?

FARIO: Oltre al secondo momento di Penthesilea, Carmelo aveva poi in progetto di fare un *Rigoletto*. Avevo fatto delle ricerche sui gargoyles, i doccioni gotici di Notre-Dame. Probabilmente avrebbe voluto ibridare Quasimodo e Tribouletto, entrambi gobbi personaggi di Victor Hugo ma poi non se ne fece niente. Cercando dei testi su *Le roi s'amuse* avevo trovato un libro su Victor Hugo pittore e glielo regalai. Nel corso degli anni gli regalai altri due libri: una volta un volume di caricature e disegni di Enrico Caruso e, durante le prove di *Adelchi* del 1992, gli portai una pubblicazione del laboratorio di scrittura dei pazienti del manicomio di Santa Maria della Pietà. E lui in un seminario che teneva in quei giorni citò Basaglia.

PETRUZZI: Abbiamo parlato di un sacco di cose, mi pare che possa bastare. Che dice?

FARIO: Sì. Vorrei però chiudere ricollegandomi alle polemiche legate all'*Adelchi* e al *Pinocchio* del Teatro Argentina nel 1992. Quando si crea qualcosa in una disciplina si tiene necessariamente conto di quello che c'è stato prima. Mentre in musica non si può comporre oggi senza pensare che ci sono state delle persone come Johann Sebastian Bach o Luigi Nono, a teatro non si tiene conto che c'è stato Carmelo. Ricominciano dall'Ottocento, da un teatro borghese di quelli che credono veramente a un testo da imparare a memoria e da ripetere sul palcoscenico. Oltre che un riferimento al racconto di Laforgue, io avevo sempre inteso un titolo come *Un Amleto di meno* come qualcosa di definitivo su Amleto, come se Carmelo volesse dire: "Ecco un'altra versione, ma adesso basta!" Un giorno, mentre ero ospite da lui a Otranto, Carmelo mi chiese se avessi visto il suo *Riccardo III*. Io gli dissi di no e lui mi propose di guardarlo insieme. Eravamo soli e mentre lo guardavamo lui lo commentava. I tre monologhi del suo *Riccardo III* sono perfetti. Mi chiedo: dopo i suoi, come si fa a farne altri?

6.3 “Nessuno può imitare quello che ha fatto”: intervista a Noël Simsolo

Page removed due to copyright issues.

6.4 Noel Simsolo: Intervista inedita a Carmelo Bene (Roma, 1970)

L'intervista avviene nella sala in cui Carmelo Bene e Mauro Contini lavoravano al montaggio di *Ventriloquio*.³⁶⁴ La registrazione della conversazione tra Simsolo e Bene ha quindi registrato anche alcune indicazioni di montaggio date da Bene a Contini oltre che estratti del cortometraggio e della colonna sonora. Con "Voce di Bene" e "Voce di Mancinelli" si indicano le loro voci all'interno del film. Le musiche di *Rigoletto* di Giuseppe Verdi utilizzate nel film sono indicate attraverso i corrispondenti versi nel libretto. Purtroppo la qualità dell'audio non permette di capire sempre le parole pronunciate dai vari interlocutori oltre che alcune delle battute del cortometraggio. Bene e Contini parlano in italiano mentre Bene e Simsolo discutono in francese. La traduzione dal francese è mia.

Page removed due to copyright issues.

³⁶⁴ Il titolo del cortometraggio e alcune delle battute pronunciate da Bene nel film derivano dal capitolo nono di *Controcorrente*, talvolta tradotto con il titolo di *A ritroso*, di Joris-Karl Huysmans in cui Des Esseintes rievoca i suoi incontri con una ventriloqua.

Page removed due to copyright issues.

7. Conclusioni

Nella mia tesi ho cercato di ricostruire, organizzare ed espandere le risorse disponibili legate all'attività artistica di Carmelo Bene rivolgendo pari attenzione sia ai testi primari – come opere di meno conosciute se non del tutto ignorate dalla critica – che a quelli secondari rappresentati dal materiale critico relativo alla sua attività artistica. Come già più volte indicato, in un contesto in cui parte della critica risente ancora di una visione agiografica dell'attore che fu promossa in vita dallo stesso Bene, tale operazione mira ad essere un ausilio per gli studiosi nel tentativo di favorire nuovi studi legati alla sua figura e a far emergere ed approfondire lavori meno conosciuti della sua produzione.

Nonostante siano trascorsi più di venti anni dalla scomparsa di Bene, i documenti provenienti dal suo archivio – spesso dei veri e propri quaderni di lavoro che permettono di apprezzare le fasi preparatorie di vari suoi lavori – sono stati in massima parte ignorati dalla critica. Il catalogo dell'archivio di Bene che ho ricostruito all'interno della tesi costituisce, al momento in cui si scrive, il più completo elenco del suo lascito archivistico ed include anche documenti che sebbene siano conservati in archivi terzi risultano comunque legati alla sua attività artistica. Nel tentativo di offrire un catalogo “ragionato” dei documenti, questi sono stati raggruppati, ove possibile, secondo le opere a cui si riferiscono. La tesi discute inoltre le sorti della biblioteca di Bene, informando anche del fondo librario contenuto presso l'abitazione di Otranto, che, a mia conoscenza, non era mai stato discusso dagli studi.

Tra gli studi futuri legati all'attività di Bene, l'età anagrafica delle persone coinvolte spinge a ritenere come più urgente la raccolta di testimonianze di attori, maestranze ed altri collaboratori che a vario titolo hanno partecipato alla sua attività artistica. Gli esempi di Giuliana Rossi e Salvatore Vendittelli, che sono già stati oggetto di pubblicazione, o anche quelli di Mario Masini, Tiziano Fario e Noël Simsolo, riportate in appendice della tesi, sembrano suggerire che ulteriori approfondimenti in questa direzione possano dare utili contributi critici.

Sarebbe inoltre auspicabile che un inventario del materiale e una digitalizzazione dei documenti riferibili a Bene venisse messo a disposizione degli studiosi sulla base, ad esempio, di quanto avvenuto per alcuni degli archivi discussi nella tesi come nel caso della Fondazione Federico Zeri. In particolare, la libera consultazione on line di documenti autografi permetterebbe di avviare studi volti ad approfondire la gestazione di numerosi lavori di Bene oltre a contestualizzare le opere sia all'interno della sua produzione e a metterli in dialogo con alcune tendenze del teatro italiano ed europeo.

La vasta produzione di Bene si presta, a mio avviso, in particolar modo ad essere analizzata in chiave comparatistica. Molte delle riscritture beniane sono infatti opere del repertorio europeo

(Amleto, Don Giovanni, Salomè) ed una loro lettura in parallelo ad altri “palinsesti” della tradizione – oltre che rendere pienamente giustizia alla formazione europea di Bene – permetterebbe inoltre di mettere in luce alcune specificità della sua produzione artistica proprio in rapporto ad altri autori che si sono confrontati con gli stessi testi. In modo simile, sarebbe di sicuro interesse evidenziare delle vicinanze di Bene con alcuni rappresentanti della cultura del Novecento con cui egli collaborò direttamente – come nel caso di Alberto Greco, Pier Paolo Pasolini e Glauber Rocha – o con altri artisti a lui contemporanei come Werner Schroeter, che per alcuni anni condivise con Bene gli spazi della “Quinzaine des Réalisateurs” e del “Festival di Cannes” dove entrambi presentavano i loro film.³⁶⁵

Una digitalizzazione delle recensioni e delle locandine degli spettacoli di Bene sarebbe inoltre di grande aiuto per ricostruire con esattezza date e cast dei vari spettacoli. Un modello a cui si potrebbe guardare con profitto è il sito www.lucaronconi.it che raccoglie una larghissima quantità di materiale relativo alla sua produzione artistica ed alle iniziative che, nel corso degli anni, sono state a lui dedicate oltre a raccogliere, in una sezione dedicata ai “Progetti non realizzati”, estratti di alcune testimonianze di Ronconi relative a questi progetti e fotografie delle scenografie (come per *Vigilia*) o i figurini per i costumi (nel caso di *Latina*).

Infine, le attività sopra descritte sarebbero di grande utilità anche al fine di avviare un piano di ripubblicazione delle opere di Bene che risultano talvolta di non facile reperimento. Queste potrebbero apparire in una nuova veste editoriale che, oltre a pubblicare edizioni filologicamente rigorose, sia in grado di fornire anche un corposo apparato critico per aiutare il lettore ad orientarsi nella poliedrica produzione artistica di una delle più straordinarie figure del Novecento italiano.

³⁶⁵ Già un articolo del 1974, a cui però non hanno fatto seguito ulteriori studi, metteva in dialogo l’uso delle musiche nei film di Bene e Werner Schroeter. Cfr. Joris Bayne, “Le cinéopera: une nouvelle avant-garde”, cit. .

8. Bibliografia

Opere di Bene

Pinocchio Manon e Proposte per il teatro (Milano: Lerici, 1964).

Nostra Signora dei Turchi (Milano: Sugar, 1966).

Il rosa e il nero, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia* (Torino: Einaudi, 1977), pp. 71-128.

Burattino in eterno, in «Paese Sera», 6 dicembre 1981.

Pinocchio (Storia di un burattino), (Firenze: La casa Usher, 1981).

Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni* (Milano: Feltrinelli, 1978); Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Superpositions* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1978).

La voce di Nasciso, a cura di Sergio Colomba (Milano: Il Saggiatore, 1982).

Sono apparso alla Madonna (Milano: Longanesi, 1983).

Lorenzaccio e il teatro di Bene e la pittura di Bacon (Milano: Linea d'ombra edizioni, 1993).

Opere: con l'autografia d'un ritratto (Milano: Bompiani, 1995).

–, Dotto, Giancarlo Vita di *Carmelo Bene* (Milano: Bompiani, 1998).

Œuvres complètes, a cura di Jean-Paul Manganaro, pubblicate in tre volumi da P.O.L.: *Notre-Dame-des-Turcs*, suivi de *Autographie d'un portrait* (2003); *Œuvres complètes II* (2004); *Polémiques et inédits: Œuvres complètes III* (2012).

Ho sognato di vivere!: poesie giovanili (Milano: Bompiani, 2021).

Scritti sulle opere di Bene

“Arte e cultura”, in *La Nazione*, 19 gennaio 1960.

“Carmelo Bene in questura: arrestatemi o l'ammazzo”, in *Corriere d'informazione*, 9-10 dicembre 1970.

“Arrestatemi, prima che lo uccida!”, in «*Corriere della Sera*», 10 dicembre 1970.

“E Lorenzaccio scrisse a tutti i critici”, *La Nazione*, 8 novembre 1986.

“E poi il solito sfogo teatrale”, *La Nazione*, 6 novembre 1986.

“E un critico teatrale lo querela per ingiuria”, *La Città*, 6 novembre 1986;

AA.VV., *Per Carmelo Bene* (Milano: Linea d'ombra, 1995);

- AA.VV., *Carmelo Bene il teatro senza spettacolo* (Venezia: Marsilio, 1990).
- Arbasino, Alberto *Grazie per le magnifiche rose* (Milano: Feltrinelli, 1965), p. 371.
- Artioli, Umberto – Bene, Carmelo *Un dio assente*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti (Milano: Medusa, 2006), p. 43.
- b., g. “Bene pretende che lo arrestino”, in *Stampa Sera*, 9 dicembre 1970.
- Bartalotta, Gianfranco “Il Lorenzaccio o l’illogicità del senso”, in *Teatro Contemporaneo*, n. 15, maggio 1987, pp. 269-279.
- Cappabianca, Alessandro, *Carmelo Bene: il cinema oltre se stesso* (Cosenza: Pellegrini, 2012).
- Baiardo, Enrico, Trovato, Roberto, *Un classico del rifacimento. L’Amleto di Carmelo Bene* (Genova: Erga Edizioni, 1996).
- Baiardo, Enrico, De Lucis, Fulvio, *La moralità dei sette veli. La Salomè di Carmelo Bene* (Genova: Erga edizioni, 1997).
- Barbalato, Beatrice *Carmelo Bene: l’originale è infedele alla copia*, (Louvain: Presses Universitaires de Louvain, 2023).
- Bartalotta, Gianfranco *Carmelo Bene e Shakespeare* (Roma: Bulzoni, 2000).
- Bayne, Joris “Le cinéopera : une nouvelle avant-garde”, *Ecran*, marzo 1974, pp. 42-48.
- Biet, Christian, De Simone, Cristina (dossier cordonné par), “D’Après CB”, *Revue d’Histoire du Théâtre*, Paris, n. 263, juillet-septembre 2014.
- C., V. “Caligola” di Camus alle Arti”, in «*Corriere d’informazione*», 2-3 ottobre 1959.
- Cestelli Guidi, Anna, Oppedisano, Francesca Rachele (a cura di), *Il corpo della voce: Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*, (Roma: Arti Grafiche La Moderna, 2019).
- Chiaromonte, Nicola “Caligola e il nichilismo”, in *Il Mondo*, 13 ottobre 1959, p. 14;
- Chiesa, Lorenzo *A Theatre of Subtractive Extinction: Bene without Deleuze*, in Cull, Laura (edited by), *Deleuze and Performance* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), pp. 71-88 [Con il titolo “Il teatro dell’estinzione sottrattiva: Bene senza Deleuze”, in *Mimesis Journal*, n. 2, giugno 2012, pp. 107-123. Consultato il 10 novembre 2022 all’indirizzo <https://journals.openedition.org/mimesis/236>].
- Ciarletta, Nicola “Caligola di Camus alle Arti”, in *Paese Sera*, 2 ottobre 1959.
- Ciattini, G. “Più che uno spettacolo ho fatto un miracolo”, *la Città*, 2 novembre 1986.
- Coccia, Giada, Confuorto Mariantonietta, Cutillo, Francesco, di Mattia Fabiana, Martano, Irene (a cura di), *Uno straniero nella propria lingua: scritti per Carmelo Bene* (Salerno: Oèdipus, 2019).

- Costa, Gioia (a cura di), *A CB. A Carmelo Bene* (Roma: Editoria & Spettacolo, 2003).
- Cull, Laura *Performing Presence, Affirming Difference: Deleuze and the Minor Theatres of Georges Lavaudant and Carmelo Bene*, in Clare Finburgh, Carl Lavery, (edited by), *Contemporary French theatre and performance*, (Basingstoke-New York: Palgrave Macmillan, 2011), pp. 99-110.
- Cull, Laura *Disorganizing Language, Voicing Minority: From Artaud to Carmelo Bene, Robert Wilson and Georges Lavaudant*, in ID., *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance* (Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York: Palgrave Macmillan, 2012), pp. 57-104.
- De Feo, Sandro “L’imperatore esistenzialista”, in *l’Espresso*, 11 ottobre 1959, p. 27.
- Deleuze, Gilles *A proposito del “Manfred” alla Scala*, in Carmelo Bene, *Otello, o la deficienza della donna* (Milano: Feltrinelli, 1981), pp. 7-9.
- Dotto, Giancarlo *Elogio di Carmelo Bene* (Napoli: Tullio Pironti, 2012).
- Dumoulié, Camille, “Carmelo Bene ou la splendeur du vide”, in *Critique*, Paris, n. 679, décembre 2003, pp. 957-966 [anche in traduzione italiana con il titolo “Carmelo Bene o lo splendore del vuoto”, in *Lo Straniero*, n. 34, aprile 2003, pp. 60-66].
- F., L. “Carmelo Bene come Raffaella Carrà: ma quante recite fuori programma...”, *La Nazione*, 6 novembre 1986.
- Flaiano, Ennio *Lo spettatore addormentato* (Milano: Bompiani, 1996).
- Forini, Silvia *Intervista a Lydia Mancinelli*, in Ead, “Antonin Artaud, Carmelo Bene: il teatro della differenza”, in *Il castello di Elsinore*, n. 49, giugno 2004, p. 131.
- Frateili, Arnaldo “Un Caligola esistenzialista nell’interpretazione di un gruppo di ribelli”, in *Sipario*, novembre 1959, p. 24.
- G[alloni], G[iannino] “*Caligola al Genovese*”, *l’Unità*, ed. Genova, 30 aprile 1961.
- Giacchè, Piergiorgio *Carmelo Bene: antropologia di una macchina attoriale* (Milano: Bompiani, 2007).
- Giammusso, Maurizio *La fabbrica degli attori. L’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica-Storia di cinquant’anni* ([Roma]: Presidenza del Consiglio dei Ministri, [1988?]) pp. 172-177.
- Giorgino, Simone, *L’ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene* (Lecce: Milella, 2014).
- Giorgino, Simone “Carmelo Bene narratore: “Lorenzaccio” o la ma-schera del vuoto”, in *Otto/Novecento*, n. 2, 2014, pp. 131-150;
- Giorgino, Simone *La biblioteca «impossibile» di Carmelo Bene*, in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie*, (Firenze: Firenze University Press, 2016), pp. 577-591.
- Giusti, Antonio *La casa del Forte dei Marmi* (Firenze: Le Lettere, 2002), pp. 117-127.

- Grande, Maurizio *L'uso della strumentazione elettronica nell'ultimo Bene*, in Renato Tomasino (a cura di), *Il suono del teatro* (Palermo: Acquario, 1982), pp. 77-88.
- Lancioni, Daniela, Oppedisano, Francesca Rachele (a cura di), *Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate* (Ginevra-Milano: Skira, 2012).
- Langlois, Henri “Carmelo Bene”, in *Zoom*, Paris, n. 19, settembre 1973, p. 22.
- Lapini, Lia “L'importanza di chiamarsi Carmelo”, *Paese Sera*, 2 novembre 1986.
- Lapini, Lia “Lorenzaccio”, *Paese Sera*, 6 novembre 1986.
- Laurenzi, L. “Carmelo Bene: *Faccio Otello e poi mi ritiro*”, in *Il Giorno*, 18 gennaio 1979.
- Maenza, Rino (a cura di), *Il sommo Bene* (Calimera: Kurumuny, 2019).
- Mancini, Leonardo *Carmelo Bene: fonti della poetica* (Milano-Udine: Mimesis, 2020).
- Manganaro, Jean-Paul “Vi dico ciò che di lui non si sa: era tenero, umile, antico. Eppure è vissuto bambino”, *l'Unità*, 18 marzo 2002.
- Manganaro, Jean-Paul *Motifs et éléments de la “culture” française dans l'œuvre théâtrale et récitative de Carmelo Bene*, in Marie-José Tramuta, Yannick Butel (éds), *France-Italie: un dialogue théâtral depuis 1950*, Actes du Colloque international (Abbaye d'Ardenne 1-2 décembre 2006) (Bern: Peter Lang, 2008), pp. 3-14.
- Manganaro, Jean-Paul *Oratorio Carmelo Bene* (Milano: Il Saggiatore, 2022).
- Masini, Mario *I miei film con Carmelo Bene / My Films with Carmelo Bene / Mes films avec Carmelo Bene*, a cura di Carlo Alberto Petrucci (Venezia: Damocle, 2020).
- Narboni, Jean “Carmelo Bene: Nostra Signora dei Turchi”, in *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 206, novembre 1968, pp. 25-26.
- Oppedisano, Francesca Rachele *Carmelo Bene: un lottatore contro il suo tempo*, tesi dottorale discussa presso l'Università della Tuscia e disponibile all'indirizzo <https://dspace.unitus.it/handle/2067/1008>, ultima consultazione 15 ottobre 2023.
- Paiano, Alessio *Dentro 'l mal de' fiori: il poema impossibile di Carmelo Bene*, (Lecce: Kurumuni, 2022).
- Patroni Griffi, Giuseppe “Wilde oltraggiato – Malpensanti a teatro”, *Il Messaggero*, 12 marzo 1964.
- Petrini, Armando “*Amleto*” da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene (Pisa: Edizioni ETS, 2004).
- Petrini, Armando *Carmelo Bene* (Roma: Carocci, 2021).
- Petrini, Armando *Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Perla Peragallo, Mario Ricci: dialoghi inediti con Edoardo Fadini e Giuseppe Bartolucci intorno a un progetto editoriale mai realizzato (1968)*, “Il castello di Elsinore”, n. 89, 2024, pp. 99-111.

Petruzzi, Carlo Alberto, “...di quel figlio ricercando.” *Intertestualità e motivi autobiografici nell’opera di Carmelo Bene*, in “La Fusta”, vol. 22, 2014.

Petruzzi, Carlo Alberto, *Carmelo Bene: una bibliografia (1959-2018)* (Venezia: Damocle, 2018).

Petruzzi, Carlo Alberto, “Lorenzaccio” di Carmelo Bene: dalle fonti alla scena, “Mimesis Journal”, vol. 9, no. 1, 2020, pp. 79-103.

Petruzzi, Carlo Alberto, “Je suis encore vivant!” Note sui “Caligola” di Carmelo Bene, “Mimesis Journal”, vol.12, n. 1, 2023, pp. 57-72.

Petruzzi, Carlo Alberto, Silvia Balestreri Nunes, “Carmelo Bene e as Instituições Culturais Italianas”, *Cena*, 23(40), 2023, 01–10 (disponibile al seguente indirizzo <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/130345>, ultimo accesso 15 luglio 2023).

Placido, Beniamino “Carmelo e la Madonna”, in *la Repubblica*, 20-21 febbraio 1983.

Porcarelli, Franco "Sbaglia Pure Ma Fai Il Film, Vai!" pubblicato nel fascicolo allegato all’edizione in Dvd di *Nostra Signora Dei Turchi: Hermitage* a cura di Alessandro Riccini Ricci, (Roma: Rarovideo, 2005), pp. 21-23.

Prosperi, Giorgio “Caligola di Albert Camus alle Arti”, in *Il Tempo*, 2 ottobre 1959.

Quadri, Franco *Tradizione e Ricerca: Il Teatro Degli Anni Settanta: Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene* (Torino: Einaudi, 1982).

Quadri, Franco “Carmelo tra le macerie”, in *la Repubblica*, 26 novembre 2000.

Raciti, Giulia *Il ritornello crudele dell’immagine: Critica e poetica del cinema di Carmelo Bene* (Milano-Udine: Mimesis, 2018).

Ragni, Elisa “Nota su Carmelo Bene in Francia. Cinema, teatro, libri”, in *Teatro e Storia*, Roma, n. 1, 2009, pp. 223-242.

Ragni, Elisa “Il libro di teatro di Carmelo Bene”, in *Rivista di letteratura teatrale*, n. 2, 2009, pp. 157-176.

Rossi, Giuliana *I miei anni con Carmelo Bene* (Firenze: Edizioni della Meridiana, 2005).

Saba Cosetta, *Carmelo Bene* (Milano: Il Castoro, 2005).

Savarese, Nicola *Bene in cucina: Nicola Savarese intervista Carmelo Bene*, (Bari: Edizioni di Pagina, 2019).

Scaramuccia, “Nora numero due in arrivo alla Pergola: Lunedì l’omaggio a Camus all’Istituto Francese”, *La Nazione sera*, 16 gennaio 1960.

Simsolo Noël, “Carmelo Bene: Capricci”, in *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 213, juin 1969, pp. 18-19.

Simsolo Noël, “Entretien avec Carmelo Bene”, in *La Revue du Cinéma – Image et son*, Paris, n. 235, janvier 1970, pp. 99-104.

Simsolo Noël, “Carmelo Bene: Ou la responsabilité d’un art critique”, in *Zoom*, Paris, n. 10, janvier-février 1972, pp. 82-89 [l’articolo pubblicato anche nella versione italiana della stessa rivista con il titolo “Carmelo Bene o della responsabilità di un’arte critica”, *Zoom*, Milano, n. 1, giugno 1972, pp. 32-39].

Tessari Roberto, *Pinocchio: «Summa atheologica di Carmelo Bene»* (Firenze: Liberoscambio, 1982).

Tessari, Roberto “Caligola di Carmelo Bene”, in *L’asino di B.*, n. 4, maggio 2000, pp. 7-20.

Trinci, Giacomo “Bene e le dissoluzioni dell’io”, in *Stilos*, 31 gennaio-13 febbraio 2006, p.11.

Vendittelli, Salvatore *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di Armando Petrini (Torino: Accademia University Press, 2015).

Ventimiglia, Dario (a cura di), *La ricerca impossibile* (Venezia: Marsilio, 1990).

Viglietti, Luisa *Cominciò che era finita* (Roma: Edizioni dell’asino, 2020).

Vittori, Giulia “Carmelo Bene and the gap in the actor’s gesture”, *Forum Italicum* 52.3, 2018, pp. 824-843;

Vittori, Giulia, Chillemi Francesco, Petrucci Carlo Alberto, “Rapt and En-chanted: Carmelo Bene’s Voice and the Beyond of Theatre”, *California Italian Studies*, 11(2), 2022 (disponibile al seguente indirizzo <https://escholarship.org/uc/item/28k744c7>, ultimo accesso 15 luglio 2023);

Altri testi citati all’interno della tesi.

Baldacci, Luigi *Tutti i libretti di Verdi* (Milano: Garzanti, 2000).

Deleuze, Gilles *Logica del senso* (Milano: Feltrinelli, 1975).

Esposito, Luigi *Un male incontenibile: Sylvano Bussotti artista senza confini* (Milano: Bietti, 2013).

Laforgue, Jules *Œuvres Complètes* (Lausanne: Age D’homme, 1986).

Leopardi, Giacomo *Pensieri*, (Milano: Garzanti, 1985).

Menato, Marco *La Biblioteca di Arbasino, la Soprintendenza archivistica e l’AMA*, con una scheda di Simone Volpato, “Rossocorpolingua”, suppl. al n. 1, marzo 2023, pp. 60-90.

Nietzsche, Friedrich *Sull’utilità e il danno della storia per la vita*, con nota introduttiva di Giorgio Colli (Milano: Adelphi, 1973-1974).

Sambo, Elisabetta *Bibliografia di Federico Zeri* (Milano: Silvana Editoriale, 2022).

Zeri, Federico, Longhi Roberto, *Lettere (1946-1965)* a cura di Mauro Natale (Milano: Silvana Editoriale, 2021).

Zeri, Federico *Lettere alla casa editrice*, a cura di Anna Ottani Cavina (Torino: Einaudi, 2010).