

EMANUELA AGOSTINI

CARMELO BENE

(Campi Salentina, 1° settembre 1937-Roma, 16 marzo 2002)

Sintesi

Tra i massimi esponenti della scena teatrale del secondo Novecento, artista e intellettuale di fama e rilievo internazionale, Carmelo Bene si inserisce nella tradizione del Grande Attore che fa ‘deflagrare’ tramite l’adozione di uno sguardo parodico e in una originalissima sintesi di passato e innovazione.

Biografia

Carmelo Bene nasce il 1° settembre 1937 a Campi Salentina, nei pressi di Lecce, da Umberto Bene e Amalia Secolo. Prima di lui i genitori avevano avuto una bambina, Maria Teresa, che era morta subito dopo la nascita. Per i coniugi Bene ‘l’arrivo’ di un figlio, per giunta maschio, è motivo di grande orgoglio e costituisce anche una forma di riscatto. Dopo diciotto mesi vedrà la luce un’altra bambina, Maria Luisa.

La famiglia appartiene alla piccola borghesia salentina. Umberto Bene dirige una fabbrica di tabacco con un migliaio di operaie, dove collabora come amministratrice anche la moglie. Carmelo è un bambino minuto, gracile, spesso malato, ma anche agile e scattante: «ero un acrobata nato. Tutto nervi e niente muscoli». ¹ Timido e solitario, si divide principalmente tra l’ambiente, interamente al femminile, della fabbrica, e quello delle chiese del paese natale e di Lecce in cui, per volontà della madre, serve quotidianamente messa. È questa un’esperienza di cui, nelle sue autobiografie, Carmelo Bene enfatizza l’importanza: la ritualità sacra è la prima forma di ‘allestimento scenico’ pubblico con cui si confronta; le pratiche devozionali barocche del Salento gli

1. C. BENE-G. DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 28.

offriranno una preziosa fonte di ispirazione per le successive produzioni artistiche. L'eccesso di 'zelo' religioso cui è sottoposto durante l'infanzia e il pessimo esempio di alcuni dei sacerdoti incontrati («dei piccoli Gilles de Rais»)² contribuiranno per contrapposizione a renderlo avverso a tutto quanto concerne la religione a partire dall'adolescenza.

Buona parte della sua istruzione è affidata a un istituto religioso: dopo le elementari, frequenta le scuole medie e i primi anni del liceo classico presso l'istituto Calasanzio dei Padri Scolopi di Campi Salentina. Quando ha circa sedici anni la famiglia si trasferisce a Lecce dove Bene prosegue gli studi presso il liceo Palmieri. Il suo rendimento scolastico è ordinario: le difficoltà in matematica sono compensate dai buoni risultati nelle materie umanistiche, italiano, greco e latino. Sui banchi di scuola rivela inoltre una naturale abilità nella lettura ad alta voce dei testi lirici che lo rendono il lettore prescelto dai suoi professori. Le proposte scolastiche dei grandi capolavori della letteratura sono da lui accolte con curiosità. In quegli anni apprezza in particolare l'*Iliade*, il *Don Chisciotte*, la *Divina Commedia*, i romanzi di Walter Scott, Alexandre Dumas père e la drammaturgia shakespeariana cui si dedica con avidità intorno ai quindici anni a partire da *Timone d'Atene*.

Il suo avvicinamento allo spettacolo è mediato dall'opera lirica. Fin da bambino, insieme ai genitori e alla sorella, ascolta le opere trasmesse alla radio e assiste agli spettacoli allestiti al Politeama di Lecce, al teatro Margherita e al Petruzzelli di Bari, ma anche, in tempo di vacanze, all'Opera di Roma e all'Arena di Verona. Il teatro musicale lo affascina per la fastosità dei suoi allestimenti e la molteplicità degli elementi di seduzione (le scene, le luci, i costumi, i cantanti). Questa passione è condivisa anche con sua zia Raffaella, ex maestra elementare che, quando Bene ha circa quindici anni, si prende a cuore la sua educazione artistica. Accompagnato dalla zia al pianoforte, Bene si applica allo studio del canto cercando di imitare i suoi cantanti prediletti (tra cui Giuseppe Di Stefano, Aureliano Pertile, Giulio Neri e Giuseppe Taddei). I risultati non sono però quelli attesi. Il parere negativo di un esperto maestro di canto fa sfumare i suoi sogni e lo porta a ripiegare sul teatro di prosa.

A diciassette anni fa la maturità. Lo svolgimento dell'esame rivela il carattere polemico di un adolescente inquieto: «esame di filosofia: [...] Carmelo vuole parlare di Hegel e si rifiuta di rispondere su Marx [...]. Prova scritta d'italiano. Si tratta di commentare una frase di Croce sul Romanticismo. Carmelo contesta e consegna il foglio in bianco».³ Rimandato a settembre in cinque materie si dà una provvisoria 'regolata' e si diploma. Ma il 'burattino Pinocchio' non

2. Ivi, p. 23.

3. Ivi, pp. 42-43.

ha alcuna intenzione di diventare un ‘bravo bambino’: gli avvenimenti degli anni seguenti rivelano il conflitto con sé stesso e con le autorità di un giovane che fatica a trovare la sua strada.

Per accontentare il padre, che lo vorrebbe notaio, si iscrive alla facoltà di Legge. La scelta della sede universitaria cade su Roma. È questo un passaggio decisivo della biografia di Bene che, lasciatosi alle spalle il ristretto ambito familiare e la provincia leccese, si trasferisce da solo nella capitale. Tra le opportunità che Roma gli offre c’è quella di mettersi alla prova come attore. Per intercessione della madre ottiene il permesso di frequentare, parallelamente all’università, l’Accademia teatrale di Pietro Sharoff. Né il percorso universitario né quello in accademia avranno buon esito. Molto presto infatti Bene capisce di non aver alcun interesse per le discipline giuridiche e, pur restando formalmente iscritto a Giurisprudenza, diserta le lezioni. Anche gli studi teatrali lo deludono. Il metodo stanislavskiano, attento alla ‘riproduzione’ della realtà, non lo convince: ciò che del teatro lo attrae di più è infatti la sua dichiarata ‘artificiosità’. Presumibilmente a distoglierlo dall’Accademia teatrale di Sharoff non è l’opinione negativa sull’insegnamento impartito, quanto la prospettiva di entrare in una scuola più prestigiosa, l’Accademia d’arte drammatica Silvio d’Amico. Nei suoi testi autobiografici, con l’intenzione di presentarsi come un fenomeno naturale generato dal ‘nulla’, Bene occulta il valore che allora dovette probabilmente attribuire a questo avvenimento, così come, pur nell’autonomia di un rapporto a distanza, sminuisce l’importanza dei legami familiari nelle sue scelte.

Esonerato dal servizio militare – nell’autobiografia scritta con Dotto cita sia una «raccomandazioncella»⁴ ottenuta dal padre, sia la manifestazione di atteggiamenti omosessuali durante la visita medica – nel 1957 supera le selezioni che regolamentano l’ingresso in accademia. Si tratta del secondo tentativo di essere ammesso alla scuola. Nel 1956-1957, infatti, era stato giudicato idoneo, ma escluso. Giuliana Rossi racconta che la delusione era stata tale da fargli improvvisare un *sit-in* davanti alla scuola in cui rivendicava di essere molto preparato e di conoscere ben otto traduzioni dell’*Amleto* a memoria. Quando finalmente nell’anno 1957-1958 Bene si accinge a varcare le soglie della maggiore scuola di recitazione italiana è carico di motivazioni. Non poche sono inoltre le speranze riposte in lui dalla famiglia. Lo attestano, tra l’altro, le lettere che i genitori scrivono alla segreteria dell’accademia: sono proprio loro a chiedere le prime informazioni circa le modalità di svolgimento degli esami e in seguito a informarsi sul comportamento del figlio, sulla sua salute, sulla possibilità di ottenere una borsa di studio con cui far fronte alle difficoltà eco-

4. Ivi, p. 47.

nomiche derivanti alla famiglia dal suo mantenimento. Particolarmente significativa è la lettera scritta il 2 ottobre 1957 dalla signora Bene all'insaputa del marito: «Carmelo trovasti costì dal 16 scorso e Lei capirà cosa significhi vivere a Roma; per noi costituisce uno sforzo sovrumano che stiamo compiendo sperando che sia l'ultimo. [...] Speriamo almeno che lui possa realizzare il suo unico sogno, per cui ha fatto esaurire tutti i nostri risparmi per sostenerlo per due anni a Roma. Vorrei tanto anch'io che non restasse deluso dopo tanto lavoro e sacrifici da parte di tutti».⁵

L'esperienza in accademia è destinata a naufragare. Bene la definirà «un disastro»⁶ e pronuncerà giudizi lapidari sui suoi insegnanti: «ricordo le lezioni di Orazio Costa sulla timbrica. Non mi ascoltava mai. Di lui mi restano solo certi refrain da barzelletta spicciola. [...] I versi li insegnava Carlo D'Angelo [...] da noi ribattezzato "Una voce poco fa" [...]. "Storia del teatro" era tenuta da Bassani, lo scrittore. Una noia mortale. Le lezioni di musica erano un casino [...]. Le lezioni di trucco le impartiva Nerio Bernardi, un vecchio caratterista che si arrangiava a praticare impiastri di ogni sorta».⁷ Eccezione a questa regola è Jone Morino che intuisce il potenziale dell'allievo (presenziando, tra l'altro, al suo successivo debutto teatrale in *Caligola*). Considerando per lo più inutili gli insegnamenti ricevuti, Bene si presenta raramente alle lezioni, dedicandosi quasi esclusivamente alla scherma (attività che praticava fin dalla giovinezza leccese) e a letture autonome di William Shakespeare e di Christopher Marlowe. La sua assenza in aula procura sollievo alla maggior parte degli insegnanti esasperati dal suo comportamento inopportuno e dalla sua refrattarietà a seguire le regole. Fa parte dell'aneddotica del periodo la risposta degli altri studenti ai professori che chiedono di lui: 'Non c'è Bene, grazie'.

Di questo stato di cose rende conto un'altra lettera della madre che, durante il primo anno di corso, il 24 marzo 1958, scrive alla scuola per avere notizie del figlio: «ha fatto altre assenze? Lette le medie del primo trimestre, mio marito gli scrisse [...]. Da allora non ci ha più scritto e non sappiamo più niente neanche riguardo alla salute».⁸ La situazione precipita durante il secondo anno di studi (1958-1959). Lontano dal controllo familiare Carmelo Bene conduce una vita sregolata. I genitori gli pagano vitto e alloggio presso un'affittacamere; a corto di soldi il figlio si procura alcool e sigarette giocando a dama e barattando i suoi capi d'abbigliamento. Segnalato alla polizia, finisce più volte in

5. La lettera è trascritta in M. GIAMMUSO, *La fabbrica degli attori. L'Accademia nazionale d'arte drammatica. Storia di cinquant'anni*, Roma, PCM-Direzione generale delle informazioni dell'editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1988, p. 176.

6. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 45.

7. Ivi, pp. 45-47.

8. Anche questa lettera si legge in GIAMMUSO, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 177.

commissariato: «sollecitavo le attenzioni della Forza Pubblica girando ubriaco di notte, in smoking».⁹ Il suo comportamento non sfugge ai suoi insegnanti: il 16 dicembre 1958 è ammonito da Raul Radice, commissario straordinario dell'accademia, insieme ai compagni Silvio Anselmo e Santo Versace, per il «contegno fuori scuola».¹⁰ Nei mesi successivi le continue note disciplinari e le ripetute assenze decretano la sua espulsione. Da quanto si deduce dalla testimonianza di Giuliana Rossi, come da quella di un anonimo ristoratore presso il quale l'attore 'scroccava' spesso i pasti, Carmelo Bene non è però ancora l'artista fieramente amorale che sarebbe diventato, ma «solo un ragazzo»¹¹ immaturo e sotto certi aspetti ancora impacciato e provinciale.

In quel periodo le sue energie migliori sono rivolte a un progetto elaborato insieme al coetaneo aspirante regista Alberto Ruggiero: l'allestimento del *Caligola* di Albert Camus. A questo appuntamento il giovane attore si fa trovare preparato. Affittato un appartamento in via Belsiana che adibisce a sala prove e palestra, svolge «ore e ore di allenamento per aprire il diaframma, centrare la voce».¹² Il suo *training* fisico prevede, oltre alla scherma, anche la *boxe* che però a causa di un colpo che lo mette KO abbandona quasi subito. Decisivo per la buona riuscita dell'iniziativa l'incontro personale con Camus. Bene e Ruggiero si recano appositamente a Venezia per conoscerlo e ottenere il permesso di lavorare sul suo testo. L'autore consegna il *Caligola* nelle loro mani senza avanzare nessuna richiesta economica.

Lo spettacolo è annunciato in modo inusuale: sui manifesti campeggiano 'aforismi' tratti dall'opera di Camus come «Vivere Cesonia! Vivere è il contrario di amare» o anche «Liberi si è sempre a spese di qualcuno». Un particolare che ha assunto nel tempo uno speciale rilievo è quello che riguarda la dicitura 'Carmelo Bene Junior' con cui l'attore è indicato sulle locandine. Bene racconta che aveva l'intenzione di eliminare quel 'Junior' una volta divenuto 'grande'. Al debutto del *Caligola* pertanto l'attore si considera «il doppio [...] di un se stesso grande e celeberrimo. È una sfida. L'artista sceglie di offrirsi al pubblico in quanto figlio eventuale di un Grande Artista ancora incastonato nel ventre del puro immaginario».¹³ Questa 'lettura' (suggerita dalle successive dichiarazioni di Bene) è ridimensionata da Giuliana Rossi secondo la quale 'Junior' sarebbe stato inserito per evitare confusioni con un cugino omonimo anche lui appassionato di teatro.

Dopo quaranta giorni di prove tra il teatro delle Arti e il Caffè de Paris in

9. C. BENE, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es)*, Milano, Longanesi, 1983, p. 19.

10. GIAMMUSSO, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 175.

11. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 49.

12. Ivi, p. 55.

13. R. TESSARI, '*Caligola*' di Carmelo Bene, «L'asino di B», IV, 2000, 4, p. 9.

via Veneto, il 1° ottobre 1959 la compagnia I Liberi debutta al teatro delle Arti. Tra il pubblico sono presenti molti ‘nomi’ del teatro, della letteratura e del cinema richiamati dalla curiosità verso chi aveva meritato la fiducia di Camus: «eravamo i “ribelli” e questi ribelli incuriosivano la cultura ufficiale». ¹⁴ Secondo quanto riportato da Bene, al termine dello spettacolo il pubblico esplose in ovazioni. Le critiche uscite sui giornali non sono unanimi, ma non mancano le voci che ritengono che un nuovo e potente attore si sia manifestato. Anton Giulio Bragaglia commenta l’interpretazione del protagonista definendolo ‘un attore di razza’. Tra le note positive si segnala, per la sua preveggenza, quella di Sandro De Feo: «se io fossi un capocomico o un regista, terrei d’occhio quel Carmelo Bene [...] con quella magrezza impudente d’un discolo di Collodi, d’un Lucignolo, o anche d’un *teddy boy* d’adesso, con quell’aria di pagliaccio vizioso e di teppista provocatore, 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”». ¹⁵

Mentre è in scena con *Caligola* Bene conosce Giuliana Rossi, una ragazza fiorentina di circa sei anni maggiore di lui. Anche lei si occupa di teatro ed è a Roma per recitare una commedia diretta da Oreste Palella al teatro dei Servi. I due si innamorano e iniziano a fare comuni progetti di vita e d’arte. Una volta esaurite le quaranta repliche dello spettacolo Bene, disoccupato, ipotizza di allestire il *Woyzech* di Georg Büchner affidando a Giuliana la parte di Maria. Nel frattempo decide di scendere a Lecce per presentare ai genitori quella che considera la sua futura moglie.

A Lecce i coniugi Bene, che avevano assistito felici e frastornati al debutto teatrale del figlio, ma erano poi rimasti perplessi dall’evidente mancanza di un immediato riscontro economico delle sue iniziative teatrali, considerano l’ipotesi di un matrimonio un letterale segno di follia. Durante la notte, dopo averlo sedato a sua insaputa, lo fanno internare in una clinica psichiatrica privata. Al suo risveglio Giuliana non riesce a trovarlo: «tutti erano convinti che avessi corrotto Carmelo per sistemarmi in una famiglia ricca, come si consideravano [...]. Mi accusarono di averlo drogato, di avergli dato la cocaina, di essere un’avventuriera alla ricerca di soldi...». ¹⁶

Chiuso in clinica Bene si consola con la musica che tiene ad alto volume sperando di essere dimesso presto. Recita per gli internati, alcuni dei quali lo salutano buttandosi a terra come fosse Maometto (questo ricordo sarebbe alla

14. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 59.

15. S. DE FEO, *L'imperatore esistenzialista*, «L'Espresso», 11 ottobre 1959.

16. G. ROSSI, *I miei anni con Carmelo Bene*, introd. di S. BUSSOTTI, contributi di A.M. PAPI, L. MENNONNA ROSSI e T. GIULIANI FOTI, Firenze, Edizioni della meridiana, 2005, p. 22.

base della scena di *Nostra Signora dei Turchi* in cui Bene si affaccia al balcone). La permanenza nella clinica, il contatto con i ‘folli’ sono esperienze forti su cui Bene si sofferma a lungo nella sua autobiografia: qui, alla luce delle letture filosofiche svolte posteriormente, definisce il ‘manicomio’ una «macchina trita linguaggio» in cui si pratica «una comunicativa fatta di non-comunicazione, di significanti che si allevano secondo criteri arcani».¹⁷

Quando, dopo due settimane di ricovero coatto, Bene è ‘rilasciato’, la coppia si stabilisce a Firenze, in via Faenza 69 di fronte all’Educatore di Fuligno, in un appartamento della famiglia Rossi: «*li* si poteva almeno stare insieme. C’erano tante stanze, un letto matrimoniale tutto per noi. La madre di Giuliana era molto buona, paziente. Aspettava che m’assessassi, mi trovassi un lavoro».¹⁸ Dopo aver ripensato all’accaduto, Bene torna a sentire il desiderio di calcare le scene, ma il debutto teatrale in *Caligola* è ormai un’esperienza lontana, il ‘successo’ è sfumato rapidamente. L’immobilismo in cui si sente costretto dalla sua situazione lo rende insoddisfatto. Ricorda Rossi: «inizio a essere insofferente, non tollerava nulla, era anche molto geloso».¹⁹ Rispetto alla città, i suoi monumenti, il cibo, il vino, «aveva sempre qualche critica da fare».²⁰

Frustrato dalla sua condizione Bene elabora svariati progetti artistici la maggior parte dei quali mai realizzati: «Carmelo in quel periodo era molto attivo nella ricerca di spazi dove allestire i suoi spettacoli, e anche molto occupato a scrivere, a creare scenografie e costumi, a fabbricare meccanismi teatrali. Costruì con del legno, del cartone e della stoffa un teatro in miniatura con la botola, il palcoscenico e le scale semoventi».²¹ Vedendosi preclusa la possibilità di allestire *Assassinio nella cattedrale* di Thomas Stearn Eliot nella chiesa di Santa Croce sia per i costi del progetto, sia per il rifiuto dei frati di mettere a disposizione l’altare maggiore, ipotizza di recitare una pièce nel giardino di Boboli «con l’intenzione di sconvolgere l’architettura preesistente. Nell’anfiteatro voleva farci il palcoscenico e recitare dove di solito siedono gli spettatori, i quali dovevano assistere alla rappresentazione dalla parte opposta».²² Anche in questo caso però l’esorbitante preventivo di spesa impedisce l’attuazione del progetto.

Un’iniziativa che si concretizza è invece quella che, ai primi del 1960, lo vede protagonista di uno spettacolo al teatro dell’Istituto francese di Firenze dedicato alla memoria di Camus, morto in un incidente automobilistico nel gennaio di quell’anno. Sua partner in scena è Marcella Novelli, figlia di Er-

17. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 110-111.

18. Ivi, p. 112.

19. ROSSI, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 25.

20. Ivi, p. 26.

21. Ivi, p. 27.

22. Ibid.

mete. È in questa occasione, una delle prime, che Bene si rivolge al pubblico in questi termini: «commemoro con la voce di un vivo alla platea di morti».²³

Il 23 aprile 1960 Carmelo Bene e Giuliana Rossi si sposano. Dopo il matrimonio Bene cerca un lavoro, ma i colloqui e i provini svolti (tra cui uno presso la sede Rai di Firenze e un altro con Sandro Bolchi per un allestimento della *Figlia di Jorio* di Gabriele D'Annunzio) non portano frutti, con conseguenti ricadute sulla propria insoddisfazione e sul clima familiare.

Nonostante le difficoltà, il periodo fiorentino non è privo di esperienze e di incontri che in seguito si dimostreranno importanti per la sua vicenda artistica. Prima tra tutti la lettura dell'*Ulisse* di James Joyce, uscito nel 1960 nella traduzione di Giulio de Angelis, tra le poche personalità frequentate dall'attore a Firenze. L'*Ulisse*, parafrasando le parole di Bene, 'depenna' tutto il resto, spazza via Camus, «ogni forma di esistenzialismo, ogni *ismo*. L'incontro letterario e forse anche non letterario decisamente più importante della mia vita. L'*Ulisse* è un fantastico gioco di significanti. Il pensiero non è mai descritto, ma immediato. Dai lacerti più dotti ai luoghi melodrammatici più comuni. Nessun'altra opera gli è pari».²⁴ A Firenze Bene ha poi l'opportunità di 'aggiornare' le sue competenze musicali. Con Giampiero Taverna (divenuto in seguito direttore d'orchestra) conduce ricerche sul suono presso l'istituto di fonologia e assiste ai concerti per orchestra diretti da Bruno Maderna. Tramite Giuliana Rossi allaccia contatti con Sylvano Bussotti con cui condivide «la smania di misurarci con i limiti del linguaggio e delle partiture».²⁵ Proprio insieme a Bussotti, nel 1960, allestisce il suo primo *Spettacolo-concerto Majakovskij* al teatro della Ribalta di Bologna. Un'incisione del *Majakovskij* (realizzata in studio in via del Corso a Firenze) incontra il favore di Sarah Ferrati, responsabile del settore prosa della casa discografica La Voce del padrone, che invita Bene e Bussotti a Milano per incidere due quarantacinque giri. La registrazione del brano *La spiaggia* tratto dall'*Ulisse* di Joyce viene invece scartata dallo stesso attore che, insoddisfatto del risultato (in particolare infastidito dal didascalico rumore d'onde di sottofondo alla sua voce), disintegra i dischi.

Altra conoscenza di questa fase è quella con Aldo Braibanti (che, su invito di Bussotti, assiste alla produzione del *Majakovskij*). Braibanti è definito dall'attore «uno dei miei tanti padri», e riconosciuto come fondamentale maestro per la lettura dei versi di Dino Campana: «Mi insegnò con quella sua vocetta a leggere i versi, come marcare tutto, battere ogni cosa».²⁶

23. Ivi, p. 29.

24. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 113.

25. Ibid.

26. Ivi, p. 116.

Le piccole soddisfazioni artistiche che Bene è riuscito a prendersi fino a questo momento non placano il suo 'fuoco' d'arte e non risolvono i problemi economici familiari. Desideroso di trovare altrove la sua fortuna, nel 1961 si trasferisce vicino a Genova, a Sant'Ilario Nervi, insieme alla moglie incinta. Secondo Giuliana Rossi la scelta della località è dovuta alla presenza a Sestri Ponente di alcuni parenti su cui fare affidamento in caso di necessità (in particolare un omonimo Carmelo Bene proprietario di un negozio di alimentari). La coppia affitta una porzione di villa circondata da un parco vicino al mare. La casa accoglie presto numerosi ospiti, tra cui Braibanti, Antonio Salines, la moglie Flavia Milanta e soprattutto lo scenografo Giancarlo Bignardi reduce dall'esperienza della Borsa di Arlecchino, chiusa nel 1960, e interessato a riprendere insieme a Bene il percorso artistico interrotto.

Bene e Bignardi valutano dapprima diverse possibilità, tra cui quella di costruire a Portofino un grande palcoscenico galleggiante sul mare, collocando gli spettatori sulla riva. Dopo il diniego di Aldo Trionfo a collaborare con loro come regista, anche per ragioni economiche, optano per una più modesta ripresa del *Caligola* di cui stavolta Bene assume l'intera responsabilità artistica. Ma insieme ai progetti teatrali Bene condivide con Bignardi un diverso tipo di interessi: «tracannavamo quarantacinque, cinquanta pernod al giorno, seguiti da cocktail molto alcolici. Poi si passava alle droghe». ²⁷ Giuliana Rossi torna a Firenze: «anche se alcuni avevano delle qualità come Salines e la moglie [...] gli altri ospiti della casa erano guitti volgari e si lasciavano trascinare e plasmare da mio marito diventando peggio di lui. A differenza di loro però Carmelo aveva anche dei comportamenti straordinari da uomo intelligente e garbato quale era». ²⁸

Nell'aprile 1961 *Caligola* va in scena al Politeama genovese con Salines nei panni di Scipione. Lo spettacolo è un fallimento economico e nel suo complesso anche artistico, ma dà conferma della novità di Bene come attore: «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 di dire: "questo ragazzo mi ricorda Memo Benassi"». ²⁹

Quasi in contemporanea Bene prepara *Tre atti unici* di Marcello Barlocco, «un altro pazzo [...] interessante scrittore», ³⁰ con cui esordisce in giugno al te-

27. Ibid.

28. ROSSI, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 35.

29. T. CONTE, *L'amato Bene*, Torino, Einaudi, 2002, p. 21.

30. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 116.

atro Duse. Lo spettacolo in cui crede di più è però *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* alla Borsa di Arlecchino, con il quale inaugura la sua opera di ‘demolizione’ del testo, limitandosi per il momento a inserire nell’originale alcuni estratti da *Gli infortuni della virtù* del Marchese De Sade.

A fronte di un grande dispendio di energie e di risorse economiche Bene è ancora lontano da riconoscimenti. Nel frattempo, il 14 maggio 1961, è nato suo figlio. Bene sta recitando *Caligola* a Genova; appena possibile raggiunge Firenze. Fatica però ad accettare la paternità: «“Ma mio figlio sono ancora io”. [...] Io non ero in grado. Dovevo badare a me stesso».³¹ La scelta del nome del bambino, inizialmente concordato in Stefano (come lo Stephen Dedalus dell’*Ulisse*), ma poi mutato in Alessandro per desiderio unilaterale della madre, è motivo di frizione tra i coniugi.

Rientrato per breve tempo a Genova ed esauriti gli impegni teatrali, alla ricerca di un’occasione e in fuga da sé stesso, insieme a Tonino Conte, senza un soldo in tasca, Bene si dà al ‘nomadismo’: «fu un viaggio pieno di soste e di delizie. Prima da “Rodrigo” a Bologna, le ubriacature di sangria, le stupide orge con le matrone bolognesi, il Veneto. [...] Come un Jacopo Ortis rovesciato, senza donne per la testa. La donna ero io. Senza patrie, senza bandiere, senza amori. L’erranza totale».³²

L’incontro con un finanziatore (Aldo Bruzzichelli) offre finalmente a Bene la possibilità di allestire al Piccolo Eliseo di Roma una nuova edizione dello *Strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*. L’attore torna così a stabilirsi nella capitale dove nei mesi successivi lo raggiunge anche Giuliana Rossi che lavorerà al suo fianco. Il figlio Alessandro resta invece a Firenze affidato alla nonna. Secondo quanto racconta Conte, Bene fatica a mettere insieme un gruppo d’attori: quelli che avevano già collaborato con lui, ‘scottati’ dalle precedenti esperienze per le quali non erano stati pagati, si rifiutano; altri temono il rischio dell’iniziativa. Lo spettacolo debutta nell’ottobre del 1961, ma le aspettative del pubblico, richiamato in gran numero dal titolo di Stevenson, sono deluse; nei giorni successivi la sala resta semivuota. Bene allestisce allora *Gregorio: cabaret dell’800*, ma il suo linguaggio innovativo continua ad allontanare gli spettatori. La mancanza di risultati economici e il suo atteggiamento indisponente stancano Bruzzichelli che taglia i finanziamenti.

Bene ripropone allora lo spettacolo a Milano, al teatro Gerolamo. Anche qui si ripete il copione già visto: alla prima, affollata, il pubblico si infuria;

31. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 19.

32. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 115, che colloca queste esperienze, di cui rende conto anche Tonino Conte nel suo romanzo autobiografico *L’amato Bene*, prima del soggiorno genovese.

nelle sere successive gli spettatori disertano il teatro. A niente serve il tentativo di catturare l'attenzione facendo apporre sui manifesti la scritta 'Grande insuccesso'. Da questa disfatta Carmelo Bene ne esce indebitato. Nonostante ciò, secondo quanto raccontato da Giuliana, rifiuta la parte di Mercuzio in un *Romeo e Giulietta* di Franco Zeffirelli. Ripara invece insieme alla moglie a Lecce e, nel periodo natalizio, organizza un'altra rappresentazione di *Gregorio: cabaret dell'800* al teatro dell'Opera.

Nel gennaio 1962 l'attore rientra a Roma dove inizia a scrivere il suo primo *Pinocchio*. Giuliana Rossi, invece, torna dal figlio a Firenze dove, nel febbraio 1962, si rivolge a un avvocato: esasperata sia dalle precarie condizioni di vita, sia dalla certezza dell'infedeltà coniugale, sia dal trattamento irrispettoso che le viene riservato in pubblico, considera la possibilità di una separazione. Nei mesi successivi la 'crisi' sembra rientrare e Giuliana Rossi si sposta a Roma dove nel frattempo Bene sta sistemando quello che prenderà il nome di teatro Laboratorio. Impossibilitato a lavorare nei grandi teatri, l'attore ha affittato l'ex magazzino di un falegname in piazza San Cosimato 23, in Trastevere, e lo ha trasformato in uno spazio teatrale. Si noti che quella di Bene non è una risposta ideologica alternativa al teatro ufficiale, ma un atto che nasce dall'esigenza di continuare a lavorare: «mai teorizzato, io, le cantine, mai avuta la vocazione di fare l'eroe artritico. Il "Laboratorio" era semplicemente la necessità di avere uno spazio per la ricerca tutto mio e a basso costo, dove smontare in tutta fretta i cadaveroni della prosa prima che il mio olfatto subisse danni irreparabili».³³

L'opera di 'demolizione' del teatro trova qui una progettualità che supera i confini dell'allestimento occasionale. Bene si fa 'capocomico': raccoglie attorno a sé un gruppo di attori, alcuni dei quali, come Luigi Mezzanotte, Manlio Nevastri e Alfiero Vincenti, prelevati presso il teatro di Borgo S. Spirito dalla compagnia di Bianca D'Origlia e Emanuel Palmi, *enclave* del teatro all'antica italiana oramai fuori moda e proprio per questo seguita con curiosità da numerosi intellettuali. Cura personalmente ogni dettaglio degli allestimenti compresi scenografie, costumi e luci. Alle origini di questo *modus operandi* ragioni d'economia che si sposano a scelte di poetica, e infatti non verranno sconfessate nemmeno una volta che Bene si sarà affermato. Tutto il teatro di Bene è emanazione della sua persona. Le scene, i costumi, le luci non sono «oggetti o aggettivi necessari a una 'proposta' spettacolare», ma «dilatazioni naturali e persino involontarie» di sé stesso. Le sue opere, insomma, non sono concepite «come l'esito espressivo da rincorrere», ma come «un divenire organicamente legato al suo autore-attore».³⁴

33. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 124.

34. P. GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* (1997), Milano, Bompiani, 2007², p. 56.

Nel teatro Laboratorio vengono alla luce le prime edizioni di alcuni spettacoli fondamentali, tra cui *Pinocchio*, nel giugno 1962, e *l'Amleto* shakespeariano, in autunno. In questa stessa sede l'attore riallestisce il *Majakovskij* insieme alla poetessa Amelia Rosselli. Poco alla volta gli intellettuali che gravitano a Roma, tra cui Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Elsa Morante, Ennio Flaiano, Angelo Maria Ripellino e numerosi attori, da Franca Valeri a Nora Ricci, iniziano a guardare con interesse le novità proposte dal teatro Laboratorio. La Roma ricca e borghese scopre il piacere di scendere negli 'inferi' di un quartiere popolare per essere maltrattata da Carmelo Bene: «si facevano seviziare volentieri, si sentivano molto illuminati. Giocavano alla stravaganza».³⁵ Proseguendo nella direzione indicata da Antonin Artaud, l'inclinazione naturale di Bene alla provocazione si fa deliberata strategia di comunicazione che mira a scuotere il pubblico, non più spettatore neutrale di un prodotto replicabile, ma 'punto sul vivo' da un evento ogni volta irripetibile. La stessa finalità è perseguita anche 'voltando le spalle' al pubblico, come in *Addio porco*: rielaborazione di *Gregorio: cabaret dell'800*, in cui, dopo una serie di 'scene' riprese da libretti d'opera ottocenteschi, gli attori approdano a «una specie d'afasia» per cui la bocca è usata esclusivamente «per mangiare, ruttare e deglutire».³⁶ Nella replica finale questo 'meccanismo' è estremamente forzato: la compagnia si siede a tavola per mangiare come se non ci fosse nessuno in sala.

Ai primi del 1963 il teatro Laboratorio è costretto a chiudere. La causa è un episodio ormai divenuto leggenda teatrale. Stando al racconto di Carmelo Bene (nella sua seconda autobiografia) e alla testimonianza di Luigi Mezzanotte (che quella sera era di scena), il giorno stesso del debutto di *Cristo '63* Alberto Greco, pittore 'estemporaneo' argentino coinvolto come interprete della parte dell'apostolo Giovanni, avrebbe urinato sugli spettatori (in particolare su un ambasciatore argentino, sua moglie e un addetto culturale) e poi, nei panni di Giovanni Battista, avrebbe coperto il pubblico di panna. Il gesto sarebbe stato erroneamente attribuito a Bene in quanto gestore del locale. Condannato a otto mesi in contumacia, dopo la morte di Greco, suicida in Spagna, l'attore sarebbe stato processato e assolto come estraneo ai fatti. Di diverso avviso Giuliana Rossi (che però, pur avendo preso parte all'organizzazione dello spettacolo, non era presente a Roma quella sera): sarebbe stato proprio l'ex marito a urinare sul pubblico. A sostegno della sua tesi, la Rossi afferma che, dopo il 'fattaccio', rifugiatosi in una villa di Carla Panigali, Bene avrebbe riallestito *Cristo '63* e orinato nuovamente sugli spettatori, tra cui il critico teatrale Paolo Milano. Anche questo episodio ha una versione

35. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 125.

36. Ibid.

diversa nell'autobiografia di Bene che indica come responsabili dell'accaduto «due, tre esagitati, i Magi».³⁷

Archiviata l'esperienza del teatro Laboratorio, Bene ha ormai stabilito a Roma contatti sufficienti per non restare nell'ombra: nel maggio 1963 debutta al teatro Arlecchino (poi teatro Flaiano) con *Edoardo II* da Christopher Marlowe; nell'autunno dello stesso anno è con *I polacchi (Ubu Roi)* di Alfred Jarry al teatro dei Satiri; nel marzo 1964 con *Salomè* da Oscar Wilde al teatro delle Muse. Questo spettacolo sigla definitivamente un'alleanza tra Bene e una parte della critica numericamente ristretta, ma intellettualmente agguerrita. Scrive Alberto Arbasino: «finalmente, questa interpretazione della *Salomè* di Wilde a cui è possibile applicare qualunque teorizzazione di Artaud, e funzionano tutte. [...] Sono anni che non vediamo uno spettacolo così geniale».³⁸ E Ennio Flaiano afferma: «una Salomè così conciata può fare l'effetto di uno scherzo insolente. Ma non è uno scherzo. Per intenderci meglio: detesto chi fa i baffi alla *Gioconda*, ma non ho niente da dire a chi la prende a pugnalate».³⁹

Sul piano della vita privata *Salomè* segna invece la definitiva separazione dalla moglie. Negli anni successivi, racconta Giuliana Rossi, «Carmelo si allontanò anche da suo figlio, mentre i suoi genitori non si fecero mai sentire»,⁴⁰ nemmeno quando (ad eccezione di una visita di Bene e della sorella), a tre anni, il bambino sviluppò un tumore tra il palato e la gola. Da parte sua l'attore afferma di aver chiesto, invano, due milioni ai genitori per far operare il bambino in Svizzera. Alessandro muore il 3 ottobre 1965, a quattro anni e quattro mesi. In una delle sue due autobiografie e in alcune interviste l'attore indica quale età del figlio al momento della morte quella di «sei anni e mezzo, quasi sette».⁴¹

Nel 1964, durante un periodo di pausa nella casa di Elsa De Giorgi al Circeo, Bene conosce Lydia Mancinelli. Anche lei ha alle spalle un matrimonio fallito e due figli. Tra di loro si stabilisce un solido rapporto affettivo e professionale che durerà diciassette anni. Durante questo lungo periodo la Mancinelli collabora con Bene come attrice, ma anche come manager e organizzatrice. Il suo è un ruolo chiave per la gestione di tutte le mansioni 'pratiche' del lavoro, come sarà riconosciuto dallo stesso attore in più occasioni.

Il debutto della Mancinelli è fissato per l'*Amleto* che nel luglio 1964 avrebbe dovuto essere ospitato al Festival di Spoleto insieme a *Pinocchio*. «A Spoleto eravamo stati invitati, però [Gian Carlo] Menotti non ci voleva inserire...

37. Ivi, p. 152.

38. A. ARBASINO, *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 371.

39. E. FLAIANO, 'Salomè' di Carmelo Bene (da Oscar Wilde), «L'Europeo», 15 marzo 1964.

40. ROSSI, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 67.

41. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 120.

Eravamo troppo *off* per il gusto degli spoletini, allora acconsentirono a farci mettere in un giardino con una tenda». ⁴² Il tendone provvisorio viene però danneggiato da un violento acquazzone e pertanto le repliche sono annullate. La coppia Bene-Mancinelli raggiunge Lecce dove, in quella stessa estate, in casa dei genitori, l'attore inizia a scrivere il romanzo *Nostra Signora dei Turchi* pubblicato nel 1966 per i tipi di Sugar. Nel 1964 era uscito un volume comprendente due testi teatrali, *Pinocchio e Manon*, e lo scritto teorico *Proposte per il teatro* testimonianza di una 'riflessione' che sta varcando con decisione i confini del teatro per approdare alla pagina.

Nell'autunno 1964 va in scena *La Storia di Sawney Bean* di Roberto Lerici, incentrata sulla leggendaria figura del cannibale scozzese vissuto nell'epoca di Giacomo I Stuart. L'allestimento è preparato nella casa di Susy Giusti in Versilia. È il primo 'assaggio' della Versilia che, negli anni Settanta, diverrà il rifugio ideale per Bene (ormai stabilitosi con la Mancinelli a Roma) nelle fasi di elaborazione dei propri spettacoli. Qui conoscerà una nutrita cerchia di letterati tra cui Eugenio Montale. Nel gennaio 1965 è la volta di *Manon* e, in aprile, di una terza edizione dell'*Amleto* dal titolo *Basta, con un 'Vi amo' mi ero quasi promesso. Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, per la quale Bene attinge per la prima volta all'opera di Jules Laforgue. Alla fine dell'anno, tra Napoli e Roma, prende corpo, in collaborazione con Franco Cuomo, un progetto dedicato alla figura di Faust. *Faust-Margherita* debutta nel gennaio del 1966 e, grazie all'invito a partecipare al Festival di Sarajevo, è la prima produzione beniana a varcare i confini italiani.

Non va a buon fine, invece, l'ipotesi di realizzare un *Pinocchio* cinematografico con Totò nella parte di Geppetto e Brigitte Bardot (o Virna Lisi o Claudia Cardinale) come fatina dai capelli turchini: alcune pagine della sceneggiatura scritta da Bene insieme a Nelo Risi (che avrebbe dovuto essere il regista del film) sono pubblicate da «Sipario». L'ansia creativa di Bene si indirizza allora verso la scrittura di un altro romanzo cui si dedica al rientro in Italia da Sarajevo durante un soggiorno dai genitori: «di nuovo Santa Cesarea, con Lydia, il vino, il cane e l'esercizio amanuense». ⁴³ Nasce così *Credito italiano V.E.R.D.I.* (Milano, Sugar, 1967), storia di un giovane attore, Giacobbe, che fa di tutto per cadere in disgrazia, ma è perseguitato dalla Provvidenza.

Nella stagione teatrale successiva va in scena uno spettacolo capitale: *Il rosa e il nero* tratto da *The Monk* di Matthew Gregory Lewis, tradotto da Liana Johnson, di cui Bene corregge le bozze. L'attore lo considera a lungo il ver-

42. Testimonianza di Lydia Mancinelli in A. PETRINI, *'Amleto' da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, p. 167.

43. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 224.

tice del suo operato: è qui che con più maturità realizza una vera e propria 'scrittura scenica', impiegando il testo al pari degli altri elementi propri del linguaggio teatrale. Lo spettacolo non è più la realizzazione di una drammaturgia preventiva, ma ciò che si materializza davanti agli spettatori. Non una messinscena, ma un accadimento, come indicato dall'assenza di costumi pre-costituiti e dal valore assegnato alle scelte illuminotecniche: «L'illuminazione non contempla nessun riflettore in sala. Qui la "luce" è distribuita attraverso gli spiragli di due porte sistemate di fronte, come se ogni scena fosse SPIATA da QUALCUNO [...]. L'essenziale è capire che due fasci di luce possano discutere (dialogare) come persone viste di lontano».44 Fasci di luce, corpi di attori, costumi, oggetti al posto di personaggi. E al centro di tutto la recitazione di Bene che 'smonta' l'arte del Grande Attore.

Alla fine del 1966 Bene prende in affitto il teatro Beat '72 di Roma dove hanno origine *Nostra Signora dei Turchi* e, nei primi mesi del 1967, una riedizione di *Salomè, Amleto o le conseguenze della pietà filiale* da Laforgue secondo Carmelo Bene e *Salvatore Giuliano, vita di una rosa rossa*. Affidate le repliche di quest'ultimo lavoro ai suoi attori, l'artista parte per il Marocco dove partecipa alle riprese dell'*Edipo re* di Pasolini. La scelta del regista, che gli affida la parte di Creonte in un film il cui cast include un'altra forza del rinnovamento teatrale, il fondatore del Living Theatre Julian Beck, è un implicito riconoscimento della preminenza di Bene nella sua generazione di attori e al tempo stesso della sua 'eccentricità'. A circa trent'anni, pur non avendo mai ricercato questa investitura e avendo al contrario sempre dichiarato la sua autonomia rispetto alle neo-avanguardie, Bene è ormai identificato quale capo carismatico del «nuovo teatro». Il suo esempio ha di fatto aperto la strada ai giovani che ormai popolano le 'cantine' romane, ai gruppi e ai movimenti che presto reclameranno spazi e riconoscimenti da strappare al teatro ufficiale.

La posizione occupata da Bene nel panorama teatrale italiano si chiarisce, nel giugno 1967, al convegno d'Ivrea, anticipato l'anno precedente dal manifesto *Per un convegno sul nuovo teatro* pubblicato da Franco Quadri su «Sipario» (XXI, 1966, 247, pp. 1-2) e sottoscritto anche dall'attore. A Ivrea Bene diviene il naturale capofila di quei teatranti che pongono in primo piano le questioni relative al linguaggio, in opposizione a coloro che privilegiano i contenuti, il messaggio politico. Questa divergenza esplose quando Bene interrompe lo spettacolo *Gorizia tu sia maledetta*, nel quale il 'Gruppo d'ottobre' recita in termini parodici la poesia di Filippo Tommaso Marinetti *Zang-Tumb-*

44. C. BENE, *Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da 'Il monaco' di Matthew Gregory Lewis*, in F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 71.

Tumb ispirata all'assedio di Adrianopoli. Bene aggredisce il 'Gruppo d'ottobre' (composto da Nuccio Ambrosino, Sandro Bajini, Massimo De Vita e Vittorio Franceschi) dichiarando intollerabile la derisione di chi, come Marinetti, era stato capace di fondare un linguaggio nuovo. Il suo intervento polemico suscita un agguerrito scontro tra i presenti: lo spettacolo è sospeso. Ludovico Zorzi, ospite del convegno, ritira il patrocinio del Centro Culturale Olivetti da lui presieduto.⁴⁵ La posizione di Bene viene difesa da Mario Ricci, Carlo Quartucci e Leo de Berardinis che finiscono per costituire una 'corrente' riconoscibile all'interno di quello che viene etichettato come Nuovo Teatro. Per questi artisti la dimensione politica del teatro non è legata ai «contenutismi ideologici», ma al linguaggio: «l'opera teatrale si "apre" [...] al mondo contemporaneo e al pubblico, attraverso una nuova configurazione dei segni scenici e dello spazio».⁴⁶ Sarà proprio questo uno dei portati più significativi del convegno: «ad Ivrea, infatti, emerge una nuova concezione di impegno e di teatro "politico", fondata sulla scrittura scenica, che prospetta una direttrice di ricerca eversiva, e costituisce il punto di partenza per le generazioni successive».⁴⁷

Ai primi di gennaio 1968 Bene inaugura a Roma, in vicolo del Divino Amore, un teatro cui assegna il proprio nome. Il numero delle produzioni allestite in questo spazio, l'ultimo a essere gestito direttamente dall'attore, è piuttosto ridotto: *Arden of Feversham* (il cui copione è pubblicato nel 1967 su «Sipario»), *Spettacolo-concerto Majakovskij* (stavolta con musiche dal vivo di Vittorio Gellmetti) e *Don Chisciotte* per il quale Bene collabora con Leo de Berardinis e Perla Peragallo: lo spettacolo pone termine alla prima fase della produzione artistica di Bene. In quasi dieci anni di attività e poco meno di una trentina di spettacoli, la sua azione si è diretta verso la 'demolizione' «dell'unità formale» con «intento provocatorio» e, «forse, per verificare il punto di rottura delle singole parti che compongono il sistema teatro».⁴⁸ Negando l'egemonia del testo, l'attore ha inteso «ridare ai singoli elementi scenici una funzione autonoma e prevaricante».⁴⁹ Negli anni successivi la sua 'esplorazione linguistica' è distratta dal teatro, rapita da un altro mezzo espressivo: il cinema.

45. Su cui v.: S. MAZZONI, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 9-137, in partic. pp. 60-69.

46. D. VIGONE, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, introd. di L. MANGO, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, pp. 249-250.

47. Ivi, p. 255.

48. S. DI LAURO, *La mosca nel bicchiere. La poetica di Carmelo Bene*, Lecce, I libri di Icaro, 2007, p. 17.

49. F. QUADRI, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Torino, Einaudi, 1982, p. 316.

Dal 1968 al 1972, uno dopo l'altro, Bene realizza cinque film. Sebbene limitata a un breve arco di tempo la parentesi cinematografica è fondamentale sia dal punto di vista artistico sia sul piano biografico. Il primo «si gioca essenzialmente intorno a due proposizioni: declinare antinaturalisticamente l'arte mimetica per eccellenza, e utilizzare l'immagine in movimento non già per restituire una narrazione, cioè il resoconto filmico di un *accaduto*, bensì per cogliere la drammaturgia *nel suo farsi*».⁵⁰ Conseguenza biografica del suo avventurarsi nel campo cinematografico è soprattutto l'incontro con la critica internazionale: proprio il cinema amplifica l'eco delle 'imprese' di Bene e lo impone all'attenzione degli intellettuali europei, in particolare francesi, che divengono negli anni Settanta i suoi interlocutori più apprezzati.

L'esordio dietro la macchina da presa si verifica con alcuni cortometraggi: *A proposito di 'Arden of Feversham'*, realizzato con Salvatore Siniscalchi, si pone in continuità con la ricerca teatrale. *Hermitage*, il primo 'corto' di Bene a colori, girato in un hotel romano da cui è desunto il titolo, è invece ispirato al romanzo *Credito italiano V.E.R.D.I.* Anche il primo lungometraggio, prodotto nel 1968 utilizzando i contributi stanziati per tre cortometraggi sul Salento, ha un 'precedente' nell'attività letteraria di Bene; è infatti liberamente tratto dall'omonimo romanzo *Nostra Signora dei Turchi*. Il film è «l'unico di Bene girato in ambienti "reali": la villa paterna a Santa Cesarea Terme, affacciata sul mare, il palazzo Sticchi in stile moresco *kitsch*, la piazza principale, la grotta Zinzulusa e la cattedrale d'Otranto. Quaranta giorni frenetici di riprese, nessuna sceneggiatura di partenza».⁵¹

Con *Nostra Signora dei Turchi*, nel settembre 1968, Bene partecipa alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia che, in quell'anno, sulla scia delle più ampie contestazioni giovanili, è oggetto di ampie critiche, accusata di privilegiare gli aspetti 'mondani' del cinema rispetto alla qualità artistica e al contenuto politico dei film in rassegna. In questo contesto la presenza di Bene non passa inosservata. Secondo quello che diventa uno 'stilema' ricorrente, l'attore provoca i giornalisti italiani, dai quali non si sente compreso, cacciandoli dalla sala stampa: «la stampa italiana parla, parla, parla, mentre la stampa straniera è "capable de boire"».⁵² Anche la proiezione scatena una disputa tra ammiratori e detrattori: tra i primi, molti 'teatranti' (tra cui Perla Peragallo, Leo de Berardinis, Piero Panza, Mario Ricci, Cosimo Cinieri) accorsi alla mostra esclusivamente per sostenerlo, tra i secondi, non pochi giornalisti. Carlo Mazzarella, che assume una posizione critica nei confronti

50. DI LAURO, *La mosca nel bicchiere*, cit., p. 17.

51. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 271.

52. Ivi, p. 75.

del film, viene aggredito. Bene sostiene sia stato schiaffeggiato da Peragallo. Altri, tra cui Lydia Mancinelli, imputano il gesto direttamente a lui. *Nostra Signora dei Turchi* è infine vincitore del premio speciale della giuria presieduta da Guido Piovene: una produzione a basso budget è riuscita a farsi strada tra i colossi della cinematografia.

Ha meno fortuna *Capricci*, un *mélange* da *Arden of Feversham* e dalla *Manon* di Bene, al quale il regista inizia a lavorare nel marzo 1969 direttamente sul set senza una sceneggiatura definitiva. Proposto a Cannes come il più audace tra i film in rassegna, suscita le consuete polemiche, ma viene accolto con meno favore anche dai 'seguaci' di Bene e resta uno dei suoi film meno visti. La realizzazione causa il dissesto economico dei produttori, dello stesso Bene, di Jacques Brunet e di Gianni Barcelloni (la BBB). Ciò nonostante l'attore considera *Capricci* il suo film preferito dopo *Salomé*: il suo 'cuore' è costituito dalle scene in cui donne giovani e in salute sono 'ammucchiate' insieme a vecchi decrepiti: «si voleva con quella parata di cadente vecchiume decadente rappreso in attori e crocifissi abbruttire ogni tentazione dell'Arte. Non fu capito, *Capricci*. [...] Incompresa fu la parodia della "creazione" per immagini nella distruzione di tutto quanto il pittore andava creando. Il pittore di *Arden* è colui che avvelena con i dipinti, che intossica con le immagini. Il ribrezzo per l'immagine si andava sempre più definendo in linguaggio, parodiato vignettisticamente e dissipato sulla vita della *phonè*».⁵³

Per recuperare in breve tempo un po' di soldi, Bene accetta di interpretare la parte di un killer nel film sulla mafia *Colpo rovente* (1970) di Piero Zuffi (alla cui sceneggiatura collabora Flaiano). Per l'occasione si sposta a New York dove conosce Ruggero Orlando e stabilisce contatti con intellettuali e artisti americani. Come attore cinematografico aveva precedentemente recitato nel film *Lo scatenato* (1967) di Franco Indovina ed era apparso in *Umano non umano* di Mario Schifano (presentato a Venezia nel 1969, ma distribuito nel 1971). Successivamente prenderà parte a *Necropolis* (1970) di Franco Brocani e *Tre nel mille* (1970) di Indovina (trasmesso in televisione dalla Rai in sei puntate con il titolo di *Storie dell'anno mille*).

Per quanto riguarda i suoi progetti, si dedica alla scrittura di una sceneggiatura cinematografica a proposito del conterraneo San Giuseppe da Copertino, detto Frate Asino, ignorante e amato dai poveri, che durante le sue estasi si alzava in volo. A farlo desistere dal realizzare questo film è la consapevolezza di non poter dare compimento alla sua idea artistica: per il suo autore infatti la pellicola avrebbe dovuto essere proiettata in sale dotate di due schermi, di cui uno sul soffitto per i voli di Frate Asino. Non è questo l'unico piano di la-

53. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, cit., pp. 123-124.

voro ad arenarsi. Dopo aver carezzato e abbandonato l'ipotesi di un *Faust* cinematografico e, insieme a Eduardo de Filippo, di un film tratto da *La serata a Colono* di Elsa Morante, Bene propone alla Rai un *Don Chisciotte* televisivo di cui avrebbe dovuto essere autore e regista, con De Filippo protagonista nei panni di Don Chisciotte, il clown sovietico Popov interprete di Sancho Panza, Salvator Dalì 'pittore estemporaneo' delle visioni di Don Chisciotte. Il rifiuto della Rai fa però accantonare l'iniziativa.

Si concretizza invece un nuovo film, *Don Giovanni*, tratto da una novella di Barbery d'Aureville e girato «in un set di tre metri quadrati»,⁵⁴ la casa dell'attore sull'Aventino. Differentemente dai precedenti, il film non ha legami con nessuno spettacolo di Bene, ed è pertanto il più 'puro', il più 'cinematografico'. Proiettato al Festival di Cannes nel maggio 1970, e a Venezia ad agosto, *Don Giovanni* è apprezzato dalla critica internazionale, ma attira anche violenti attacchi. La sua uscita è accompagnata da un testo teorico, *L'orecchio mancante* (Milano, Feltrinelli, 1970), in cui Bene, in difesa della sua cinematografia, manifesta la sua poetica iconoclasta e deride a sua volta il cinema impegnato, a suo avviso troppo concentrato sull'ideologia per occuparsi della bellezza.

Al 1970 potrebbe essere datato anche il cortometraggio *Ventriloquio* realizzato in collaborazione con la Rai su richiesta di Giulio Macchi per *Habitat* (ma probabilmente mai trasmesso in tv), presentato solo il 21 maggio 1973 alla Quinzaine des Réalisateurs di Cannes.

L'apice della produzione cinematografica è raggiunto con *Salomè*. Le riprese vengono effettuate a partire dal settembre 1971 a Cinecittà. Bene è ancora affiancato dai suoi fidi collaboratori: Mario Masini alle riprese, Mauro Contini al montaggio e tra gli interpreti Lydia Mancinelli e Alfiero Vincenti. Per l'occasione sono incluse nel cast le modelle Donyale Luna e Veruschka. Il film esce nell'agosto 1972 in un'edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia in cui non vengono assegnati premi. Prodotto e distribuito da Italnoleggio, *Salomè* è molto più costoso degli altri film di Bene (centocinquanta milioni) e più complesso (seimila inquadrature): il regista porta alle estreme conseguenze quanto già in parte sperimentato in *Don Giovanni*, sottoponendo lo spettatore all'iper-stimolazione di un montaggio estremamente frenetico che impedisce la ricostruzione del racconto (e del senso) e costringe 'all'abbandono'.

L'ultima fatica cinematografica è *Un Amleto di meno* girato a partire dall'autunno del 1972 ancora a Cinecittà e proiettato nel maggio successivo a Cannes. Se si eccettua la partecipazione come interprete al film di Glauber Rocha *Claro* nel 1975, Bene non si occuperà più della settima arte. Sulle motivazioni di un così prematuro abbandono sono in molti a interrogarsi. Certamente

54. Ivi, p. 126.

pesa il disastroso esito economico delle sue produzioni. Non solo: oltre a «la fama internazionale» e «svariate targhe e trofei», l'incursione cinematografica ha lasciato a Bene «il fegato definitivamente a pezzi, certa esagerata intimità con i medici, un bel po' di debiti e l'annesso, rovinoso fallimento decretato dal tribunale civile». ⁵⁵ Al fondo del distacco dell'artista dal cinema vi sono anche considerazioni che entrano nel merito della sua ricerca artistica: «il più grande divo osceno della scena risentiva troppo l'oscenità incancellabile del cinema, il suo dar forma alla morte (ri)calcando la vita (stessa) come scena. O insopportabile gli parve (un destino che si potrebbe dire comune) l'esser sopravvissuto in vita a qualcosa (un'immagine, ma da se stesso lavorata osteggiata vellicata ri-prodotta) che gli sarebbe sopravvissuta». ⁵⁶

Seppure i film di Bene siano distribuiti quasi esclusivamente in circuiti d'essai, la partecipazione dell'attore a grandi manifestazioni culturali come il Festival di Cannes e la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia lo ha reso noto anche al grande pubblico. Quando Bene torna al teatro non è più il giovane semiconosciuto che si esibisce in sale teatrali eccentriche, ma una personalità della cultura, spassionatamente amata o visceralmente contestata, in ogni caso riconosciuta. Si fa inoltre sempre più evidente la sua distanza dal teatro 'sperimentale' che proprio in quegli anni si sta indirizzando verso il Teatro-Immagine e il suo (apparentemente insospettabile) imparentamento con la tradizione italiana del Grande Attore. Per questo, pur «non rinunciando al gusto delle provocazioni e mantenendo una sua coerenza espressiva aliena da compromessi nei confronti dell'istituzione teatrale», Bene comincia «ad essere accettato anche» da una parte degli «avversari di un tempo». ⁵⁷

Il ritorno sulle scene si verifica nell'aprile 1972 con un rifacimento di *Nostra Signora dei Turchi* al teatro delle Arti di Roma. La maggiore novità nella scenografia è una vetrata realizzata da Gino Marotta che, chiudendo la 'quarta parete', intende porre l'accento sull'interesse voyeuristico degli spettatori. Il pubblico accorre numeroso: Bene è riuscito a emergere dalle 'catacombe' degli scantinati ed è ora invitato nei più prestigiosi teatri italiani. *La cena delle beffe* da Sem Benelli è prodotto nel 1974 dal Teatro Stabile dell'Aquila presso il teatro Comunale del capoluogo abruzzese e ospitato al teatro della Pergola di Firenze, al Sistina di Roma, al Duse di Bologna. *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina. Spettacolo in*

55. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 310.

56. E. GHEZZI, *(ad)di(ti)vo (di) cinema*, in *A CB. A Carmelo Bene*, a cura di G. COSTA, Roma, Editoria & spettacolo, 2003, p. 134.

57. S. SINISI, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, III. *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 712.

due aberrazioni debutta invece in ottobre a Milano presso l'importante teatro Manzoni. Quest'ultimo spettacolo segna la transizione verso una nuova fase della produzione teatrale di Bene. Pur non scendendo a compromessi e non addomesticando il linguaggio scenico al gusto delle 'folle' (tanto che proprio *S.A.D.E.*, spettacolo «antisociale» che irride il popolo che reclama lavoro, è sospeso per oscenità), progressivamente, a partire dalla metà degli anni Settanta, il suo teatro passa da un atteggiamento di violenta 'lotta' contro tutti a quello di un superiore, disincantato distacco. Da spettacoli «in cui prevale un sentimento dell'arte che si richiama a una poetica di tipo allegorico e grottesco» Bene approda a opere «in cui dominano gli accenti più lirici e simbolici». ⁵⁸ *S.A.D.E.* è inoltre il primo lavoro in cui l'attore, che in seguito farà «trionfare l'amplificazione sonora come mezzo o come totem del suo teatro», assegna alle «macchine del suono e al suono delle macchine [...] un peso non soltanto periferico e un ruolo non soltanto scenografico» ⁵⁹ anticipando il successivo «decollo della prevalenza vocale e dell'amplificazione». ⁶⁰ In seguito l'attore inaugurerà la sua ricerca della voce 'prima della parola': la *phonè*, suono originario, per cui diviene fondamentale l'uso di sofisticati strumenti di amplificazione con i quali Bene aveva iniziato a prendere confidenza grazie al cinema.

Contribuisce a questa ricerca anche l'attività radiofonica svolta parallelamente a quella teatrale dai primi anni Settanta. Dopo una versione radiofonica di *Nostra Signora dei Turchi*, nel 1973 l'attore presta la sua voce ad alcuni dei 'fantasmi' del passato 'resuscitati' da *Le interviste impossibili* messe in onda da Radio Rai: è Ludovico II di Baviera e Oscar Wilde che dialogano con Arbasino; Fëdor Dostoevskij e Leopold von Sacher Masoch che discorrono con Oreste del Buono; Charles Dickens, Tutankhamon, Giacomo Casanova, Il Califfo di Bagdad, Nostradamus ed Edmondo De Amicis nei colloqui con Giorgio Manganelli; Montezuma che interloquisce con Italo Calvino; Attila e Jack lo squartatore nelle conversazioni con Guido Ceronetti e infine Marco Aurelio che si intrattiene con Vittorio Sermonti. Nel 1974 registra *Pinocchio* da Collodi e *Amleto* da Shakespeare; nel 1975 la sua *Salomè* da Oscar Wilde. Nello stesso anno è interprete di una versione radiofonica di Carlo Quartucci di *Tamerlano il Grande* di Marlowe. La radio, che Bene definisce «visione accecata», ⁶¹ resta lo strumento espressivo da lui più apprezzato. Gioca inoltre un non piccolo ruolo nell'ampliare il suo pubblico.

58. PETRINI, *'Amleto' da Shakespeare a Laforgue*, cit., p. 19.

59. GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 125.

60. Ibid.

61. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 359.

Un altro 'bagno di folla' è offerto dalla televisione: nel 1974 realizza *Quattro diversi modi di morire in versi: Majakovskij, Blok, Esenin, Pasternak* (messo in onda dalla Rai nell'ottobre 1977) e una sua versione televisiva di *Amleto* (da Shakespeare a Laforgue, trasmessa nel 1978). Tra le partecipazioni televisive negli anni Settanta vanno menzionate quella a *Domenica in* (nel 1977), dove canta alcuni *couplets* tratti dal suo *S.A.D.E.*, e l'intervista del 1978 ad *Acquario* di Maurizio Costanzo. Più avanti Bene lavorerà alle edizioni televisive di altri suoi spettacoli teatrali tra cui *Riccardo III* (in onda sulla Rete 2 il 7 dicembre 1981) e *Hommelette for Hamlet* (25 novembre 1990). *Otello*, invece, girato nel 1979 negli studi Rai di Torino, verrà montato ventuno anni dopo da Mari-lena Fogliatti, aiuto regista durante le riprese, ma sarà proiettato in pubblico due giorni dopo la morte dell'attore, il 18 marzo 2002.

Tornando al teatro, l'incontro con Aldo Trionfo mancato in gioventù si concretizza nel 1976. Direttore del Teatro Stabile di Torino, Trionfo sceglie Bene per il suo *Faust-Marlowe-Burlesque* in buona parte poi affidato, per ragioni di salute, all'assistente Lorenzo Salveti. Il controllo registico esterno non stempera la forza dell'interpretazione dell'attore. L'aura 'nera' che lo circonda si nutre stavolta dello scandalo creato sui giornali dalla foto in cui, nella parte di Mefistofile, bacia il Faust di Franco Branciaroli. Dopo il debutto al teatro Metastasio di Prato il 22 marzo 1976 e la replica solo al teatro Argentina di Roma, lo spettacolo è sospeso ufficialmente a causa di problemi personali di Carmelo Bene. Quando Mario Missiroli subentra a Trionfo nella direzione dello Stabile torinese, Bene rileva la produzione che in novembre va in scena al teatro Manzoni di Milano.

Nella stessa stagione la collaborazione tra l'attore e Branciaroli prosegue con *Romeo & Giulietta*: spettacolo che non prevede un copione, ma solo un canovaccio scritto da Bene con Franco Cuomo e Roberto Lerici a partire da materiali di Matteo Bandello e Shakespeare. La defezione di Branciaroli, che poco dopo l'esordio a Prato il 17 dicembre 1976 si ritira a causa di un'otite, offre a Bene l'occasione di rielaborare lo spettacolo secondo una linea interpretativa, proseguita negli allestimenti immediatamente successivi, che lo vede spingere l'acceleratore sul suo 'appartarsi' «nell'azione dell'assenza».⁶² I ruoli tradizionali e la corrispondenza attore-personaggio sono frantumati anche grazie all'uso del *playback*: «da allora in poi il *play-back* diventerà l'espedito tecnologico-teologico del mio situare la voce al di là del soggetto».⁶³ Ridimensionata la figura di Romeo (inizialmente interpretata da Branciaroli), *Romeo & Giulietta* (storia di Shakespeare) viene interamente filtrato dal Mercuzio di Bene che non

62. F. QUADRI, 'Amleto' e gli altri: per Carmelo Bene comincia da Shakespeare il funerale del teatro, «Patalogo 22», Milano, Ubulibri, 1999, p. 307.

63. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 323.

si rassegna alla morte: «lo spettacolo è la sua emorragia permanente, i flussi ostinati del suo moribondo non voler morire». ⁶⁴ Se Mercuzio non muore e la tragedia è sospesa, la catarsi è impossibile.

Dopo una stagione di repliche lo spettacolo (da cui Bene ricava anche una versione radiofonica) è ospite nel 1977, con il *S.A.D.E.*, del Festival d'Automne di Parigi. Le contestazioni, specie di stampo femminista, ma anche dei 'puristi' che non comprendono l'atto critico che sta dietro la demolizione del testo, non cancellano le esternazioni di incondizionata stima di cui l'attore è oggetto. L'invito all'Opéra Comique è per Bene non solo un alto riconoscimento del suo operato d'artista ma anche una tappa decisiva verso l'investitura a intellettuale di cui manifesta implicitamente il desiderio professandosi estraneo alla 'casta' dei teatranti e coltivando rapporti con studiosi italiani (come Maurizio Grande) e intellettuali d'oltralpe (da Pierre Klossowski a Jacques Lacan, da Michel Foucault e Gilles Deleuze e Jean-Paul Manganaro).

Sostiene questa 'candidatura' la produzione scritta che Bene interseca con quella teatrale. Nel volume *A bocca aperta* (Torino, Einaudi, 1976) l'attore dà alle stampe, oltre alla sceneggiatura dedicata a San Giuseppe da Copertino scritta sei anni prima, il copione di *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina. Spettacolo in due aberrazioni* e un testo teatrale, *Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della Beata Maria Goretti. Spettacolo in due incubi*, inizialmente messo in prova, ma poi sottratto agli onori della ribalta a causa delle resistenze di Lydia Mancinelli. Nel 1977 *S.A.D.E.* è tradotto in francese da Manganaro e Danielle Dubroca; *Il rosa e il nero* è riproposto nella raccolta di Quadri *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)* edita da Einaudi; l'attore pubblica la sua *Salomè* da Oscar Wilde per la Rai e *Fragments pour un auto-portrait* sulla rivista «Les Nouvelles Littéraires». Nel 1978 è la volta di alcuni articoli su «Paese sera» (poi in parte confluiti in *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore, 1982), di un copione di *Pinocchio* (Firenze, Giusti) e infine del testo di *Riccardo III* corredato da un saggio di Deleuze e da una relativa risposta di Bene nel volume *Sovrapposizioni* (Milano, Feltrinelli).

Il volume anticipa la realizzazione dello spettacolo che esordisce nel dicembre 1977 al teatro Bonci di Cesena (accompagnato dall'ennesima 'benedizione' di Bene che orina dal balcone dell'albergo Leon d'Oro sulla folla sottostante). Nota Deleuze che nel *Riccardo III* Bene sottrae all'opera shakespeariana tutto ciò «che "fa" Potere [...] il Re, i Principi, i Padroni, il Sistema», ma anche «il potere dello stesso teatro (il Testo, il Dialogo, l'Attore, il Regista, la Struttura)». ⁶⁵

64. Ibid.

65. C. BENE-G. DELEUZE, *Sovrapposizioni. 'Riccardo III' di Carmelo Bene. 'Un manifesto di meno' di Gilles Deleuze*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 86.

La trama è destrutturata; i dialoghi sono trasformati in monologhi; ogni interazione tra i personaggi è negata; gli stessi personaggi, pur conservando un nome, non hanno consistenza psicologica, sono 'situazioni', fantasmi. In scena non compare Riccardo III, ma un attore impossibilitato a rappresentarlo.

Il percorso shakespeariano di Bene prosegue con *Otello*, «il più lirico e bruciante dei miei spettacoli». ⁶⁶ Anche qui la tragedia è 'sospesa': Desdemona è uccisa all'apertura del sipario, «in quanto personaggio e in quanto presenza [...] e la si continua ad uccidere ogni volta che si "presenta"». ⁶⁷ Il fazzoletto perde la funzione che aveva nella trama ordita da Jago e, 'sottratto' alla storia, diviene un «significante impazzito» che «appare ovunque: ingigantito sullo sfondo della scenografia e illuminato come uno stendardo; ad asciugare la fronte di Jago; in una fragorosa soffiata di naso; confuso tra bianche lenzuola e le vesti che sempre si strappano». ⁶⁸ Lo spettacolo si fonda sull'opposizione bianco/nero, luce/buio che riflette la contrapposizione tra Otello e Jago. Tutti gli altri 'personaggi' (Brabantio, Cassio, Roderigo) si riducono a proiezioni mentali. Il colore del Moro contamina i personaggi che lo affiancano, mentre al contempo lui si 'stinge', mostrando la pelle dell'attore che il cerone copriva e perdendo in questo modo la sua identità. Così, mentre Jago «gioca con il suo desiderio di essere Otello», Otello «gioca con l'assenza». ⁶⁹

Il 18 gennaio 1979 alla conferenza stampa precedente il debutto di *Otello* al teatro Quirino di Roma, Bene annuncia la decisione di abbandonare il teatro. I fatti lo smentiranno. Si tratta del *coup de théâtre* di un 'mattatore' esperto che coltiva un vezzo già praticato in precedenza dai suoi colleghi ottocenteschi i cui abbandoni alle scene preparavano il terreno alle successive *rentrées*. Non solo. È anche il riconoscimento del valore testamentario di *Otello*: nel percorso di negazione della rappresentazione non è possibile spingersi oltre. 'L'oltre' (almeno per il momento) è già assenza. E coerentemente l'attore si sottrae alle scene, riducendosi a sola voce e approfondendo le sue ricerche attorno alla *phonè*: a *Otello* segue la cosiddetta svolta concertistica che porterà Bene a privilegiare la voce solistica e gli allestimenti corali. Nel 1979 con *Manfred*, cinque atti di Lord Byron, musiche di Robert Schumann, Bene debutta come 'concertista' diretto da Piero Bellugi con l'orchestra e il coro dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia. La sua voce amplificata si assume il carico di tutti i personaggi in continuo rapporto con l'orchestra. L'iniziativa è applaudita sia dai critici teatrali sia da quelli musicali. Si compiace l'attore: «ho dimostrato

66. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 346.

67. G. DOTTO, *Il principe dell'assenza (Carmelo Bene)*, Firenze, Giusti, 1981, p. 107.

68. Ivi, p. 109.

69. Ivi, p. 110.

che c'è più orchestra in un grandissimo *attore-machina* che non in un'orchestra vera e propria al gran completo... Non si tratta più di voce recitante. Anche nei momenti in cui il magma orchestrale-sonoro tace, la parola è giocata musicalmente. *Questo attore è un'orchestra che rilancia un'altra orchestra*.⁷⁰

Negli anni successivi, sulla strada aperta da *Manfred*, con o senza orchestra, in grandi teatri o in palazzetti dello sport, Bene concepisce molte delle sue esibizioni come concerti in cui il dato sonoro supera quello visivo. Tra questi, nel 1980, la ripresa dello *Spettacolo-concerto Majakovskij* (con le musiche di Gaetano Gianni Luporini e le percussioni dal vivo di Antonio Striano) e *Hyperion* di Bruno Maderna (*suite* dall'opera di Friedrich Hölderlin diretta da Marcello Panni).

Se la 'voce-orchestra' di Bene, paragonato a Maria Callas, trova la sua consacrazione con l'esibizione nel *Manfred* alla Scala di Milano nel 1979, l'apoteosi dell'attore si verifica il 31 luglio 1981 quando è chiamato dal sindaco di Bologna, Renato Zangheri, a svolgere una *Lectura Dantis* sulla torre degli Asinelli in ricordo delle vittime della strage dell'anno precedente. In questa occasione il coinvolgimento di Bene genera forti scontri politici: si teme che il 'mostro' possa offendere le vittime, il 'padre' Dante, le stesse istituzioni che lo hanno invitato. Ed è per questo che l'evento, che avrebbe dovuto essere trasmesso dalla televisione, non è nemmeno ripreso. Le polemiche non intimidiscono però una nutrita folla che la sera prevista si accalca sotto la torre bolognese. Bene «in jeans e camicia militare di cotone, s'inerpica scalzo sulla scaletta da pompieri che porta alla sommità degli spalti della Torre. Appare. Boato da stadio».⁷¹ Non è la sua presenza fisica a impressionare gli spettatori, molti dei quali (distribuiti nei ristretti spazi di quella zona di Bologna) non riescono nemmeno a vederlo. Sovrana è la voce che dall'alto discende sulla città, «un tuono che precipita e rimbalza su quel tappeto umano, riecheggiato altrove da migliaia di watts».⁷² Il silenzio partecipa dei presenti è rotto tra un canto e l'altro dalle ovazioni. «Un'ora in tutto incluso l'invocatissimo bis dei "Sonetti"», poi Carmelo Bene si congeda con una frase di quelle che vogliono essere ricordate: «io mi scuso per il vento che ha turbato questa dizione, questo canto, e, sebbene ringrazi gli astanti, ricordo un po' a tutti che ho dedicato questa mia serata, da ferito a morte, non ai morti, ma ai feriti dell'orrenda strage».⁷³ L'attore considera la lettura dantesca bolognese l'avvenimento più intenso di una vita di spettacolo. Anche i giornali, superata la bufera politica, ne riconoscono il valore, «una sorta di irripetibile prodigio al

70. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 353.

71. Ivi, p. 241.

72. Ibid.

73. Trascrizione dal DVD *Carmelo Bene legge Dante per l'anniversario della strage di Bologna*, a cura di R. MAENZA, Venezia, Marsilio, 2007.

confine tra laico e religioso: una comunità intera in raccoglimento ai piedi di un “muezzin” che recita la “Divina Commedia”».74

Nel successivo dicembre 1981, a Pisa, Carmelo Bene torna ancora una volta su *Pinocchio*. Come ricordato da Roberto Tessari, questa versione dello spettacolo è incentrata sul rapporto tra il personaggio principale, interpretato da Bene, e la Fata (Lydia Mancinelli): «era una favola di una piacevolissima tortura giocata tra la Bimba-Divina Provvidenza infantile e il burattino, due elementi di un gioco. Il burattino che desidera essere giocato, che desidera essere impiccato in fin dei conti, per essere magari resuscitato; che desidera vedere morta la bella Fata per poter dire “rivivisci” per recitare un bel pezzo di melodramma sul suo cadavere che non esiste, perché ovviamente la Fata non è morta e non può morire».75 È proprio durante le prove di questo *Pinocchio* che il rapporto tra Bene e la Mancinelli arriva al capolinea. Avvisaglie della loro separazione si erano già manifestate all’epoca della preparazione di *Otello*, opera in cui l’attrice non aveva recitato. La conclusione del loro legame affettivo determina anche lo scioglimento della società che avevano gestito insieme, ma che di fatto sul piano amministrativo-organizzativo l’attore aveva in tutto delegato alla Mancinelli. Se quest’ultima, senza la guida di Bene, non riuscirà a ottenere un pieno riconoscimento artistico, l’attore potrà oramai fare a meno, sul piano professionale, di un aiuto senza il quale, per sua stessa ammissione, difficilmente avrebbe potuto affermarsi negli anni Sessanta.

Sul fronte letterario, al 1981 risale la pubblicazione di *‘Otello’, o la deficienza della donna* seguito nel 1982 da una raccolta di scritti teorici, *La voce di Narciso*. In quello stesso anno, in estate, a casa di Antonio Giusti, Bene scrive un’auto-biografia il cui titolo, *Sono apparso alla Madonna* (che riprende un tema caro già a *Nostra Signora dei Turchi*), gli viene involontariamente suggerito da Ruggero Orlando: «Estate ’82. Forte dei Marmi. Notte fonda. Carmelo Bene e i suoi ospiti si sfiancano di ping-pong e aitanti smash nel giardino di Villa Beatrice. Dalla fessura del cancello filtra la sagoma alticcia di Ruggero Orlando, la bottiglia di scotch in pugno. Barcollando, poggiandosi precario a provvidenziali fusti indovinati al buio, accostandosi al tavolo da gioco: “Caro Carmelo... ho saputo che sei apparso alla Madonna!”, e giù, piegato in due, in uno sgangherato sghignazzo dei suoi».76 Il libro è pubblicato l’anno successivo da Longanesi con il sottotitolo *Vie d’(h)eros(es)*. È il primo atto di quella studiata selezione della memoria che vedrà Bene curare in prima persona la raccolta *omnia* dei

74. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 244.

75. *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in ‘Pinocchio’ di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981). Parte seconda*, a cura di D. ORECCHIA, «L’asino di B», XI, 2007, 13, p. 54.

76. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 239.

suoi testi letterari nel 1995 (*Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani) e distendere un'ulteriore autobiografia, con l'aiuto di Giancarlo Dotto, nel 1998 (*Vita di Carmelo Bene*).

Una collaborazione a lungo ricercata con Eduardo de Filippo prende corpo dall'autunno 1981. I due attori si esibiscono in un recital bipartito: *Lectura Dantis* di Bene e *Eduardo recita Eduardo*. Nel marzo 1982 al palazzetto dello sport di Bologna le due eccezionali personalità del teatro italiano trionfano insieme accolte da un pubblico 'da stadio'. L'intesa tra i due artisti ha vita breve ed è bruscamente interrotta probabilmente per questioni economiche e per il narcisismo attoriale che li contrappone.

Bene torna alle sue creazioni procedendo su un doppio binario. Da una parte i recital poetici, i 'concerti solistici', come quello dedicato nel 1982 ai *Canti Orfici* di Dino Campana (con la chitarra solista di Flavio Cucchi) al palazzo dello sport di Milano. Seguono nel 1983 *Poesia della voce. Voce della poesia* (da Dante, Manzoni, Campana, Leopardi, Pascoli), *Egmont (un ritratto di Goethe)* con musiche di Beethoven e ...*Mi presero gli occhi...* da Friedrich Hölderlin e Giacomo Leopardi con musiche di Gian Luporini. Particolarmente significativo è nel 1983 *L'Adelchi* di Alessandro Manzoni in forma di concerto (uno studio di Bene e di Giuseppe Di Leva nel centenario della nascita dello scrittore milanese, ancora con musiche di Luporini): presentato dal teatro alla Scala e dal Comune di Milano al teatro Lirico di Milano, diffuso anche via radio e tv e accompagnato da un *pamphlet* teorico (*L'Adelchi, o della volgarità del politico*) di Bene e Di Leva edito da Longanesi. Sono concepiti ancora come concerti, nel 1987, i *Canti* di Leopardi che come *l'Adelchi* conosceranno una nuova edizione negli anni Novanta.

Su una via parallela si collocano gli allestimenti più strettamente teatrali che con quelli 'concertistici' condividono sia l'attenzione al valore musicale dello spettacolo (nei suoi aspetti sonori, ma anche visivi: «le posture del corpo, le poggiateure del capo, gli abbandoni, tutto è musica»),⁷⁷ sia la tendenza al monologo. Nel *Macbeth*, due tempi di Carmelo Bene da Shakespeare del 1982, tinto di biondo e vestito di bianco, l'attore è solo in scena. L'esperienza «elettronica ereditata dalla fase cinematografica» e «l'avventura concertistica del poema sinfonico (s)drammatizzato» suggeriscono a Bene un nuovo orizzonte di lavoro: *Macbeth* «segna la fine della *scrittura scenica* e spalanca l'avvento della *macchina attoriale*»,⁷⁸ sintesi di attore e macchina. Nel suo percorso di 'sottrazione' alla scena, l'attore giunge «al punto di "de-pensarsi" in qualità di Io e di assumere su se stesso, come "macchina attoriale", la circolazione dei

77. Ivi, p. 310.

78. C. BENE, *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 1203.

soli significanti. L'essere macchina attoriale significa [...] esprimere [...] la regressione fino all'inorganico e all'oblio, a rapire il senso delle parole per poi rigettarlo subito».⁷⁹

Ancora Shakespeare è la base di partenza per una nuova edizione dell'*Otello* dei primi mesi del 1985 e di *Hommelette for Hamlet*, «operetta inqualificabile (da J. Laforgue)» del 1987. Fra i due si colloca *Lorenzaccio*, *al di là di De Musset e Benedetto Varchi*. Preceduto dall'omonimo racconto – in realtà «un saggio di filosofia e di tecnica attoriale (la sua, s'intende): un discorso sull'atto e sull'azione» –⁸⁰ *Lorenzaccio* è l'occasione in cui Bene, attraverso la dissociazione tra azioni e effetti sonori, mette in evidenza «l'irriducibilità del teatro alla dimensione formale dello spettacolo».⁸¹ L'attore avvia così un «percorso verso un teatro che si esaurisce nell'inutilità della rappresentazione per giungere al rifiuto della “forma”».⁸² Percorso che sarà portato alle estreme conseguenze in *La cena delle beffe* (1988); nel dittico *Pentesilea, la macchina attoriale – attorialità della macchina*, momento n. 1 e 2 del progetto di ricerca «Achilleide, Stazio a Kleist, Omero e post-omero» (1989-1990). Nella controversa esperienza come direttore della sezione teatro della Biennale di Venezia la nomina giunge nel gennaio 1988. Nei mesi successivi, mentre è in tournée con *Hommelette for Hamlet* e sta lavorando alla *Cena delle beffe*, Bene elabora i punti cardine del suo programma. I propositi sono molto ambiziosi: «la mia non sarà una rassegna divulgativa. Si tratterà di una Biennale più indisciplinata che interdisciplinare. [...] Riporterò la città ai fasti di un lontano passato in cui venivano a Venezia Chagall e Stravinskij».⁸³ Il progetto che espone al consiglio della Biennale, nel maggio dello stesso anno, riguarda i due successivi bienni: «La Biennale Uno» (da giugno a ottobre 1989), ispirata a *Tamerlano il Grande* di Christopher Marlowe, verterà sul «barbarico ovvero il linguaggio come sottrazione di senso, ovvero la scena restituita al gioco» e produrrà «quattro, cinque, sei performance assommate e assemblate in uno spettacolo finale itinerante che andrà da New York a Pechino».⁸⁴ Per il biennio 1991-1992 Bene si ispira invece al *Bafometto* di Pierre Klossowski e propone la realizzazione di «un museo stregato» tutto istoriato su superfici vitree, da costruire su un'isola o altro ambiente abbandonato della

79. M. ARIANI-G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica del Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001, p. 261.

80. DI LAURO, *La mosca nel bicchiere*, cit., p. 56.

81. L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 89.

82. L. TREZZINI, *Una storia della Biennale Teatro (1934-1995)*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 148.

83. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 364-365.

84. Ivi, p. 366.

laguna, scenografato da un gruppo di artisti che lavoreranno su delle diapositive professionali riproducenti una serie di originali grandi pastelli dello stesso Klossowski. [...] Sarà la voce registrata dell'ottantacinquenne Klossowski a far da guida in questo cammino di "frantumazione del concetto di soggetto".⁸⁵

L'attuazione del progetto si rivela molto presto difficile. A luglio, mentre è a Parigi al Festival d'Automne con il suo *Lorenzaccio*, occasione anche per registrare la voce di Klossowski, ha un infarto (i giornali parlano di un collasso da stress). Non è tanto lo stato di salute, quanto la preoccupazione che non gli vengano messi a disposizione fondi sufficienti a fargli pensare di abbandonare l'impresa. Le sue richieste economiche sono considerate troppo elevate dal consiglio direttivo, per nulla confortato dalla promessa dell'artista di privilegiare la ricerca artistica 'pura' rispetto alla produzione di spettacoli per il pubblico. Il 26 maggio 1989, all'indomani dell'inaugurazione, lo strappo sembra ricuirsi. Il consiglio direttivo della Biennale stanziava «un miliardo e mezzo per fare, a settembre, il *Tamerlano* di Marlowe, e un miliardo per il '91 [...] per costruire il museo stregato, tutto di vetro, di Pierre Klossowski con il suo *Bafometto*».⁸⁶

Nel settembre 1989 nei padiglioni della Biennale Arte viene inaugurato il laboratorio permanente *Carmelo Bene e la ricerca impossibile. Ovvero il teatro senza spettacolo*. Come segnalato da un cartello posto all'ingresso⁸⁷ l'accesso è aperto agli addetti ai lavori (attori, musicisti, studiosi e tecnici) ma rigorosamente interdetta agli spettatori. A porte chiuse, gli artisti conducono percorsi di ricerca sulla macchina attoriale e su *Tamerlano il Grande*. L'ipotesi iniziale di realizzare un grande spettacolo in cui Bene, protagonista, avrebbe coinvolto numerosi artisti (tra cui il regista Carlo Quartucci, l'attrice Carla Tatò, la cantante Anne Laure Poulain, il percussionista Han Bennik e il compositore Lorenzo Ferrero) viene contraddetta dalla decisione di comporre un video televisivo. Le riprese girate nei diversi gruppi di lavoro, insieme ai volumi *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89* e *Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo* (il primo realizzato per volere della Biennale, il secondo proposto dallo stesso Bene), saranno i soli documenti della gestione beniana della manifestazione veneziana. Quando il 22 settembre, nel corso di un incontro con gli studenti universitari nell'auditorium di Santa Marta, l'attore chiarisce ai giornalisti che non sono attesi altri risultati, incontra una platea esterrefatta e scandalizzata.

Dalle colonne dei giornali si alzano le critiche di chi ritiene sia inappropriato spendere soldi pubblici destinati al teatro per finanziare costose attività con un

85. Ivi, p. 367.

86. R. BIANCHIN, *Carta bianca a Carmelo Bene*, «la Repubblica», 27 maggio 1989.

87. «È severamente vietato l'ingresso al pubblico per motivi di sicurezza ai sensi delle norme vigenti sull'agibilità dei luoghi di lavoro e per motivi di carattere igienico» (BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 369).

beneficio minimo per gli spettatori, quasi del tutto esclusi dalla Biennale. D'altra parte le divergenze tra l'attore e i dirigenti della Biennale sono inconciliabili. Il 3 febbraio 1990 Carmelo Bene lascia il suo incarico. Nei giorni successivi accusa la Biennale, che aveva reso pubblico il suo testo di dimissioni, «di aver mutilato e contraffatto la lettera con la quale annunciava di essersi ritirato irrevocabilmente dall'incarico». ⁸⁸ Deciso è il contrattacco dell'ente danneggiato dal prematuro abbandono di Bene e dal conseguente ritiro di Klossowski. In seguito la Biennale porterà Bene in tribunale con l'accusa di essersi indebitamente appropriato dei disegni di Klossowski, che l'attore afferma essergli stati regalati dall'autore in segno d'amicizia.

Nei quattro anni successivi alla spossante esperienza veneziana, l'attività teatrale di Bene si dirada a causa dei gravi problemi che minano la sua salute. La prima avvisaglia è un attacco di angina con versamento polmonare che comunque non gli impedisce di recarsi, nel dicembre 1990, con la sua *Achilleide* a Mosca ospite del teatro Majakovskij. Nel 1991 l'attore si sottopone all'impianto di quattro bypass. Nonostante il riposo forzato cui è costretto fa comunque parlare di sé. In particolare inasprisce la sua lotta contro il Ministero del turismo e dello spettacolo denunciandone l'incompetenza e l'asservimento del teatro alla politica. Il 20 maggio 1991 scrive al Ministro del turismo e dello spettacolo per chiedere «elementari spiegazioni del termine “prosa” applicato alle “Attività e Ricerche Teatrali” nella circ. corr. 1990/1991». Le inserzioni pubblicitarie che nel 1992 fa pubblicare a sue spese su «Il Messaggero» e «la Repubblica» contro «l'inqualificabile sopravvivenza del Ministero dello Spettacolo» ⁸⁹ sostengono che l'unico scopo del ministero sia finanziare sé stesso e creare reti clientelari. Chiamato in causa, il Teatro Stabile di Roma querela l'attore.

A richiamare l'attenzione dei media su Bene non sono solo le sue polemiche. Il 2 gennaio 1992 sposa la ventottenne Raffaella Baracchi, ex Miss Italia attrice con Tinto Brass e con lo stesso Bene (scritturata per *La cena delle beffe*), incinta di sei mesi, da circa tre anni sua convivente. Un matrimonio-lampo. A marzo «Carmelo Bene è trattenuto sette ore dai carabinieri della stazione “Aventino” [...] perché sospettato di aver preso a sediate e provocato lesioni a una donna incinta, la moglie Raffaella Baracchi». ⁹⁰ In seguito l'attore, annunciando la prossima separazione, si sfoga con la stampa: «ho avuto tante vite, io. E ho avuto una sola compagna, che si chiama Lydia Mancinelli. Ma era in un'altra vita. Poi ho sposato me stesso, da sempre. E non andiamo mai d'accor-

88. [senza autore], *Bene all'attacco. 'Mutilato il testo delle mie dimissioni'*, «la Repubblica», 6 febbraio 1990.

89. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 66.

90. Ivi, p. 91.

do [...]. Perché l'ho sposata? [...] L'ho fatto perché credevo di dare una mano. [...] Siccome volevano appiopparmi questo figlio allora ho detto: benissimo andrò fino in fondo: perché non sposarla addirittura. E "all'apparir del vero tu misera cadesti": nemmeno un mese, è durata. [...] Non mi ha denunciato perché non aveva le carte per farlo. [...] domani divorzio... Rido, rido. Ma no, non rido più. Non c'è nemmeno da sorridere».⁹¹

Nel 1993 Bene dà alle stampe *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist* (Roma, Nostra Signora). Il 27 giugno 1994 è invece ospite dell'Uno contro tutti del Maurizio Costanzo Show. Le affermazioni di Bene, volutamente desiderose di suscitare scandalo o criptiche, scatenano il pubblico e le proteste di telespettatori e giornalisti. Ma (persino tra gli insospettabili) c'è chi ritiene che quella di Bene non sia la manifestazione dell'ennesimo 'personaggio televisivo' in caccia di notorietà. Scrive ad esempio monsignor Claudio Sorgi in un articolo apparso il 29 giugno 1994 sulle pagine di «Avvenire»: «Carmelo Bene è una tigre o una pantera dell'arte teatrale. L'uso che egli fa della parola, del gesto e dell'espressione del volto, tutto il volto: dai muscoli, agli occhi, ai capelli tinti [...], e di tutto se stesso, è ogni volta un originale, mai una fotocopia. Credo che per la prima volta sul palco del "Costanzo Show" si è vista una tale comunicazione creativa, un evento artistico che si compiva mentre veniva comunicato». Lo stesso Bene precisa i suoi intenti: «io non volevo fare uno spettacolo, non facevo teatro, non recitavo un copione, come ha detto qualcuno. La mia intenzione era di rompere il meccanismo della trasmissione, di mettere in corto circuito la televisione, di far sì che il mezzo fosse bucato dal mio intervento».⁹² Un secondo round del match al Maurizio Costanzo Show è trasmesso il 23 ottobre 1995.

L'attesissimo ritorno al teatro si verifica con *Hamlet suite*. Il consenso è stavolta incontrastato, ma durante le repliche milanesi l'attore è colpito da un nuovo infarto. Con poche eccezioni si terrà lontano dalle scene fino al 1996 quando la sua 'fucina' produce *Macbeth Horror Suite* che, dopo l'esordio al teatro Argentina di Roma dedicato ad Antonin Artaud nel centenario della nascita, è invitato al Festival d'Automne di Parigi e all'Hebbel Theater di Berlino.

Fisicamente provato e sottoposto a invasivi trattamenti medici, Bene trascorre i suoi ultimi anni tra Roma e Otranto affiancato da Luisa Viglietti, costumista dei suoi ultimi spettacoli e sua compagna dal 1994. Sempre più distaccato dalle 'cose del mondo', si compiace di mostrarsi ai suoi ospiti come un 'monaco' che coltiva in solitudine i suoi interessi e le letture predilette. Emerge dal suo 'romitaggio' per allestire le riedizioni di *Pinocchio* (nel 1998, seguita l'anno

91. G. GALLO, «Oltre il Bene e il male», «Corriere della Sera», 6 marzo 1992.

92. U. VOLLI, *I vescovi entusiasti di Carmelo*, «la Repubblica», 30 giugno 1994.

dopo da un'edizione televisiva) e dell'*Achilleide* (*In-vulnerabilità d'Achille. Impossibile suite tra Ilio e Sciro* nel 2000), e per riproporre le sue più notevoli letture-concerto (*Adelchi*, i *Canti* di Leopardi, la *Lectura Dantis*), cui si aggiunge, nel 1999, quella tratta da *La figlia di Jorio* di Gabriele D'Annunzio. Nel 1998, oltre alla già citata seconda autobiografia, Bene pubblica con Enrico Ghezzi il *Discorso su due piedi (il calcio)*. La sua ultima opera letteraria è *'l mal de' fiori: poema* consegnata alle stampe nel 2000 (Milano, Bompiani).

Muore il 16 marzo 2002 a Roma. Secondo le sue volontà non sono celebrati funerali e il suo corpo è cremato. Dopo la sua scomparsa, la ripartizione del suo patrimonio è causa di contenziosi legali che coinvolgono la Fondazione Immemoriale di Carmelo Bene (voluta dallo stesso attore per conservare i documenti sulla sua attività), Maria Luisa Bene, sorella dell'attore, Raffaella Baracchi, sua ex-moglie e madre della figlia Salomè e infine Luisa Viglietti, sua ultima compagna.

Formazione

Prestando fede a quanto dichiarato dall'attore nelle sue autobiografie, l'ambiente che per primo gli dà occasione di formarsi 'alla pubblica rappresentazione' è quello delle chiese del paese natale e di Lecce in cui serve quotidianamente messa. La ritualità religiosa è considerata dall'artista ormai affermato la prima forma di 'allestimento scenico' con cui si è confrontato fin da bambino. Le impressioni sollecitate dalle pratiche devozionali barocche dell'estremo sud d'Italia sono da lui riversate nelle successive manifestazioni artistiche.

Buona parte della sua istruzione si svolge in contesti religiosi. Prima di concludere gli studi presso il liceo Palmieri di Lecce, Bene frequenta le scuole medie e i primi anni del liceo classico all'istituto Calasanzio dei Padri Scolopi. I sacerdoti con cui entra in contatto sono da lui definiti «dei piccoli Gilles de Rais» pedofili e dediti al vino: «non ricordo più i nomi e nemmeno le facce [...]. Bevevano, allungavano le mani e in teologia erano negati».⁹³

Il suo rendimento scolastico si assesta su un livello mediano: insofferente alla matematica ha buoni voti nelle materie umanistiche, italiano, greco e latino. Proprio sui banchi di scuola scopre delle embrionali doti performative distinguendosi nella lettura di poesie: «ero l'addetto a "recitare" le poesie nella mia classe. Per la prosa era stato designato un compagno con la voce più timbrata, baritonale. I versi toccavano sempre a me, che avevo una voce bianca. Già da bambino conoscevo l'*Iliade* a memoria, senza applicarmi più di tan-

93. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 23-24.

to. Il greco di Omero mi stupiva. Non mi piaceva l'*Odissea*.⁹⁴ Oltre all'*Iliade* legge con piacere il *Don Chisciotte*, la *Divina Commedia*, i romanzi di Walter Scott e Alexandre Dumas père. Una vera e propria passione è quella che intorno ai quindici anni lo spinge verso le opere di William Shakespeare a partire da *Timone d'Atene*. Sono shakespeariani i personaggi (Marc'Antonio e Bruto) di cui, adolescente, assume le vesti nelle esibizioni solitarie in cui si cimenta davanti allo specchio.

Fin dall'infanzia è affascinato dall'opera lirica, alla quale è educato dagli ascolti radiofonici e dagli spettacoli cui assiste con i genitori al Politeama di Lecce, al teatro Margherita e al Petruzzelli di Bari, ma anche all'Opera di Roma e all'Arena di Verona. «Per me [...] teatro era quello "lirico": suoni, luci, fasti, sperpero, spettacolo dove innanzitutto non si parlava come nella vita».⁹⁵ I cantanti Giuseppe Di Stefano, Aureliano Pertile, Giulio Neri, Giulietta Simionato e Giuseppe Taddei lasciano su di lui una viva impressione. Al contrario è deluso dagli attori di prosa che ai suoi occhi di giovanissimo spettatore sembrano in continua attesa di un «canto che non veniva».⁹⁶ Unica eccezione, per la sua recitazione antinaturalistica, Vittorio Gassman: «il primo Gassman [...] m'innamorò perché quasi "cantava"».⁹⁷

Bene si esercita nel canto come tenore. A incoraggiare la sua indole creativa contribuisce la zia Raffaella alla quale fa spesso visita la domenica a Lecce: «faceva la maestra elementare. Si ritirò quando io avevo quindici anni e si convinse che curiosare nella mia educazione artistica dovesse diventare la sua missione».⁹⁸ Nipote e zia si dilettono insieme l'uno al canto l'altra al pianoforte. Ma le aspirazioni canore di Bene si infrangono quando è scartato da un maestro di canto: «competente, spietato fu il commento del maestro Barbara, a Donizetti ammazzato».⁹⁹ Ripiega allora sul teatro di prosa.

Una volta concluso il liceo, assecondando la volontà del padre che lo vorrebbe notaio, Bene opta per la facoltà di Giurisprudenza, ma la breve incursione nel sistema universitario non avrà nessuna influenza sulla sua preparazione. Più rilevante è la scelta della sede universitaria: il trasferimento a Roma lo svincola dal controllo delle maglie familiari e gli apre un ricco ventaglio di opportunità. Formalmente iscritto all'università si occupa di fatto solo di ciò che gli interessa. All'indomani del suo arrivo si iscrive all'Accademia teatrale di Pietro Sharoff. Una delusione: «era un metodo fondato sul risveglio dei sen-

94. Ivi, p. 28.

95. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 90.

96. Ivi, p. 90.

97. Ibid.

98. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 39.

99. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 91.

timenti. Per commuoverti dovevi fare cose turpi, come pensare che tua madre era morta. Stanislavskij beato. Io a mia madre volevo molto bene, m'aveva pure concesso di iscrivermi all'accademia, ma pensarla cadavere mi ripugnava, e comunque non mi risvegliava un bel niente».¹⁰⁰

Desideroso di diventare un attore e ritenendo l'Accademia d'arte drammatica Silvio d'Amico una via privilegiata tenta per due volte le selezioni. Nel 1956-1957, pur giudicato idoneo, non è ammesso. A niente valgono le sue proteste se non a testimoniare l'amarezza provata. Si ripresenta ai provini l'anno successivo, stavolta con successo. I commissari d'esame (davanti ai quali recita un sonetto di Giovanni Boccaccio ed estratti da *Otello* di Shakespeare, *Il teatro comico* di Carlo Goldoni e *Lunga giornata* di O'Neil) annotano: «letture [...] mediocri. Discreta figura. Buona voce». Fanno inoltre cenno alla «voce piuttosto tenorile», alla «s con fischio» e ad alcune screziature dialettali del suo modo di parlare.¹⁰¹

Il talento naturale di Bene sembra destinato a essere plasmato dagli insegnanti della più prestigiosa scuola di recitazione italiana, ma le sue aspettative sono disattese. Il suo narcisismo è mortificato da insegnanti che gli affidano piccole parti (come Sergio Tofano) o dai quali non si sente ascoltato (come Orazio Costa). Il comportamento irrispettoso lo mette in cattiva luce. Le maggiori energie sono spese nelle lezioni di scherma, sport che praticava già a Lecce e in seguito all'Accademia teatrale di Pietro Sharoff: «mi collaudavo come schermidore, fioretto e spada, il mio maestro era [Valentino] Ammannato, ex nazionale. Mi considerava un talento. In accademia stavo sempre in brache imbottite e corpetto, su e giù dalla pedana».¹⁰² Riscuote approvazione anche nella declamazione dei versi. Ad eccezione di Jone Morino che ne intuisce il potenziale (e infatti assisterà al debutto del suo *Caligola*), gli insegnanti lo giudicano un presuntuoso; in effetti Bene ritiene inutili le loro lezioni e le diserta. Fuori dalle aule è un avido lettore (Shakespeare, Marlowe, Eliot) e osserva con curiosità gli intellettuali e gli scrittori (come Tommaso Landolfi, Ennio Flaiano, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Vincenzo Cardarelli) che si ritrovano per discutere nei caffè di via Veneto. In 'classe' non dà fiducia al corpo docente e non ne riceve. L'esperienza in accademia si interrompe prematuramente durante il secondo anno di corso.

Difficile tracciare un bilancio di quanto queste attività possano aver influenzato l'iter artistico di Bene. Sicuramente le 'scuole' gli forniscono un primo «muro in cui sbattere e farsi male».¹⁰³ Il suo percorso formativo di gio-

100. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 44.

101. GIAMMUSSO, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 174, che consulta le pratiche relative a Bene conservate nell'archivio dell'accademia.

102. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 45.

103. Ivi, p. 51.

vane provinciale comprende anche la strada della 'dissipazione'. Per calcolo o per nevrosi Bene 'svicola' dai progetti confezionati per lui dalle autorità cui è sottoposto (famiglia, università, accademie) concedendosi esperienze potenzialmente autodistruttive. A corto di soldi, che i genitori gli centellinano per evitare che siano spesi tutti in alcolici («*ho cominciato a bere a quindici, sedici anni*»),¹⁰⁴ riesce a procurarsi alcool e sigarette giocando a dama e barattando i suoi capi d'abbigliamento. Per le sue abitudini eccentriche è segnalato alla polizia e finisce più volte in commissariato.

L'avventura del *Caligola* di Camus, insieme ad Alberto Ruggiero, nasce come un progetto di due giovani ribelli indipendenti da qualsiasi istituzione. Bene si prepara con un *training* autogestito che contempla la scherma e la *boxe* fino a quando un colpo sul naso lo farà desistere. La tensione antiaccademica del progetto è tratto costitutivo comune a un'intera generazione di intellettuali, teatranti e giovani in polemica con le generazioni precedenti.

Dopo l'abbandono dell'accademia romana e l'esordio nel *Caligola*, la formazione di Bene prosegue direttamente sul campo secondo percorsi estranei alle consuete agenzie formative e suggeriti piuttosto dagli incontri umani e professionali. Il contatto con Sylvano Bussotti e Giampiero Taverna a Firenze è stimolo per 'l'aggiornamento' delle sue competenze musicali e la conduzione di ricerche autonome sul suono. Nello stesso periodo la conoscenza di Giulio de Angelis gli suggerisce la lettura dell'*Ulisse* di Joyce («l'incontro letterario e forse anche non letterario decisamente più importante della mia vita»)¹⁰⁵ che inaugura quella riflessione che lo porterà a scardinare in scena i rapporti tra significanti e significati. La collaborazione con Giancarlo Bignardi introduce Bene negli ambienti teatrali genovesi vicini ad Aldo Trionfo. Riveste una vera e propria funzione di 'maestro' Aldo Braibanti che, definito da Bene «uno dei miei tanti padri»,¹⁰⁶ dà al giovane attore fondamentali indicazioni per la lettura dei versi di Dino Campana: «*m'insegnò con quella sua vocetta come leggere i versi, come marcare tutto, battere ogni cosa*».¹⁰⁷

Un'esperienza che Bene definisce «un grande apprendistato» (aggiungendo: «*se non sei pazzo ci diventi*»)¹⁰⁸ è quella dell'internamento coatto in una clinica psichiatrica privata per volere della famiglia che considera una follia il suo matrimonio con Giuliana Rossi. Tra le 'eredità' del 'manicomio' l'osservazione dei meccanismi del linguaggio che gli fornisce materiale poi riconsiderato alla luce delle successive letture filosofiche: «[il manicomio] era una grande

104. Ivi, p. 43.

105. Ivi, p. 113.

106. Ivi, p. 116.

107. Ibid.

108. Ivi, p. 105.

macchina trita-linguaggio. In quella esplosione permanente, ti rendevi subito conto d'essere capitato dalla parte giusta, dove il parlante era parlato. C'era una comunicativa fatta di non-comunicazione, di significanti che si allevano secondo criteri arcani. Ininfluenze che tu parlassi il turco o l'aramaico. Si spalancava l'abisso del *vanus flati*. Rivolgersi al prossimo per qualunque motivo: quella era la vera insensatezza. La precarietà del linguaggio. La non-specularità del piano d'ascolto. Ognuno si credeva qualcos'altro, ma non perché s'immedesimasse in altro [...] come fanno gli attori di rappresentazione [...] erano proprio *smedesimati*. [...] Non c'era l'Io e non c'eri Tu». ¹⁰⁹

Non le accademie, ma la vita, i libri, gli incontri sono la palestra del talento di Bene. Ma se è vero che l'attore rifiuta ogni maestro accademico, non è ingeneroso verso i suoi modelli. A molti di coloro che assistono ai suoi primi spettacoli ricorda molto Memo Benassi. Dichiarata è l'influenza del primo Gassman e delle grandi personalità della lirica (tra cui, oltre a quelle citate in precedenza, Maria Callas, Magda Olivero, Kathleen Ferrier, Tito Schipa, Mario del Monaco e Carlo Bergonzi, di cui studia il fraseggio). Ma preminente tra i modelli di Bene agli esordi è Ettore Petrolini: «lo studiavo più di Ruggieri [sic] e Zacconi. Quella voce tagliente, quegli occhi di ghiaccio. Quel palese disprezzo per il pubblico, che gli attori italiani si sognano. Ci sono delle scimmie che ci provano a imitare Petrolini, avendo dei vocioni. Petrolini era invece taglientissimo». ¹¹⁰ Petrolini, 'il più intelligente degli idioti', voce nasale, corpo 'meccanizzato', eccezionale 'giocoliere' del linguaggio, è il 'filtro' attraverso il quale Bene 'rilegge' il teatro dei mattatori e operistico. Rispetto a questi non si pone in un atteggiamento di passiva 'imitazione', ma li sottopone a uno sguardo parodico. Fuori dal contesto italiano Bene osserva con attenzione Buster Keaton che, insieme a Petrolini, è per lui il campione massimo «nella recitazione di quel sentire algido e parodico che ha costituito nel novecento l'unica forma possibile del tragico». ¹¹¹

Un'altra fonte di ispirazione è la compagnia D'Origlia-Palmi. Le soluzioni scenografiche naïf e *kitsch*, gli errori, le perdite di memoria degli attori, che rivelano d'improvviso lo 'scollamento' tra interprete e personaggio con conseguente trasferimento di interesse dal personaggio all'attore, vengono consapevolmente integrati da Bene nel proprio linguaggio scenico. Il rapporto con la D'Origlia-Palmi, un *ensemble* di 'sopravvissuti' alla sparizione del teatro all'antica italiana, gli suggerisce anche il 'gusto' per l'anacronismo prima che Bene divenga 'un Grande Attore postumo'.

109. Ivi, pp. 110-111.

110. Ivi, p. 61.

111. PETRINI, *'Amleto' da Shakespeare a Laforgue*, cit., p. 17.

Completa il quadro dei fattori che arricchiscono la crescita artistica di Bene negli anni Sessanta il continuo dialogo con gli intellettuali che gravitano a Roma (innanzitutto Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Elsa Morante, Ennio Flaiano, Alberto Arbasino, Angelo Maria Ripellino): «ne avevo bisogno. Confrontarmi con chi stimavo».¹¹² Negli anni Settanta e Ottanta Bene ricerca invece i suoi interlocutori tra i pensatori poststrutturalisti francesi, in particolare Gilles Deleuze e Pierre Klossowski.

È opportuno infine menzionare la grande influenza esercitata da pensatori del passato che condizionano la sua poetica; e ai quali, in modo esplicito o meno, attinge frequentemente per avvalorare o spiegare il proprio operato. Sono legami che Bene stabilisce e rivede nel corso di tutta la vita in una logica di ricerca e formazione continua. Da un punto di vista teatrale Bene ha spesso sottolineato la propria derivazione dalla linea che collega idealmente Denis Diderot, Oscar Wilde, Vsevolod Mejerchol'd e Antonin Artaud, da lui «indicati [...] quali punti cardinali di una teoria dell'*attore critico* come unico possibile artefice della scena».¹¹³ Federico García Lorca, Samuel Beckett e Bertolt Brecht giocano nelle sperimentazioni giovanili un non piccolo ruolo di cui in seguito si perdono le tracce mentre il Marchese de Sade, Giacomo Leopardi, Franz Kafka, Vladimir Majakovskij e il già citato Joyce, restano citazioni costanti anche negli anni della maturità.

Imprescindibile, infine, è lo stimolo delle letture più strettamente filosofiche. Bene indica Schopenhauer come il suo «educatore permanente», considerando *Il mondo come volontà e rappresentazione* una 'bibbia' da tenere sempre a portata di mano.¹¹⁴ Altri 'maestri' ideali sono Nietzsche e Max Stirner. Raramente citato, ma tenuto presente Kierkegaard.¹¹⁵

Interpretazioni/Stile

Nella storia del teatro italiano del Novecento Carmelo Bene ha squarcia-to un velo che non può essere ricucito. Il suo teatro non ha eredi. Impossibile proseguirne la ricerca: facile scadere nell'imitazione, nella ripetizione. La dirompenza della sua 'rottura' non può essere replicata.

Gli spettacoli dei suoi esordi sono uno schiaffo inflitto a un pubblico fino ad allora abituato a essere lusingato dagli epigoni dei Grandi Attori, ma an-

112. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 180.

113. PETRINI, *'Amleto' da Shakespeare a Laforgue*, cit., p. 17.

114. Cfr. ivi, p. 23.

115. Per un panorama degli autori da cui Bene attinge riflessioni poi riportate nel suo operato artistico si rimanda al saggio di DI LAURO, *La mosca nel bicchiere*, cit.

che dai registi che ne ricercano la complicità. Alcuni osannano Bene come il Messia di un nuovo teatro finalmente giunto a cacciare i mercanti dal Tempio. Altri lo condannano senza appello, ma non potranno rimanere indifferenti. Pochi eletti 'pensatori' riescono a capirlo e a indicare 'nell'attrazione del vuoto' coltivata da Antonin Artaud un precedente. Molti ricorderanno soprattutto un'impressione di fascino e paura dettata dalla seduzione sensibile del 'gioco' strettamente teatrale: il carisma personale, la comicità tagliente dei primi spettacoli, la 'poesia' di quelli della seconda parte della carriera, ma anche l'*horror vacui* dovuto alla studiata negazione delle convenzioni. L'arte di Bene scuote gli spettatori dal torpore delle loro poltrone: la sua forza si scatena prioritariamente nel conflitto con il pubblico, di cui irride credenze e miti con atteggiamento molto aggressivo nella prima parte del suo percorso artistico, più distaccato nella seconda. I suoi detrattori lo liquidano come un goliarda. Ma le provocazioni di Bene non sono sberleffi divertiti. Vero e proprio *skandalon*, fanno precipitare le certezze di chi ascolta o vede.

Bene è stato spesso rivestito della «divisa dell'avanguardia»,¹¹⁶ assimilazione che peraltro l'attore ha sempre rifiutato. Più condivisibili le letture che ne sottolineano il rapporto con la tradizione attorica italiana in funzione anti-registica. La 'guerra' al teatro presente è perseguita tramite la restituzione della preminenza dell'attore, unico autore, *artifex* e responsabile del proprio teatro. Ma l'omaggio alla tradizione attorica non sfocia direttamente nella riproposta delle forme di recitazione del passato, è mediato dalla parodia: recupera il Grande Attore proponendone un doppio al tempo stesso «derisorio e celebrativo».¹¹⁷ L'ultimo mattatore Vittorio Gassman, amatissimo dal Bene degli esordi, mettendo a frutto la lezione imparata da Renzo Ricci – a sua volta erede di Ermete Zacconi e di Ruggero Ruggeri – si compiaceva di 'fare il verso' a Tommaso Salvini invocando un'*auctoritas* con cui legittimare il proprio operato nell'epoca della regia. Bene 'saccheggia' tecniche e vezzi dei suoi precursori (tra cui, oltre e prima di quelli già citati, Memo Benassi), ma li passa davanti allo specchio deformante offerto da Ettore Petrolini, con cui condivide la tendenza al diletto dell'autorità.

L'attore si guarda recitare e si deride: la recitazione debordante ed enfatica appresa alla scuola del Grande Attore è sottoposta al contenimento di un filtro autoparodico e autodistruttivo. In questo modo Bene esprime l'impossibilità di essere Grande Attore, l'impossibilità *tout court* di 'rappresentare': vana è la

116. Traggo quest'espressione da I. MOSCATI, *Carmelo Bene senza la divisa dell'avanguardia*, <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1457> (data di pubblicazione sul web: 21 dicembre 2002).

117. C. CECCHI, *Contro la rappresentazione*, in A. APRÀ et al., *Per Carmelo Bene (1994)*, Milano, Linea d'ombra, 1995, p. 68.

pretesa di interpretare il personaggio e di farsi portatore di una visione unitaria del 'mondo' di cui il testo è legge. L'attore *artifex* che Bene ricolloca al centro del processo creativo, pur padrone delle tecniche del Grande Attore, è per paradosso un non-attore, un attore 'disfatto' perché incapace di coincidere con il personaggio: «il non-attore diventa contrappunto parodico dell'attore *artifex*, impedendogli di consistere se non nella forma "umoristica" dell'*impasse*».¹¹⁸

Il suo stile di recitazione, che pur nel corso della carriera subisce variazioni consistenti, è il campo in cui con maggior evidenza e fascino si compie un processo di sottrazione del significato. Dopo aver contrapposto, appellandosi ad Artaud, la vitalità dell'evento teatrale al 'morto' testo scritto, e aver affidato all'attore, incorrendo nelle sanzioni dei sostenitori della regia critica, la responsabilità della 'scrittura scenica', Bene giunge a smascherare l'artificiosità della scrittura scenica stessa. Senza l'elemento narrativo che costruiva una cornice di senso unitario, testo e personaggi restano segni 'fluttuanti' nel vuoto privati di valore rappresentativo e pertanto di significato. L'attore è il 'risuonatore' di segni svincolati dal senso, baricentro di un «processo di decostruzione drammatica [...] esperito attraverso una scrittura di scena che si dà come antagonista rispetto alla coesione dell'ordine rappresentativo».¹¹⁹

Le prove attoriche della giovinezza, che vedono Bene confrontarsi con personaggi ribelli o incapaci di inserirsi nella 'buona società' (Caligola, Majakovskij, il dottor Jekyll, Pinocchio, Amleto), sono contraddistinte da un notevole dispendio di energie fisiche. L'attore, 'carico' e allenato, segue la strada della dissipazione energetica: il suo è un corpo 'folle', 'dissociato', acrobatico, nevrotico che si agita e si contorce e, proprio per questo, produce un'ilarità insensata e pungente. È un corpo pervaso da una tensione autolesionista attraverso la quale cerca di protrarsi oltre i confini dell'identità. Lo strazio di sé è strumento per superare il proprio limite e al tempo stesso è denuncia del limite. Gli spasmi, le torsioni, l'assunzione e l'abbandono di pose statiche, le ripetizioni, tuttora documentate dalle interpretazioni cinematografiche, esprimono l'impossibilità di prendere forma, di sposare lo stile recitativo degli attori di tradizione, di essere il personaggio: «non ho mai potuto prescindere dal corpo. C'è molto "corpo" nel mio lavoro in scena. Voce, cavità orale, diaframma, respiri. I personaggi via via son venuti meno. Diventati membra, dita, unghie, protesi, corpi, pezzi di corpi colonizzati, volontrizzati dall'Io deriso».¹²⁰

I gesti rivelano lo scollamento tra l'interprete e i personaggi interpretati: eseguiti secondo logiche tutte interne al codice teatrale, non motivati sul piano

118. PETRINI, *'Amleto' da Shakespeare a Laforgue*, cit., p. 48.

119. MANGO, *La scrittura scenica*, cit., p. 82.

120. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 30.

narrativo, ‘distraggono’ l’attore dal personaggio. Quello di Bene è «un gesto [...] che accenna un dire e subito lo cancella, che introduce un fare e subito lo annulla, che mostra un essere e immediatamente lo sfigura. È un gesto “inutile”, che non produce, cioè, alcuna utilità all’obiettivo di rendere comprensibile il personaggio».¹²¹ Nella *Salomè* (1964) il continuo cambiar d’abito diventa un lavoro fine a sé stesso. Nel *Macbeth* Bene è invece «un mimo barcollante e contorto, nel cui volto vibra una sorta di ebete e disperato nulla, intento a trafficare con pezzi d’armatura, la corazza, lo scudo, gli schinieri, se li mette, se li toglie, fragorosamente li sposta o li scaglia lontano».¹²²

Come il corpo, anche la voce segue la strada della deformazione secondo «una partitura diseguale che alterna il grido o la distensione in acuti lancinanti al susurro volutamente inintelligibile, a fonemi, spezzature, borborigmi».¹²³ L’attore nega alla voce la funzione di canale privilegiato per la trasmissione del ‘verbo’. Per la tendenza a far ricadere i suoni che proferisce all’interno della cavità orale piuttosto che a indirizzarli verso il pubblico, gli viene spesso imputato di ‘recitarsi addosso’, di non essere comprensibile. Il testo passato attraverso la sua bocca diventa balbettio, farneticazione: «è quella che Bene stesso chiama la manducazione del testo, lo sprofondarsi nella bocca come voragine che cancella la distinzione del significato e uccide la parola riconducendola nella sua dimensione fonematica».¹²⁴

Ostacoli, ‘tilt’, tic, inceppamenti, inciampi del corpo e dell’apparato fonatorio spezzano gli automatismi della recitazione rappresentativa. Costumi che ostacolano i movimenti, oggetti che rapiscono l’attenzione dell’attore senza nulla aggiungere alla trama, cerotti e bende che rendono irriconoscibile il volto e il *playback* sono tutti elementi che rovinano la recita, infrangono l’unità attore-personaggio. Complice ‘l’iconizzazione’ di sé, che Bene persegue anche fuori scena, l’attore si ritrova ‘nudo’. La parodia messa in atto da Bene non oscura la fatica, l’affanno autentico dell’attore che non trova sosta nel tranquillo ‘recinto’ del personaggio.

Nelle *performances* degli anni della maturità la sua recitazione stempera l’aggressività. Il rifiuto del teatro non è più espresso con l’irrisione violenta ma incanalato in un atteggiamento ‘stoico’ che tracima talora nella nostalgia per il significato che non c’è: «un’accesa e dolorosa *staticità* ha [...] sostituito l’agitato e rutilante disordine; una briosa e funebre *statuarietà* ha riepilogato e composto, proprio come nel barocco, le linee divergenti e i contrasti dissonanti che

121. MANGO, *La scrittura scenica*, cit., p. 87.

122. R. DE MONTICELLI, ‘*Macbeth*’, *l’angoscia di una voce*, «Corriere della Sera», 6 gennaio 1983.

123. QUADRI, *Il teatro degli anni Settanta*, cit., p. 310.

124. MANGO, *La scrittura scenica*, cit., p. 86.

animavano la primitiva scena beniana». ¹²⁵ Il corpo di Bene si ferma, è pervaso come da un senso di noia che lo induce all'inerzia. Non più sovraesposto e ipersollecitato, ma annientato, tende 'all'inorganico': è in scena perché deve, ma al tempo stesso, tramite la sua apatia, si nega. Addirittura, negli spettacoli-concerto, 'scompare'. È un altro modo per affermare, attraverso la negazione, l'equivalenza tra attore e corpo che si ritrova anche nelle indagini di Bene intorno all'espressione verbale. La ricerca della *phonè* – suono puro, originario, non contaminato dai residui del senso, manifestazione del corpo senza mediazione razionale – lo spinge al superamento dei confini tra parola e musica. Fin dalla giovinezza Bene aveva sempre privilegiato il risultato sonoro alla comunicazione del contenuto della parola. Ma è soprattutto negli anni della maturità che, ridimensionato lo sperpero del corpo e accentuata la componente musicale degli spettacoli, la sua prassi di recitazione vocale, motivata sul piano teorico e potenziata dai mezzi di amplificazione, viene valorizzata pienamente. La parola è impiegata per la sua capacità evocativa e sonora, alla stregua dei rumori e delle musiche che, come già negli spettacoli giovanili, fanno da contrappunto alla voce di Bene: sia per contraddirla, sia con «valenza di 'straniamento'», sia infine con funzione «di potenziamento della sua dizione». ¹²⁶ La lotta alla rappresentazione è perseguita tramite il 'dissolversi' dell'attore che, quando è in scena, funge da cassa di risonanza per la musicalità del testo: il corpo inespressivo, il volto fisso, ora bloccato in un ghigno autocensurioso, ora 'neutro', svuotato, non agisce, ma è agito, non dice, ma è detto, non trasmette significati, perché è attraversato da infiniti significati.

Tramite l'interazione con strumenti tecnologici (amplificatori, microfoni, mixer, ecc.), Bene si propone come macchina attoriale; sintesi di attore e macchina, tra i cui obiettivi colloca «la lettura come *non ricordo*». ¹²⁷ L'amplificazione non è per l'attore un semplice strumento per alzare il volume, ma il mezzo per rendere percepibili al pubblico quelle sfumature di suono (soffiati, salivazioni, respiri, ecc.) altrimenti perdute. La lettura come «*non ricordo*» implica l'oblio, l'annullamento del soggetto, con la conseguente liberazione della macchina dall'individualità. Il corpo, disumanizzato, non permette l'identificazione dell'attore con il personaggio.

Se con la *phonè* «l'*inesprimibile* sembra rivolgersi a un pieno», con la macchina attoriale Bene rivendica il passaggio a un vuoto, verso «un superamento dell'Arte, dell'Altro, del soggetto, del desiderio, dell'eros, della forma, della simbolica: [...] un salto mortale multiplo che, preso alla lettera, dovrebbe uni-

125. GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 158.

126. G. GIANI LUPORINI, *Un ricordo per Carmelo Bene*, in *A CB. A Carmelo Bene*, cit., p. 54.

127. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 337.

camente potersi inverare nel *silenzio totale*.¹²⁸ Ma la macchina attoriale è per Bene soprattutto un «espedito teorico»¹²⁹ che non corrisponde alla sua prassi teatrale. A dispetto dei proclami nei suoi ultimi anni di attività l'attore continua a tornare sui propri passi riprendendo e rielaborando 'situazioni' ricorrenti, da Amleto a Pinocchio, nel suo percorso artistico: «Come una cantante d'opera del secolo XIX o un grande attore alla Salvini» riduce il proprio repertorio «a poche "arie"» che fa diventare «di replica in replica, nel corso degli anni, tradizione».¹³⁰ E così, pur avendo recitato tutta la vita l'impossibilità di essere un Grande Attore, Carmelo Bene assurge all'Olimpo dei divi e, ancora in vita, diviene a suo modo un classico.

Scritti/Opere

A dispetto della lotta al testo intrapresa sulle scene, Bene ha accompagnato la sua attività di spettacolo con la pubblicazione di un nutrito insieme di testi scritti (opere teatrali, interventi teorici, sceneggiature, romanzi, testi poetici).

L'esordio come 'letterato' si deve al romanzo *Nostra Signora dei Turchi* al quale lavora, nel 1964, a ventisette anni, durante un soggiorno in Salento nella casa dei genitori. Pubblicata due anni dopo (Milano, Sugar, 1966) e dedicata al padre, l'opera rivela un evidente debito verso le sue letture predilette (in particolare l'*Ulisse* di James Joyce), ma segna anche l'affermazione di una visione artistica personale non limitata al teatro e intenzionata a coinvolgere interlocutori competenti anche, forse soprattutto, fuori dagli ambienti teatrali. Il romanzo offre all'attore la base di partenza per i successivi e omonimi spettacoli teatrali (del 1966 e del 1972), radiofonici (1972) e per il film (girato nel 1968). Lunghi dall'essere trasposizioni lineari, mantengono una spiccata autonomia espressiva impiegando il testo come materiale di partenza per il lavoro propriamente scenico e filmico.

Uno degli elementi di maggiore originalità di *Nostra Signora dei Turchi* è costituito dai rimandi alle pratiche religiose del sud Italia, tanto che Bene lo definisce «il più bel saggio, in chiave di romanzo storico, su quel mio sud del Sud»,¹³¹ la terra di Otranto. Il protagonista è un tale che desidera diventare 'cretino' «e per riuscirci si immerge in infinite cerimonie decadenti e religio-

128. DI LAURO, *La mosca nel bicchiere*, cit., pp. 185-186.

129. Ivi, p. 187.

130. S. FERRONE-T. MEGALE, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, IX. *Il Novecento*, Roma, Salerno editrice, 2000, p. 1437.

131. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 53.

se, fatte di santi e di sangue, di parole ripetute e di atti mancati». ¹³² Attraverso continue azioni autolesioniste il protagonista cerca la frantumazione dell'Io, ma il completo abbandono della volontà (la cretineria assoluta) è impossibile da raggiungere proprio perché volontariamente ricercato. Se si può individuare un personaggio principale è impossibile delineare una trama: il romanzo non ha infatti uno sviluppo narrativo. Eliminata l'azione, procede per accumulo di immagini che affrescano una «divertita e spietata parodia della “vita interiore”, affidata risibilmente alla formula narrativa in terza persona: monodia affollata da mille e una voce». ¹³³

L'acme di *Nostra Signora dei Turchi* è il cosiddetto 'monologo dei cretini' con il quale il protagonista cerca di dissuadere un immaginario concilio di vegliardi dal farlo santo: «Lo avrebbero fatto santo, lui che voleva diventare cretino». ¹³⁴ Tutto il romanzo, e questo passaggio in particolare, ha il valore di un manifesto di poetica: la «cretinaria-stupidità», intesa come superamento dell'Io, «aspirazione *sovrintelligente* alla *nolontà*, all'inetitudine metacorporea», è ritenuta da Bene una «vocazione» cui deve rispondere in quanto artista e alla quale devono attenersi «tutte le [...] “nostre” *Signore* operine». ¹³⁵ Il poeta intelligente, ancorato all'Io, alla volontà, è infatti secondo Bene disgraziato, privo di grazia, di abbandono.

A *Nostra Signora dei Turchi* segue un solo altro romanzo *Credito italiano V.E.R.D.I.* (Milano, Sugar, 1967), dal quale nel 1995 lo stesso Bene ricava un racconto, «quanto avanza d'un romanzo cestinato». ¹³⁶ Anche qui è prepotente il richiamo alle terre natie. L'attore considera questo testo «quanto di più spudoratamente autobiografico abbia mai scritto», mettendo però in guardia circa l'inopportunità di considerarlo un resoconto della sua «biografia “reale”». ¹³⁷ *Credito italiano* è il contrario di un romanzo di formazione ovvero un romanzo «della *dissipazione*», dal momento che per Bene 'formazione' è «rifiuto a crescere, rifiuto a metter senno, uso parossistico della complicazione, pratica meticolosa della *demenza*». ¹³⁸ Rispetto a *Nostra Signora dei Turchi* si distingue una trama. Il protagonista, un attore di nome Giacobbe, si sente perseguitato dalla Provvidenza e, per mettersi alla pari degli altri uomini, ricerca continuamente la disgrazia. Dopo aver messo da parte a Roma un consistente patrimonio, torna nel suo paesello d'origine nel sud Italia, dove brucia i suoi

132. U. VOLLI, *Prefazione* a C. BENE, *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, SugarCo, 1978², p. 12.

133. BENE, *Opere*, cit., p. 5.

134. C. BENE, *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, Sugar, 1966, p. 35.

135. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 220.

136. BENE, *Opere*, cit., p. 5.

137. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 224.

138. DI LAURO, *La mosca nel bicchiere*, cit., p. 137.

miliardi. Non contento dell'indigenza sua e della moglie, 'adotta' un padre da sfamare, ma i conterranei (che lo credono ancora ricco) continuano a fargli credito. Rimasto vedovo, è circondato da schiere di donne che intendono sistemarsi. Per risolvere la questione una volta per tutte si getta da un balcone dopo essersi reciso i testicoli. Conclude Bene: «Tutto è un modo di dire, se si dice. Quando si muore, è un modo di morire».¹³⁹ Da questo romanzo è tratto il primo cortometraggio di Bene, *Hermitage* (1968), ma certi temi (come quello dell'autocrocifissione impossibile) sono ripresi nella versione cinematografica di *Nostra Signora dei Turchi* (1968), in *Salomè* (1972) e in alcuni spettacoli teatrali.

Una parte delle opere che Bene pubblica nel corso del tempo è etichettabile come testo teatrale. In questo caso «il testo scritto non ha niente a che fare né con quella che è una drammaturgia preventiva né con quella consuntiva»; abbandonata la logica della rappresentazione, la testualità è ricondotta a elemento tra i tanti di cui si compone la 'scrittura scenica': «Inutile perché impossibile, per Bene, è [...] concepire il testo scritto come un *primum* da cui partire, come un dato certo, ontologicamente "presente", assoluto».¹⁴⁰

Pinocchio e *Manon* sono copioni dati alle stampe (nel volume '*Pinocchio*' '*Manon*' e '*Proposte per il teatro*', Milano, Lerici, 1964) poco tempo dopo il loro debutto scenico insieme a uno scritto teorico bipartito in due interventi ('*Amleto*' di W. Shakespeare e *Se non vengo scrivo – disse lo zio togliendosi la penna dal...*). Sul testo di *Pinocchio* Bene torna ancora nel 1978 (Firenze, Giusti) e nel 1981 (con *Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze, La casa Usher) per accompagnare le riedizioni sceniche dello spettacolo. *Arden of Feversham* (rielaborazione di anonimo elisabettiano per la quale Bene collabora con Salvatore Siniscalchi) appare nel 1967 sulla rivista «Sipario» ed è incentrato sulla «grottesca crisi del modestissimo pittore Clarcke, che sbarca il lunario confezionando quadri e crocefissi dai colori venefici, destinati a uccidere chi attentamente li fissa», circondato in scena da «attori più che nonagenari» a eccezione delle «giovani-eterne» Alice, sua moglie, e Susanna, modella e amante. «Il pittore che esordisce copiando il vero dal falso (oggettualità dipinta), rovescia nel finale questo metodo, sfrattando i personaggi dal loro ambiente quotidiano, relegandoli nella rappresentazione senza mondo».¹⁴¹

Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da '*Il monaco*' di Matthew Gregory Lewis è il testo scelto prima da Giuseppe Bartolucci per una riflessione sul teatro degli anni Sessanta, *La scrittura scenica* (Roma, Lerici, 1968), poi da Franco Quadri

139. C. BENE, *Credito italiano. V.E.R.D.I.*, Milano, Sugar, 1967. La citazione è tratta da in ID., *Opere*, cit., p. 221.

140. ARIANI-TAFFON, *Scritture per la scena*, cit. p. 262.

141. BENE, *Opere*, cit., pp. 537-538.

per 'rappresentare' Bene nell'antologia *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977. È poi ripubblicato da Bene anche come testo autonomo (Firenze, Giusti, 1979). La sua fortuna è parallela a quella dello spettacolo, notevole per la consapevolezza raggiunta nel processo di 'scrittura scenica': un monaco è attratto dall'immagine della Madonna effigiata in un affresco; l'immagine ritrae però Matilde, il diavolo fatto carne. Quando il monaco «scoprirà l'inganno tentatore e proverà a strappare dalla parete quell'immagine, ne svellerà soltanto la cornice... Si esaurirà in risibili saltelli dentro il vuoto del telaio dorato [...] bestemmiando incosciente l'insignificanza del (suo) peccato».¹⁴²

In molti casi Bene affianca ai suoi testi teatrali interventi critici scritti di proprio pugno o da altri autori. In *Sovrapposizioni* (Milano, Feltrinelli, 1978) il suo *Riccardo III* è seguito dal saggio *Un manifesto di meno* di Gilles Deleuze e dalla relativa risposta di Bene. 'Otello', o *la deficienza della donna* è corredato dalle riflessioni di Deleuze, Klossowski, Dotto e Manganaro (Milano, Feltrinelli, 1981). In *Lorenzaccio* (s.l., Nostra Signora, 1986) la «riduzione di Carmelo Bene da A. de Musset» è preceduta dal 'racconto' *Lorenzaccio* e seguita dalla riflessione di Maurizio Grande *La grandiosità del vano*. Il 'racconto' è in effetti uno «studio sulla impossibile paternità e coerenza di qualsivoglia azione che nell'atto smarrisce il proprio intento».¹⁴³ Il testo realizza in modo autonomo quanto parallelamente espresso nell'omonimo spettacolo teatrale.

Tra le pubblicazioni immediatamente collegate al teatro si ricorda anche *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist* (s.l., Nostra Signora, 1993). Altri testi teatrali, alcuni dei quali, sull'esempio di quanto avviene comunemente per il teatro d'opera, sono stampati in occasione degli spettacoli in forma di libretto, sono riproposti nell'*opera omnia* di Bene del 1995.

La scrittura testimonia talora progetti mai portati a termine. Sulla rivista «Sipario» appaiono alcune pagine di una sceneggiatura cinematografica, scritta insieme a Nelo Risi, di un *Pinocchio* irrealizzato che avrebbe dovuto coinvolgere Totò nei panni di Geppetto e Brigitte Bardot come Fata dai capelli turchini. Lo stesso accade a *Giuseppe Desa da Copertino. A boccaperta*, «qualcosa in più d'una sceneggiatura» destinata a non venire filmata. Il protagonista è San Giuseppe da Copertino detto Frate Asino, ignorante e amatissimo dai poveri, noto in particolare perché durante le sue estasi si sollevava da terra. A far desistere Carmelo Bene dal suo proposito iniziale pare sia stata l'impossibilità di proiettare il film, una volta ultimato, su due schermi, di cui

142. Ivi, p. 538.

143. Ivi, pp. 4-5.

uno sul soffitto per ospitare i voli di Frate Asino. Sei anni dopo la sua stesura, nel 1976, la potenziale sceneggiatura acquista un nuovo valore attraverso la pubblicazione nel volume *A bocca aperta* (Torino, Einaudi, 1976), nel quale è seguita da *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina. Spettacolo in due aberrazioni* (corrispondente allo spettacolo del 1974) e da *Ritratto del cavalier Masoch per intercessione della beata Maria Goretti*, mai rappresentato.

Tra i testi teorici si ricorda *L'orecchio mancante* (Milano, Feltrinelli, 1970), un *pamphlet* concepito da Bene per difendere le proprie posizioni artistiche sul cinema dagli attacchi dei produttori cinematografici e di parte della critica. L'aspetto grafico 'futurista' dell'opera, frutto di una scelta consapevole dell'autore (come accadrà nel 1995, con esito più 'classico', anche nella raccolta degli scritti), corrisponde al tono acceso e ai contenuti dirimpenti. L'attore denuncia il valore 'mortifero' dell'immagine cinematografica che propone come vero e presente il virtuale e il già accaduto. Si scaglia contro l'asservimento dell'immagine al racconto. Il cinema «è un coacervo (ormai multimediale) totemico di protesi e trapianti insensati, di traslochi maldestri [...] mai *filmantesi*. È filmato».¹⁴⁴ Ragion per cui nei suoi film Carmelo Bene si limita a filmare «l'impossibilità di filmare altro dal set».¹⁴⁵ Mentre nell'*Orecchio mancante* deride il cinema impegnato che subordina la 'bellezza' all'ideologia.

Tra gli altri interventi teorici di Bene *La voce di Narciso* (a cura di Sergio Colomba, Milano, Il Saggiatore, 1982) è una raccolta di brevi articoli pubblicati nel 1978 su «Paese Sera». *L'Adelchi, o della volgarità del politico* (Milano, Longanesi, 1984) è invece un saggio scritto a quattro mani con Giuseppe di Leva in occasione dello studio della tragedia manzoniana allestita in teatro in forma di concerto. L'operazione recupera il Manzoni meno conciliante e più amaro portando alle estreme conseguenze la manzoniana visione pessimistica della storia privandola di quel riscatto che l'autore lombardo postulava oltre la vita terrena.

Difficilmente le produzioni scritte dell'attore rispondono a un 'genere'. Come gli spettacoli, non si prestano a rigide classificazioni: la sceneggiatura mancata dedicata al santo di Copertino è indicata da Bene come il suo «unico tentativo d'irruzione nel *romanzo storico*»;¹⁴⁶ i testi teatrali celano un intento critico; i saggi sono talora presentati come 'racconti'. In ogni caso, la scrittura è per Bene sia una prosecuzione su carta dell'azione critica svolta in scena sia uno strumento per orientare la lettura del proprio percorso artisti-

144. ID., *Opere*, cit., p. 226.

145. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 118.

146. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 230.

co. Un intento autoesegetico si registra anche nelle autobiografie. Soprattutto la prima, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es)*, del 1983, si svincola dal racconto dei fatti procedendo per giustapposizione di ricordi, frammenti di vita, impressioni, considerazioni che mettono insieme immaginario e reale. Un'autobiografia fondata «sul proprio non-esserci, sull'abbandono, sulla mancanza»,¹⁴⁷ che ricorre frequentemente al neologismo e all'arcaismo e comprende un intero capitolo, quello dedicato alla *Lectura Dantis* bolognese, in italiano volgare del Quattrocento utilizzato per provocare nel lettore un effetto di spaesamento. Più dettagliata e in parte ancorata al flusso cronologico degli eventi la seconda autobiografia scritta con Giancarlo Dotto (*Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998). Anche in questo caso, come si rivela dal confronto con altre fonti ed è implicitamente ammesso dallo stesso autore, l'attore non storicizza in modo puntale e distaccato la propria vicenda umana e artistica, ma rielabora i ricordi: «lo so. Quello che sto raccontando è una vita immaginaria. Qualunque autobiografia è sempre immaginaria. Tu credi di raccontare la tua vita e chissà cosa racconti. In quanto resto di vita, vita come naufragio. C'è solo da disdire. Le cose sottaciute o non dette valgono più della cose raccontate».¹⁴⁸

Un forte valore autobiografico ha la raccolta *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto* (Milano, Bompiani, 1995) che ripropone un'ampia selezione di testi elaborati da Bene in più di trent'anni di carriera arricchita da inediti. Con questo volume, che cura personalmente, l'attore costruisce in vita il 'monumento' a sé stesso e recupera la memoria del suo percorso artistico. In particolare, i commenti che precedono le sottosezioni, occultando le contraddizioni, i passi falsi, le intuizioni cadute nel vuoto, contribuiscono a suggerire una 'progressione' artistica coerente. Rivendica così, attraverso l'oggetto-libro che rimarrà anche dopo la sua morte, lo statuto di autore. Le 'patenti' che esibisce per passare dall'uno all'altro stato sono fornite dagli accreditati 'pensatori' che lo celebrano nell'antologia critica che chiude il volume. Non pare casuale, da questo punto di vista, che la raccolta sia inaugurata da due interventi teorici dello stesso Bene: 'l'introduzione' *Autografia d'un ritratto e Lorenzaccio* ('spacciato' per racconto), cui seguono quelli che sono forse i più letterari dei testi scritti da Bene, *Nostra Signora dei Turchi* e *Credito italiano V.E.R.D.I.*

L'eccezionalità dell'attore ha di fatto limitato un sereno giudizio sul valore intrinseco dei suoi scritti. «Carmelo Bene è uno scrittore di valore. Probabilmente la sua fama di uomo di inciampo, di geniale autore teatrale e cinematografico, nuoce alla considerazione del pregio autonomo dei suoi scritti. A

147. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 11.

148. BENE-DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 69.

differenza della maggior parte dei libri dei teatranti, i suoi potrebbero vivere autonomamente nelle vallette della letteratura pura».¹⁴⁹

Tra gli scritti successivi occorre citare il *Discorso su due piedi (il calcio)* (Milano, Bompiani, 1998), una conversazione con Enrico Ghezzi in cui Bene, a partire da considerazioni relative alla drammaturgia dello sport,¹⁵⁰ per sua natura confinata nell'*hic et nunc*, approfondisce, una volta di più, la sua concezione del teatro e dell'arte.

L'ultima opera che l'attore consegna alle stampe è *'l mal de' fiori: poema* (Milano, Bompiani, 2000). Tornano qui i temi cardine della sua poetica accompagnati da un'estrema cura del linguaggio: ora Bene si cimenta in virtuosismi plurilinguistici, ora sfodera una serie di allitterazioni, ora riproduce un italiano stilnovista. Questo 'nomadismo' linguistico, lo rende (per usare un'espressione di Gilles Deleuze) 'straniero' nella propria lingua e realizza il 'depensamento' del testo: il lettore «è chiamato dalle infinite metafore "fuorvianti" a scivolare ad ogni rilettura in nuove e sempre più inquietanti perdizioni del Senso».¹⁵¹

SCRITTI DI CARMELO BENE

Per il dettaglio degli spettacoli interpretati da Carmelo Bene, per la consultazione delle fonti audiovisive relative alla carriera dell'attore e per l'iconografia si rinvia al profilo completo edito sull'Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.fupress.net.

'Pinocchio' 'Manon' e 'Proposte per il teatro', Milano, Lerici, 1964 (una selezione revisionata dei testi è in C. BENE, *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 539-647).

C. BENE-N. RISI, *Cinque brani di sceneggiatura 'Pinocchio dappertutto'*, «Sipario», XXI, 1966, 244-245, pp. 92-96.

Nostra Signora dei Turchi, Milano, Sugar, 1966 (poi Milano, SugarCo, 1978; Milano, Bompiani, 2005 e 2014. Il testo è inoltre pubblicato in BENE, *Opere*, cit., pp. 43-175).

C. BENE-S. SINISCALCHI, *'Arden of Feversham' riproposto così da Carmelo Bene e Salvatore Siniscalchi*, «Sipario», XXII, 1967, 259, pp. 36-39.

Credito italiano V.E.R.D.I., Milano, Sugar, 1967 (un estratto è pubblicato in BENE, *Opere*, cit., pp. 177-221).

A proposito di Kenneth Tynan, «Teatro», III, 1968, 3-4, pp. 72-74.

Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da 'Il monaco' di Matthew Gregory Lewis, in

149. F. TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 220.

150. Cfr. *Drammaturgia dello sport*, «Drammaturgia», VI, 1999.

151. S. FAVA, *Presentazione a C. BENE, 'l mal de' fiori: poema*, Milano, Bompiani, 2000, p. xviii.

G. BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 188-205 (poi in F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia [Materiali 1960-1976]*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 71-128; Firenze, Giusti, 1979 e in BENE, *Opere*, cit., pp. 675-748).

Comunicativa e corruzione, «Teatro», n.s., IV, 1969, 1, pp. 64-67.

Dovrei stare al Louvre, «Rivista del Cinematografo», 1970, 8-9, pp. 441-442.

Lorecchio mancante, Milano, Feltrinelli, 1970 (alcuni estratti sono pubblicati in BENE, *Opere*, cit., pp. 227-272).

A boccaperta, Torino, Einaudi, 1976 (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. I tre testi sono inoltre pubblicati in BENE, *Opere*, cit., pp. 279-349, 355-413, 421-533).

'*Un Hamlet de moins*', premessa di N. SIMSOLO, «L'avant-scène-cinéma», 15 dicembre 1976, 178, pp. 3-56.

Carmelo Bene. Dramaturgie, Paris, Garnier Saracelles, [1977] (contiene la trad. fr. di S.A.D.E. a cura di J.-P. MANGANARO e D. DUBROCA).

Fragments pour un auto-portrait, «Les Nouvelles Littéraires», 22 settembre 1977.

La 'Salomè' di Oscar Wilde, Roma, Rai, 1977.

S.A.D.E. (Extrait), «Travail Théâtral», 1977, 27, pp. 85-89.

Pinocchio, Firenze, Giunti, 1978 (poi ivi, 1979).

C. BENE-G. DELEUZE, *Sovrapposizioni. 'Riccardo III' di Carmelo Bene. 'Un manifesto di meno' di Gilles Deleuze*, Milano, Feltrinelli, 1978 (poi Macerata, Quodlibet, 2002 e 2006; il testo è inoltre riproposto anche in BENE, *Opere*, cit., pp. 755-831).

Non fate il mio nome invano, «Paese sera», 28 maggio 1978.

Discorso sull'attore (1), «Paese sera», 10 luglio 1978.

Discorso sull'attore. L'avvento della donna (2), «Paese sera», 17 luglio 1978.

Piccola storia dell'attore. Tra cerimonia e verità (3), «Paese sera», 20 luglio 1978.

L'estetica del dispiacere, conversazione con M. GRANDE, «Cinema & cinema», 1978, 16-17, pp. 160-175.

Caro critico, ma tu credi il mio talento educativo?, «La Stampa», 16 febbraio 1979.

'*Manfred*' (*Byron-Schumann*), elaborazione e versione italiana di C. BENE, introd. di J.-P. MANGANARO, Firenze, Giusti, 1980 (poi in BENE, *Opere*, cit., pp. 925-951).

Niente scuole, a cura di S. COLOMBA, «Sipario» («Sipario degli Attori»), XXXV, 1980, 405, pp. 54-55.

Prefazione a F. CUOMO, Nerone, Milano, Spirali, 1980.

C. BENE-G. DOTTO-C. GHERGO, *Pinocchio (Storia di un burattino)*, Firenze, La casa Usher, 1981 (con un intervento critico di G. DOTTO).

'*Otello*', o *la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981 (poi in BENE, *Opere*, cit., pp. 833-917) (con interventi critici di: G. DELEUZE, G. DOTTO, M. GRANDE, P. KLOSSOWSKI, J.-P. MANGANARO).

La voce di Narciso, a cura di S. COLOMBA, Milano, Il Saggiatore, 1982 (il volume ripropone gli interventi pubblicati da Bene su «Paese sera», inediti e scritti teorici. Alcuni estratti sono pubblicati in BENE, *Opere*, cit., pp. 991-1047).

'*Macbeth*'. Libretto e versione da Shakespeare di Carmelo Bene, s.l., Nostra Signora, 1983 (poi in BENE, *Opere*, cit., pp. 1205-232).

Sono apparso alla Madonna. Vie d'(h)eros(es), Milano, Longanesi, 1983 (poi Milano, Mondadori, 1984; Milano, Bompiani, 2005 e 2014. Il testo è inoltre pubblicato in BENE, *Opere*, cit., pp. 1049-200).

C. BENE-G. DI LEVA, *L'Adelchi*, o della volgarità del politico, Milano, Longanesi, 1984 (poi in BENE, *Opere*, cit., pp. 1233-268).

'*Lorenzaccio*', con lo studio '*La grandiosità del vano*' di Maurizio Grande, s.l., Nostra Signora, [1986] (il testo teatrale è stato poi pubblicato in C. BENE-G. FOFI-P. GIACCHÈ, '*Lorenzaccio*' e '*Il teatro di Bene e la pittura di Bacon*', Roma, Nostra Signora, 1993; poi in BENE, *Opere*, cit., pp. 1275-306).

U. ARTIOLI-C. BENE, *Conversazione intorno alla 'Cena delle beffe'*, «Il castello di Elsinore», I, 1988, 3, pp. 146-154.

'*La cena delle beffe*': il copione dello spettacolo, ivi, pp. 135-145.

La ricerca teatrale nella rappresentazione di stato (o dello spettacolo del fantasma prima e dopo C.B.), in *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, a cura di D. VENTIMIGLIA, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 11-17 (poi in BENE, *Opere*, cit., pp. 1307-318).

Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist, s.l., Nostra Signora, 1993 (poi in BENE, *Opere*, cit., pp. 1319-347 con il titolo *Pentesilea ovvero della vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille*).

Autografia d'un ritratto, in BENE, *Opere*, cit., pp. v-xxxvii.

'*Egmont*'. *Ritratto di Goethe*, in BENE, *Opere*, cit., pp. 952-990.

Hamlet suite versione collage da Jules Laforgue, in BENE, *Opere*, cit., pp. 1355-378.

Opere. Con l'Autografia d'un ritratto, cit. (ristampe: Milano, Bompiani, 1996, 2002, 2004, 2008, 2013. Contiene l'*opera omnia* di Carmelo Bene, selezionata e revisionata dallo stesso autore, corredata da un'antologia di saggi e critiche di A. Arbasino, U. Artioli, G. Bartolucci, O. Del Buono, G. Deleuze, C. Dumoulié, E. Fadini, E. Flaiano, G. Fofi, E. Ghezzi, P. Giacchè, P. Klossowski, J.-P. Manganaro, F. Quadri e A. Scala).

C. BENE-S. FAVA, *Carmelo Bene (frammenti dal 'Maurizio Costanzo Show')*, «Panta. Conversazioni», 1997, 15, pp. 57-63.

C. BENE-G. DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998 (poi ivi, 2005 e 2006).

C. BENE-E. GHEZZI, *Discorso su due piedi (il calcio)*, Milano, Bompiani, 1998 (poi ivi, 2002).

'*Il mal de' fiori*: poema, presentazione di S. FAVA, Milano, Bompiani, 2000.

Lezione sull'arte, «Lo straniero», VI, 2002, 22, pp. 108-111.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

S. DE FEO, *L'imperatore esistenzialista*, «L'Espresso», 11 ottobre 1959.

E. FLAIANO, '*Salomè*' di Carmelo Bene (da Oscar Wilde), «L'Europeo», 15 marzo 1964.

A. ARBASINO, *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965.

- C. AUGIAS, *Con 'Pinocchio' sullo schermo (e fuori)*, «Sipario», XXI, 1966, 244-245, pp. 92-96 (poi in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in 'Pinocchio' di Carlo Collodi [1962 e 1966]*, a cura di D. ORECCHIA e M. ZUZZI, «L'asino di B», x, 2006, 11, pp. 124-125).
- C. AUGIAS, *L'antiphysis di Carmelo Bene*, «Teatro», II, 1967-1968, 2, pp. 86-90.
- G. BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.
- E. FADINI, *La crisi di chi guarda*, «Sipario», XXIII, 1968, 271, pp. 12-13.
- I. MOSCATI, *Carmelo Bene e Arden*, «Sipario», XXIII, 1968, 263, p. 3.
- J. NARBONI, *Carmelo Bene: 'Nostra Signora dei Turchi'*, «Cahiers du Cinéma», 1968, 206, pp. 25-26.
- M. GRANDE, *Maschere e pugnali*, «Cinema e film», III, 1969, 9, pp. 257-259.
- N. SIMSOLO, *Capricci. Entretien avec Carmelo Bene*, «Cahiers du Cinéma», 1969, 213, pp. 18-19.
- Conversazione con Carmelo Bene*, a cura di A. APRÀ e G. MENON, «Cinema e film», IV, 1970, 11-12, pp. 269-279.
- E. BAIARDO-F. DE LUCIS, *La moralità dei sette veli. La 'Salomè' di Carmelo Bene*, Genova, Erga, 1971.
- G. FOFI, *Il cinema italiano: servi e padroni*, Milano, Feltrinelli, 1972.
- Carmelo Bene. Il circuito barocco*, numero monografico a cura di M. GRANDE, «Bianco e Nero», XXXIV, 1973, 11-12.
- C. COSTANTINI, *Il teatro sono io*, «Il Messaggero», 9 ottobre 1973.
- C. GODARD, *Carmelo Bene: l'avant-garde est un leurre*, «Le Monde», 9 novembre 1973.
- A. ARBASINO, *Sesso e svergognatezza la vera avanguardia*, «la Repubblica», 6 febbraio 1976.
- R. BIANCHI-G. LIVIO, *Incontro con Carmelo Bene*, «Quarta Parete. Quaderni di ricerca teatrale», 1976, 2, pp. 103-140.
- C. GARBOLI, *Bene, grande attore postumo*, «Il Mondo», 22 aprile 1976.
- Il nuovo teatro di Carmelo Bene*, a cura di F. BETTINI e F. SALINA, «Quadrangolo», 1976, 5, pp. 55-114.
- R. BARBOLINI, *Ritratto da scrittore*, «Sipario», XXXII, 1977, 369, pp. 14-16.
- G. LIOTTA, *L'impossibilità di essere normale*, «Sipario», XXXII, 1977, 369, pp. 7-8.
- P. MAGLI, *Il mito negato*, ivi, pp. 8-10.
- A. TAORMINA, *Bene ovvero teatro totale*, ivi, pp. 10-12.
- S. TONI, *Narciso e la morte del soggetto*, ivi, pp. 12-14.
- S. COLOMBA, *L'orgasmo dimezzato (a fin di Bene)*, «Scena», III, 1978, 3-4, pp. 28-32.
- I. MOSCATI, *Dopo il teatro e il cinema la TV secondo Carmelo*, «Cineforum», 1978, 178, pp. 593-600.
- O. DEL BUONO, *Il comune spettatore*, Milano, Garzanti, 1979.
- M.G. GREGORI, *Carmelo Bene (intervista, Roma 1978)*, in ID., *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 202-207.
- F. QUADRI, *I poeti cantano, non recitano. Abbasso il teatro. Conversazione con Carmelo Bene*, «Il Manifesto», 17 febbraio 1979.
- G. FOFI, *Carmelo Bene*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. ATTISANI, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 174-175.

- D. CAPPELLETTI, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, ERI-Rai, 1981.
- G. DOTTO, *Il principe dell'assenza (Carmelo Bene)*, Firenze, Giusti, 1981.
- F. QUADRI, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Torino, Einaudi, 1982.
- R. TESSARI, 'Pinocchio' «*summa atheologica*» di Carmelo Bene, Firenze, Liberoscambio, 1982.
- R. DE MONTICELLI, *Macbeth, l'angoscia di una voce*, «Corriere della Sera», 6 gennaio 1983.
- G. LIVIO, *Minima theatrialia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia, 1984.
- G. DELEUZE, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1985.
- M. GRANDE, *La riscossa di Lucifero*, Roma, Bulzoni, 1985.
- G. BARTALOTTA, 'Amleto' in Italia nel Novecento, Bari, Adriatica, 1986.
- M. GRANDE, *La grandiosità del vano*, in 'Lorenzaccio', con lo studio 'La grandiosità del vano', cit., pp. 85-155.
- U. ARTIOLI, *Quella risibile escrescenza dell'umano: la 'Cena' di Bene come cerimoniale interrotto*, «Il castello di Elsinore», 1, 1988, 3, pp. 122-128.
- M. GIAMMUSSO, *La fabbrica degli attori. L'Accademia nazionale d'arte drammatica. Storia di cinquant'anni*, Roma, PCM-Direzione generale delle informazioni dell'editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1988.
- F. TREBBI, *La figura della sospensione nella 'Cena' di Bene: l'artificio dell'affermar-negando*, «Il castello di Elsinore», 1, 1988, 3, pp. 129-134.
- R. BIANCHIN, *Carta bianca a Carmelo Bene*, «la Repubblica», 27 maggio 1989.
- R. BONACINA, *Il Santo del Carmelo*, «Il sabato», 25 febbraio 1989.
- M. GRANDE, *La lettera mancata*, s.l., s.i.t., s.a. [1989].
[senza autore], *Bene all'attacco. 'Mutilato il testo delle mie dimissioni'*, «la Repubblica», 6 febbraio 1990.
- P. KLOSSOWSKI et al., *Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990.
La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89, a cura di D. VENTIMIGLIA, Venezia, Marsilio, 1990.
- G. GALLO, «*Oltre il Bene e il male*», «Corriere della Sera», 6 marzo 1992.
- S. COLOMBA, *Assolutamente moderni. Figure, temi e incontri nello spettacolo del Novecento*, introd. di C. MELDOLESI, Bologna, Nuova Alfa, 1994.
- U. VOLLI, *I vescovi entusiasti di Carmelo*, «la Repubblica», 30 giugno 1994.
- A. APRÀ et al., *Per Carmelo Bene (1994)*, Milano, Linea d'ombra, 1995.
- A. ATTISANI, *Scena occidente*, Venezia, Cafoscarina, 1995.
- P. GIACCHÈ, *San Giuseppe Copertino*, «L'immaginazione», 1995, 124, pp. 13-14.
- E. BAJARDO-R. TROVATO, *Un classico del rifacimento. L'Amleto di Carmelo Bene*, Genova, Erga, 1996.
- E. GHEZZI, *Cose (mai) dette. Fuori orario di fuori orario (librorale)*, Milano, Bompiani, 1996 (con CD-ROM).
- E. VILLA, *Letania per Carmelo Bene*, a cura di A. TAGLIAFERRI, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1996.
- P. GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997 (poi ivi, 2007).

- F. TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 1997.
- A. ELKAN, *Che peso essere un genio*, «La Stampa», 22 novembre 1998.
- O. GUERRIERI, *Bene Carmelo*, in *Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di F. CAPPA e P. GELLI, Milano, Baldini & Castoldi, 1998, pp. 100-101.
- T. LOUNAS, «*Que les vivants me pardonnent*». *Entretien avec Carmelo Bene*, in *Cinéma 68*, numero monografico, «Cahiers du cinéma», 1998, numéro hors-série, pp. 55-59.
- A. ORBICCIANI, *Dizionario del cinema italiano. Gli attori*, a cura di R. CHITI et al., Roma, Gremese, 1998, pp. 48-49.
- F. QUADRI, *'Amleto' e gli altri: per Carmelo Bene comincia da Shakespeare il funerale del teatro*, «Patalogo 22», Milano, Ubulibri, 1999, p. 307.
- L. TREZZINI, *Una storia della Biennale Teatro (1934-1995)*, Venezia, Marsilio, 1999 (poi Roma, Bulzoni, 2004).
- G. BARTALOTTA, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000.
- G. DOTTO, *Fatemi il funerale da vivo*, «L'Espresso», 13 gennaio 2000.
- S. FERRONE-T. MEGALE, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, IX. *Il Novecento*, Roma, Salerno editrice, 2000, pp. 1369-1466.
- P. GIACCHÈ, *Entelechia del Bene. Incontro con Carmelo Bene*, «La porta aperta. Bimestrale del Teatro di Roma», 2000, 8, pp. 48-59.
- A. SCRIBANO, *'Macbeth Horror Suite' di Carmelo Bene*, tesi di laurea in Storia dello spettacolo, Università di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 2000-2001 (relatore: prof. Siro Ferrone).
- R. TESSARI, *'Caligola' di Carmelo Bene*, «L'asino di B», IV, 2000, 4, pp. 1-14.
- M. ARIANI-G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica del Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001.
- J.-P. MANGANARO, *'Pinocchio' de Carmelo Bene: le présent multiplié*, in *Réalités et temps quotidiens: matériaux de la culture italienne contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2001, pp. 57-68.
- S. SINISI, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, III. *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 703-736.
- T. CONTE, *L'amato Bene*, Torino, Einaudi, 2002.
- G. FOFI, *Conversazione su Dio, di Carmelo Bene*, «Lo straniero», VI, 2002, 23, pp. 5-8.
- I. MOSCATI, *Carmelo Bene senza la divisa dell'avanguardia*, <http://drammaturgia.fu-press.net/saggi/saggio.php?id=1457> (data di pubblicazione sul web: 21 dicembre 2002).
- A CB. A Carmelo Bene*, a cura di G. COSTA, Roma, Editoria & spettacolo, 2003.
- A. ATTISANI, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Carmelo Bene a Milano*, a cura di G. DI LEVA, Milano, Teatro alla Scala, 2003.
- G. CORDONI, *Bene Carmelo*, in *Enciclopedia della radio*, a cura di P. ORTOLEVA e B. SCARAMUCCI, Milano, Garzanti, 2003, pp. 88-89.
- C. DUMOULIÉ, *Carmelo Bene o lo splendore del vuoto*, «Lo straniero», VII, 2003, 34, pp. 60-66.
- L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

Bene crudele. Cattivario di Carmelo Bene, a cura di A. ATTISANI e M. DOTTI, Viterbo, Nuovi equilibri, 2004.

A. BERTANI, *L'infinito in cartellone. Gli 'Amleti' di Carmelo Bene*, «Cineforum», 2004, 437, pp. 44-46.

R. CENSI, *Anamorfosi. 'Don Giovanni'*, ivi, pp. 39-41.

S. FIORINI, *Artaud e Carmelo Bene*, «Il castello di Elsinore», xvii, 2004, 49, pp. 111-136.

L. MAIORANO-P. DE FLORIO, *Carmelo Bene e 'Giuseppe Desa da Copertino'. Visioni e contemplazioni*, Copertino (Lecce), Lupo, 2004.

A. PETRINI, *'Amleto' da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004.

Carmelo Bene e il cinema, a cura di G. FOFI, s.l., s.i.t., 2005.

E. COSTANTINI, *«I miei vent'anni d'amore con Carmelo Bene»*. *Lydia Mancinelli racconta il grande attore-regista compagno nella vita e sul palcoscenico. Da 'Amleto' a 'Pinocchio', gli archivi svelati*, «Corriere della Sera», 29 aprile 2005.

G. GIOVANNETTI, *Carmelo Bene. Fotografie*, Milano, Effigie, 2005.

F. PONZETTA, *Carmelo Bene al 'Costanzo Show': «Occhio zombie che stasera vi spacco il cervello»*, s.l., Jubal, 2005.

G. ROSSI, *Imiei anni con Carmelo Bene*, introd. di S. BUSSOTTI, contributi di A.M. PAPI, L. MENNONNA ROSSI e T. GIULIANI FOTI, Firenze, Edizioni della meridiana, 2005.

C.G. SABA, *Carmelo Bene*, Milano, Il castoro, 2005.

S. SINISI, *Carmelo Bene: una drammaturgia della scena*, «Il castello di Elsinore», xviii, 2005, 51, pp. 111-119.

B. BARBALATO, *Sul palco c'è l'autore. Scrivere, filmare, interpretare: Carmelo Bene, Gianni Celati, Ascanio Celestini, Vincenzo Cerami, Roberto De Simone, Mario Martone*, Louvain-la-Neuve, PUL Presses Universitaires de Louvain-UCL, 2006.

M. FEDI, *Il corpo contraffatto: Carmelo Bene e Antonin Artaud*, «Ariel», xx, 2006, 1, pp. 153-169.

Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in 'Pinocchio' di Carlo Collodi (1962 e 1966), a cura di D. ORECCHIA e M. ZUZZI, «L'asino di B», x, 2006, 11, pp. 95-125.

A. PANICHI, *Il 'Sogno di Baudelaire': Carmelo Bene ovvero la macchina attoriale*, tesi di laurea in Storia dello spettacolo, Università di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 2006-2007 (relatore: prof. Sara Mamone).

A. PAVIA, *Carmelo Bene. L'acteur-poète, la Voix et la Révolution*, «Revue d'études théâtrales», 2006, 11-12, pp. 23-33.

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, Milano, Medusa, 2006 (con CD-rom).

Carmelo Bene legge Dante per l'anniversario della strage di Bologna, a cura di R. MAENZA, Venezia, Marsilio, 2007 (con DVD).

S. DI LAURO, *La mosca nel bicchiere. La poetica di Carmelo Bene*, Lecce, I libri di Icaro, 2007.

Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in 'Pinocchio' di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981). Parte seconda, a cura di D. ORECCHIA, «L'asino di B», xi, 2007, 13, pp. 31-63.

D. ORECCHIA, *La regia della crisi. Frammenti per un dialogo: Carlo Quartucci, Carmelo Bene, Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, in *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, a cura di A. AUDINO, Roma, Artemide, 2007, pp. 33-60.

Pierre Klossowski e 'Le Baphomet'. Disegni inediti dalla collezione di Carmelo Bene, a cura di A. VETTESE, Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa-Comune di Venezia, Marsilio, 2007.

Enciclopedia della televisione, a cura di A. GRASSO, Milano, Garzanti, 2008 (terza ediz. aggiornata e ampliata), p. 73.

La scena della contraddizione: omaggio a Gigi Livio, a cura di D. ORECCHIA, A. PETRINI e M. PIERINI, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008.

M.M. MEMOLA, *'Salomè' secondo Carmelo Bene, ovvero La dissoluzione di Narciso (e dell'immagine)*, «Biblioteca teatrale», n.s., aprile-dicembre 2008, 86-88, pp. 267-291.

F. ALTAROCCA, *L'Otello televisivo di Carmelo Bene*, «Biblioteca teatrale», n.s., gennaio-giugno 2009, 89-90, pp. 151-198.

B. BARBALATO, *Il 'Lorenzaccio' di Carmelo Bene di fronte ai suoi ermeneuti. L'assenza della storia: l'anamorfoosi del potere*, in *Italia y la generaciòn 1900-1910*, a cura di M. LAMBERTI e F. BIZZONI, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 371-394.

R. DI LONARDO, *'Macbeth' di Carmelo Bene, o il tramonto della solitudine*, «Biblioteca teatrale», n.s., gennaio-giugno 2009, 89-90, pp. 199-230.

E. RAGNI, *Nota su Carmelo Bene in Francia. Cinema, teatro, libri*, «Teatro e storia», n.s., xxiii, 2009, 1 (30), pp. 223-242.

E. MASSARESE, *Teatri-libro. Ronconi, Vasilicò, Bene. Esperienze di percezione tra corpi in pagina e corpi in scena*, Ariccia (Roma), Aracne, 2010.

D. VISONE, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, introd. di L. MANGO, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010.

B. BARBALATO, *Vampirisme et aberration sadienne. Carmelo Bene dramaturge*, in *AutoBioPhagies*, a cura di M. CHEHAB e A. LAMPROPOULOS, Bern-Bruxelles-Berlin-Frankfurt am Main-New York, Peter Lang, 2011, pp. 147-162.

P. BOIOLI, *Carmelo Bene. Il cinema della dépense*, Alessandria, Falsopiano, 2012.

A. CAPPABIANCA, *Carmelo Bene. Il cinema oltre se stesso*, Cosenza, Pellegrini, 2012.

P. GIACCHÈ, *Bene, Carmelo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2012, disponibile on line: http://www.treccani.it/enciclopedia/carmelo-bene_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 14 ottobre 2017).

P. GIACCHÈ, *Eugenio Barba e Carmelo Bene. Vite parallele e viaggi perpendicolari*, «Teatro e storia», n.s., xxvi, 2012, 4 (33), pp. 321-332.

L. MANGO, *La Nuova Critica e la recitazione*, «Acting Archives Review», ii, maggio 2012, 3, pp. 149-166.

F. TAVIANI, *Bene, è finito un secolo*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, iii. *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. SCARPA, Torino, Einaudi, 2012, pp. 1012-1016.

V. VACCA, *E gli occhi hanno visto la vista. L'immagine tra Gilles Deleuze e Carmelo Bene*, Fiesole (Firenze), Psychodream, 2012.

D. VISONE, *Carmelo Bene. Un attore artifex agli esordi tra provocazione e conformismo borghese*, «Acting Archives Review», II, maggio 2012, 3, pp. 166-179.

A. ZORETTI, *Carmelo Bene: il fenomeno e la voce*, Copertino (Lecce), Lupo, 2012.

G. CIMADOR, *L'eccesso dell'irrappresentabile: Carmelo Bene e l'impossibilità del sublime*, in *Sublime e antisublime nella modernità*. Atti del XIV convegno internazionale della MOD (Messina, 13-16 giugno 2012), a cura di M. PAINO e D. TOMASELLO, Pisa, ETS, 2014, pp. 231-255.

D'après Carmelo Bene. Dossier Numérique, dirigé par C. DE SIMONE & C. BIET, «Revue d'histoire du Théâtre», giugno-settembre 2014, 263.

S. GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Lecce, Milella, 2014.

G. CONTE, *Carmelo Bene inorganico*, Neviano (Lecce), Musicaos, 2015.

S. VENDITTELLI, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di A. PETRINI, Torino, Accademia University Press, 2015.

M. SCIOTTO, *Un Carmelo Bene di meno. Discritture di 'Nostra Signora dei Turchi'*, prefaz. di L. VIGLIETTI, Catania, Villaggio Maori, 2017.

Per la redazione della voce biografica l'autrice ha consultato due siti web attualmente non attivi:

<http://carmelobene.it> (consultato il 1° settembre 2011).

<http://immemorialecarmelobene.it> (consultato il 1° settembre 2011).