



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

«Non esisto: dunque sono»
Incontri *immemoriali* e drammi inediti
di Carmelo Bene

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo
Dottorato di Ricerca in Musica e Spettacolo – 35° Ciclo

Silvia Gussoni
Matricola 1889353

Supervisore
Prof. Stefano Locatelli

Coordinatore
Prof. Vito Di Bernardi

A.A. 2022-2023

Congedo dalla prima persona singolare

Ringrazio Velia Iacovino Cuomo, Edoardo Torricella e la Famiglia Lerici nelle persone di Barbara, Carlo Emilio e Roberta per avermi aperto con fiducia e generosità i propri archivi privati; il professor Stefano Locatelli, insostituibile guida “presente assente”; il Polo Biblio-museale di Lecce per avermi ammessa, nell’estate 2021, alle operazioni di riordino dei locali che ospiteranno l’Archivio Carmelo Bene; tutte le persone che mi hanno dedicato del tempo nell’approfondire vari aspetti della ricerca, le cui parole, seppur non figurano – del tutto o in parte – nella presente trattazione, hanno nutrito il pensiero: Matteo Bavera, Daria Deflorian, Giovanni Greco, Lydia Mancinelli, Luigi Mezzanotte, Silvia Pasello, Giacomo Pedini, Lorenzo Salveti, Gabriele Vacis (in ordine alfabetico), e inoltre il professor Piergiorgio Giacchè, che non immagina quanto mi abbia gratificata dicendo «Sei stata spettatrice di Carmelo».

INDICE

7	PREMESSA
15	PARTE I. INCONTRI INEDITI
17	1. Per un teatro verticale
34	2. Genova-Roma: l'emergere della "questione attoriale"
59	3. Bene <i>minore</i> , ovvero prima di <i>Nostra Signora dei Turchi</i> (I edizione teatrale), per vie traverse
93	4. Due testi da togliere di scena
97	4.1. Faust o Margherita di Carmelo Bene e Franco Cuomo
177	4.2. Romeo & Giulietta (storia di Shakespeare) secondo Carmelo Bene, <i>collaboratori al testo e alla traduzione Franco Cuomo e Roberto Lerici</i>
261	PARTE II. DRAMMI IMMEMORIALI
263	1. Gli attori devono morire di peste
293	2. Un manifesto di cristallo
363	APPENDICE
364	1. <i>Tre atti unici</i> di Marcello Barlocco. <i>La confessione</i> (un dramma inedito)
377	2. A proposito di <i>attore del verso</i> . Conversazione con Roberto Herlitzka (un incontro immemoriale)
387	APPARATI. BIBLIOGRAFIA E TESTIMONIANZE D'ARCHIVIO
389	1. Fonti edite
389	1.1. <i>Pubblicazioni monografiche</i>
410	1.2. <i>Articoli sulla stampa periodica</i>
429	2. Fonti archivistiche
429	2.1. <i>Copioni inediti, adattamenti e traduzioni</i>
441	2.2. <i>Archivio Centrale dello Stato: ripetizioni e differenze</i>
454	2.3. <i>Altri documenti d'archivio</i>
471	3. Fonti audiovisive
471	3.1. <i>Antologia degli interventi televisivi</i>
473	3.2. <i>Dall'Archivio Storico Audiovisivo del Centro Teatro Ateneo, Sapienza Università di Roma</i>
474	3.3. <i>Dalle Teche Rai</i>
474	3.4. <i>Miscellanea</i>

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione.

Leopardi, *Zibaldone*, p. 4418, 30 novembre 1828

[...] Non ci pare, per concludere, che Carmelo Bene abbia al riguardo né gusto e né idee chiare. Come non ci pare che la sua recitazione, come quella dei suoi compagni, volutamente truccata, voglia significare qualche cosa. E allora perché, anziché fare l'impiegato di banca, Carmelo Bene insiste ancora nel voler fare il teatro?

Vice su «Il Giornale d'Italia», 21-22 ottobre 1961

PREMESSA

L'argomento di queste pagine è il rapporto del teatro di Carmelo Bene con la poesia, o il rapporto della poesia con il teatro attraverso la “decostruzione” di CB¹. Non senza ragione si è scritto che occorre riservare a Bene lo stesso trattamento da lui riservato a William «Bibi» Shakespeare², il quale come il

¹ Così d'ora in poi nel testo per riferirci a lui in quanto fenomeno estetico.

² V. A. Attisani, *Attore del deserto*, «Nòema», 5-2 (2014): Ricerche, pp. 2-3, che così prosegue: «Con C.B. si ha a che fare, come sempre d'altronde nel caso dei sommi, con una eccezione che indica una “regola” da intendere non come un dover essere ma in prima istanza come un *invito* a frequentarne l'opera e con essa lavorare su se stessi. Per quanto mi riguarda, [...] la sua opera è innanzitutto il luogo (*monumentum*) di una meditazione sulla condizione dell'attore contemporaneo» (tema, quest'ultimo, su cui ci soffermeremo a lungo). Ma già nel 1984 – Bene in piena attività – uno studioso come Gigi Livio (*Minima theatraia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984, p. 50 nota 29 e p. 48) notava che «Quello di Bene è un continuo metadiscorso e una continua finzione: non c'è una parola di vero in quello che dice, ma quello che dice rimanda sempre a una realtà terribilmente vera. Prendere come autentiche certe “battute”, con tutte le citazioni deleuziane e heiddeggeriane del caso, e costruirsi su un saggio non denunciano certo la miseria critica di Bene ma, al contrario, la miseria della critica su Bene». Pur ritenendo tale rilievo non immotivato, non ne condividiamo la perentorietà, né condividiamo il giudizio dato ai tempi dal critico sulla recente attività dell'artista, sempre più dedito «a operazioni musicali e di letture poetiche in cui, a nostro modo di vedere, si spegne insieme alla sua rabbia tutta la sua follia»: non solo il *canto* dei versi assumerà un ruolo vieppiù programmatico per Bene negli anni a venire – ne parleremo –, ma già allora c'era chi dava una valutazione diametralmente opposta. È del 1987 una dichiarazione sintomatica della poetessa Amelia Rosselli – anche su di lei torneremo – a proposito degli stessi spettacoli cui allude Livio: «L'ha fatto benissimo [*il recital di Dino Campana, N.d.R.*] con un pubblico enorme in un auditorium all'aperto [...]. [Il *Manfred* passato in televisione] è formidabile. Anche ben ripreso. Poi a Bologna, mi dicono, lì sulla più alta torre, è stato una grande riuscita. Ma io mi chiedo perché non lascia perdere tutto questo teatro pseudo d'avanguardia, eccetera, e non si dedica solo alla poesia, perché è quello che lo fa meglio in Italia [...], dovrebbe girare dappertutto» (v. *Non è la mia ambizione essere eccentrica*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, prefazione di L. Barile, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 221-222).

Nostro «era autore attore regista e capocomico. *Nella sua vita fu egli stesso uno spettacolo. Adesso è un testo. È da sporcaccioni negargli l'infedeltà che gli è dovuta (tanto resiste, resiste a me, figuriamoci a voi)*»³. Ci concentreremo dunque, nella fattispecie, su alcuni snodi della poetica beniana in genere elusi dalla critica o rilevati come insolubili aporie; giacché – la definizione è quanto mai calzante – nel pensiero teatrale del secondo Novecento «CB può essere considerato [...] un organismo mitologico che funziona se viene interrogato, se lo si sfida e si combatte con esso come con una divinità irata»⁴, senza farsi intimidire dal confronto ma senza al contempo ridimensionarne (più o meno pretestuosamente) la portata epocale.

«Solo è chi *manca*», scrive Bene in *Sono apparso alla Madonna*, e precisa, a conclusione di questa sua prima autobiografia «rischiosissima, immaginaria e reale a un tempo» – immaginaria e reale come sono tutti i ricordi, *tanto più se rielaborati in racconto* –: «Ma la vita che conta non è appunto proprio quanto ci manca?»⁵. E certo mancano, o quasi, dal panorama della storiografia beniana due figure che pure collaborarono intensamente con l'artista in diversi periodi della sua attività; ci riferiamo a Franco Cuomo e a Roberto Lerici, co-autori, appunto *immemoriali*⁶, dei due copioni inediti che

³ C. Bene, *Se non vengo scrivo – disse lo zio togliendosi la penna dal...*, in Id., *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*, Milano, Lerici, 1964, pp. 112 e 105 (corsivo nostro).

⁴ A. Attisani, *Una eccezione necessaria*, in Id., *Scena occidente*, Venezia, Cafoscarina, 1995, p. 179.

⁵ C. Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(H)eros(es)*, postfazione di P. Giacché, Milano, Bompiani, 2005, pp. 64, 8 e 155; la prima uscita del testo è del 1983, per l'editore Longanesi di Milano. Cfr. anche la seconda autobiografia *esplicita* dell'attore, C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 69: «Quella che sto raccontando è una vita immaginaria. Tu credi di raccontare la tua vita e chissà cosa racconti. [...] Le cose sottaciute o non dette valgono più delle cose raccontate» (ma non sono, quelle citate, le uniche occasioni in cui Bene ribadisce la natura finzionale della narrazione autobiografica).

⁶ *Immemoriale* è l'aggettivo che, sostantivato, era stato scelto da Bene per intitolare la Fondazione postuma – decaduta nel 2005 in seguito a controversie giudiziarie – che nelle sue intenzioni avrebbe dovuto «perseguire la conservazione, divulgazione e promozione nazionale ed

qui altresì pubblichiamo: *Faust o Margherita*, lavoro di Bene e Cuomo datato 1965-1966, e *Romeo & Giulietta (storia di Shakespeare) secondo Carmelo Bene*, opera del 1976-1977 di cui Cuomo e Lerici figurano – recita la locandina dello spettacolo – come «collaboratori al testo e alla traduzione».

Dell'incontro di Bene con i due, e di altri incontri scarsamente documentati del suo primo decennio teatrale, si tratterà nella Parte I, conclusa dalla trascrizione dei due drammi di cui vengono individuate le fonti letterarie (in netta prevalenza, come vedremo, poetiche); ma è nostra intenzione, e sin dall'inizio, servirci della documentazione bibliografica e d'archivio soprattutto per mostrare come il magistero dell'artista non si esaurisca nella sua opera eccezionale e irripetibile – affermarlo rischia di essere un alibi per non affrontarne la reale complessità, perdurando oltretutto in banalizzazioni e fraintendimenti –, bensì offra appigli *concreti* per proseguire quella «ricerca impossibile»⁷ che è prerogativa dell'arte (non solo teatrale).

estera dell'opera totale [...] concertistica, cinematografica, televisiva, teatrale, letteraria-poetica, teorica tramite l'organizzazione e l'esecuzione di concerti, spettacoli, seminari, convegni, pubblicazioni, ricerche laboratoriali sul linguaggio», tra l'altro mettendo «a disposizione di studiosi e ricercatori idonei una biblioteca di circa 20.000 volumi e materiali dell'archivio vivente», come risulta dal testamento pubblico dell'attore stilato il 6 ottobre del 2000 e parzialmente edito dopo la sua morte (16 marzo 2002) in «Il Patalogo», n. 25 (annuario 2002 del teatro), pp. 214-215. Piergiorgio Giacchè (nella seconda edizione aggiornata e ampliata di *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007, p. II nota 1) traccia una genealogia dell'insolito vocabolo, «aggettivo poetico di conio secentesco, sinonimo di memorabile, che [...] come sostantivo [...] ben definisce il contrasto tra l'impotenza e il desiderio della memoria: ci sentiamo dunque autorizzati a tradurlo come “l'impossibilità di ricordare ciò che è indimenticabile”, ovvero gli atti più alti e gli eventi più significativi dell'arte e della vita» (corsivo nostro).

⁷ *La ricerca impossibile* è il titolo di una delle due pubblicazioni sortite dalla breve e burrascosa esperienza di Bene alla direzione artistica del Settore Teatro della Biennale di Venezia tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta (ci torneremo); come recita la quarta di copertina, non si tratta di «impossibilità della ricerca. La “ricerca impossibile” è porre con rinnovato vigore la domanda sul destino del teatro dal suo stesso centro» – l'*attorialità* –, consapevoli che non si dà risposta, o meglio che ogni progresso rinvia indefinitamente la risposta (v. AA. VV., *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Venezia, Marsilio, 1990).

«Non esisto: dunque sono», intuizione fulminante posta quasi in epigrafe a *La voce di Narciso*⁸, è la suggestione che ci guida, da un lato, nella (ennesima, e speriamo non scontata) lettura del percorso artistico e biografico di Carmelo Bene, dall'altro nella prefigurazione del programma suddetto. Piergiorgio Giacchè, antropologo e sottile esegeta dell'opera beniana “nonostante” l'intima amicizia che lo legò all'artista tra il 1992 e il 2002, ha delineato con *crystallina* semplicità i presupposti della questione da affrontare: «Esistere ed Essere non sono perfetti sinonimi: l'esistenza e l'essenza sono fuse insieme ma sono anche aspirazioni opposte. Ne fanno fede i santi e – magari senza fede – ne fanno pratica gli attori»⁹. Di qui l'aspirazione dell'attore-santo a «sparire», che «non è negare l'essere, ma l'esistere»; negare, cioè,

quanto di identitario ci viene appiccicato e poi riconosciuto, come un ruolo in società o una maschera di umanità che ci assegna la parte e intanto ci ruba il tutto della vita. È dunque l'identità la prima dotazione e situazione che deve sparire [...]. Togliersi di scena – alla lettera “togliersi di mezzo” – può avvenire soltanto dopo che ci si è tolti l'identità. L'attore non è affatto la moltiplicazione, ma la deflagrazione delle identità. Non si proietta in personaggi ma al contrario *si sprogetta come persona*: offre un vuoto identitario che può al massimo essere visitato da personaggi [...] che peraltro non sono mai “esistiti”, e quindi... “sono”!¹⁰

⁸ Si tratta del titolo del primo capitolo, nonché dell'incipit, del saggio forse più denso dedicato da Bene all'arte scenica (v. C. Bene, *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore, 1982).

⁹ P. Giacchè, *La discesa dal 'Monte' Carmelo*, in Id., *Nota Bene*, Lecce, Kurumuny, 2022, pp. 40-41 (già in *Amor morto. Concerto mistico [dedicato a Carmelo Bene]*, di e con S. Pasello e A. Tavolazzi, CD audio più libretto, Lecce, Kurumuny, 2019).

¹⁰ P. Giacchè, *Tre atti unici di Carmelo Bene*, in Id., *Nota Bene*, cit., p. 65 (l'ultimo corsivo è nostro); già con il titolo *Un prologo e tre atti unici* in «Il castello di Elsinore», anno XXXII, n. 79 (2019). Bene stesso stigmatizza in questi termini l'autocompiacimento dell'attore medio per l'immedesimazione (a teatro come al cinema): «Non ci si può esibire nello stesso teatro dove si è di scena. [...] Eh già, ma l'“onore”. Quale? Ma è chiaro: “l'unione voce-volto”; l'identità. Oh, miseria! [...] *esisto, dunque*

Alle parole dello studioso, per il momento, aggiungiamo appena che a nostro avviso tale itinerario di sparizione – ma faremmo quasi Bene a dire di *sottrazione* – si svolge *all'insegna della poesia*; poesia intesa non solo e non tanto come scrittura verbale in versi, bensì quale meccanismo compositivo fondato su un procedimento metaforico in grado di istituire, come risulterà al termine della trattazione, un «senso» paradossale perché tendente, al contempo, al massimo dell'«apertura» e al massimo dell'*esattezza*. In *sintesi* (e, più o meno, in endecasillabi)...

Non esisto: dunque sono. *Altrove. Qui.*
 Dove? *m'apparve il sogno ad occhi aperti*
 di Lei che non fu mai
 Colei ch'è mai vissuta e mai morì¹¹.

non sono, invece del *Non esisto, dunque sono*» (C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 35). La rivendicazione del “diritto” di essere doppiati con la propria voce nell'audiovisivo (“unione voce-volto”) fu al centro, nel 1968, di uno sciopero degli attori a cui la rivista «Sipario» – n. 264 (aprile 1968), pp. 16-20 – dedicò l'inchiesta *Gli attori e la categoria*. Se Carmelo Bene in quella sede si dissociò dalla “categoria”, adducendo, tra l'altro, di essere già in sciopero «a oltranza (ma di coscienza)» da tutta la vita, Ennio Flaiano riuscì forse a fornire una risposta ancor più impeccabile: «Non so molte cose sullo sciopero degli attori, so invece che molti di loro recitano male. Voglio dire che la polemica degli attori andrebbe fatta prima di tutto in palcoscenico e non fuori. [...] Sarebbe ora [...] che l'attore italiano si mettesse su di un piano un po' più aperto e responsabile. Ed acquistasse una precisa coscienza dello spirito del suo mestiere, uno spirito che è quasi missionario. E lo spirito missionario non può essere spirito sindacalista. Si è mai visto un sindacato di preti?».

¹¹ C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 13 (corsivi nostri).

PARTE I
INCONTRI INEDITI

1. Per un teatro verticale

(Chiariamo anzitutto di cosa *non* ci occuperemo. Teatro “orizzontale” è la regia critica che illustra i testi e *arreda* le scene; il teatro che si crede politico ed è, piuttosto, ideologico; il teatro che – anche inconsapevolmente – *equivoca sul realismo*, presentandosi il più delle volte come iper-realista e rivelandosi “neo-naturalista”; la drammaturgia che non necessita di spettatori perché richiede *telespettatori* o – solo in apparenza all’opposto – “turisti”; l’intrattenimento teatrale... insomma – per farla breve – *il teatro di rappresentazione*¹². Nota Bene: «Qualunque rappresentazione è rappresentazione di Stato»¹³ (vuol dire che il *regime* della rappresentazione è in sé totalitario, “padronale”).

Chiariamo inoltre che questo primo capitolo sarà di carattere “legislativo”. Occorre specificare, quasi in senso matematico, le condizioni di validità necessarie per portare avanti il discorso: va da sé che, ove queste non siano condivise, sarà difficile concordare sulle tesi cheosterremo.)

L’ultima espressione-chiave selezionata da Carmelo Bene «come *sasso* da lanciare in avanti per continuare a superare se stesso»¹⁴ è la *verticalità del verso*: a memoria di chi scrive, la prima occorrenza si trova in un documento datato 20 maggio 1991 e integralmente riprodotto alle pagine 213-217 dell’autobiografia redatta dall’attore insieme a Giancarlo Dotto (*Vita di Carmelo Bene*, Bompiani 1998). Si tratta di una comunicazione bollata indirizzata all’allora Ministero del

¹² Meno diplomatico di chi scrive Antonin Artaud, per il quale la nozione di rappresentazione era ancora circoscritta al dogma del testo drammatico composto a monte: un teatro che ad esso subordini tutto ciò che la scena ha di «specificamente teatrale [...] è un teatro di idioti, di pazzi, di invertiti, di pedanti, di droghieri, di antipoeti, di positivisti, in una parola di Occidentali» (v. A. Artaud, *La messa in scena e la metafisica*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 158).

¹³ C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 73; ma non è che uno degli innumerevoli *loci* in cui l’artista ribadisce il concetto.

¹⁴ P. Giacchè, *La verticalità del Bene*, in *Nota Bene*, cit., p. 28 (intervento già pubblicato nel volume miscelaneo a cura di Rino Maenza *Il sommo Bene*, Lecce, Kurumuny, 2019).

Turismo e dello Spettacolo, avente per oggetto «Richiesta di elementari spiegazioni del termine “PROSA” applicato alle “Attività e Ricerche Teatrali” nella circ. corr. 1990/91 e nella nuova circ. min. n. 17 del 28/3/1991», nella quale comunicazione (comma 1) il mittente domanda:

È da intendersi “P R O S A” la scrittura “lineare” (anche se “sciatta”), in contrasto con la “verticalità” del verso, musicalità etc. e non la prosa “distesa” (il grande stile del romanzo etc.) che, dai classici a Sant’Ignazio da Loyola a Savinio leggesi “muta” – senza proferire –?¹⁵

Una seconda occorrenza dell’espressione abbiamo rinvenuto nella videodocumentazione, da poco disponibile sulla piattaforma Rai Play, di un incontro del 1992 all’Università “Aldo Moro” di Bari¹⁶, dove l’attore afferma, in un brevissimo spezzone al minuto 6:50: «Adesso addirittura si oltraggia la verticalità del verso con la scurrilità, con il *laisser aller* proprio, con il *n’importequoisme* della prosa». «La *verticalità* (metrica e prosodia) del *verso* (e del verso libero)» ricorre poi nell’*Autografia d’un ritratto* premessa all’edizione delle *Opere* (1995)¹⁷, ma non nella sezione in cui Bene stila il catalogo dei propri conseguimenti artistici: segno che forse, a quell’altezza cronologica, la considerava una ricerca ancora in corso, mentre oggi – scrive Giacchè nel 2013 – meriterebbe di essere aggiunta all’elenco a testimonianza di quei dieci anni estremi che «– disent les critiques – ne sont plus l’âge d’or de sa production spectaculaire, mais ils ont été la période de sa liberté de chercheur et de sa plénitude d’artiste»¹⁸.

Preso atto che «il n’y a presque rien d’écrit et publié par Bene sur ce sujet», Piergiorgio Giacchè – unico tra gli studiosi: di qui l’attenzione peculiare che gli riserviamo – ha cercato di

¹⁵ C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 213-214.

¹⁶ <https://www.raiplay.it/video/2022/01/Carmelo-Bene-Talk-Show---Carmelo-Bene-incontra-i-giovani-226b2c9d-282c-47f7-9b43-1cade5db85f0.html> (ultima consultazione 27 ottobre 2022).

¹⁷ C. Bene, *Autografia d’un ritratto*, in Id., *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, p. XXXIV.

¹⁸ P. Giacchè, *Vers la verticalité du vers*, in Id., *Nota Bene*, cit., pp. 84-85 (articolo già in «Revue d’Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263).

dimostrare, a partire dal capitolo aggiunto alla sua *Antropologia di una macchina attoriale* alcuni anni dopo la morte dell'artista¹⁹, come il motivo della “verticalità” possa sussumere e riassumere tutte le “fasi” attraversate da Bene in quarant'anni di attività di scena. D'altra parte, la parola ha un'importanza decisiva pure nel vocabolario dell'altro principale innovatore teatrale del secondo Novecento, Jerzy Grotowski, figura cui l'antropologo dedica nel 2003 un articolo intitolato proprio *La verticalità e la sacralità dell'atto*²⁰, e che sin dalla prima edizione (1997) della già citata monografia su Bene accostava all'attore a proposito della comune – e indipendente – insistenza sul *rifiuto della rappresentazione*²¹.

A fronte di una semplicistica contrapposizione critica fra la ricerca di Bene e quella di Grotowski (del resto avallata dalle affermazioni di Bene circa la propria distanza dal lavoro del teatrante polacco²²), insieme a Giacchè è stato soprattutto Antonio Attisani a rimarcare le affinità tra i due proprio sul tema della verticalità come antidoto alla tirannia della

¹⁹ V. *L'ultimo Bene e la verticalità del verso*, in P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., pp. 167-195.

²⁰ P. Giacchè, *La verticalità e la sacralità dell'atto*, in A. Attisani – M. Biagini (a cura di), *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo (Opere e sentieri, vol. III)*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 119-128.

²¹ V. P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., pp. 28-29 nota 31: «[...] evidentemente oltre il teatro della rappresentazione si danno almeno altre due possibilità, quella di chi si colloca nell'estremo *opposto* come Grotowski (e da lì dialoga) e quella di chi si riconosce senz'altro nell'estremistica opposizione (e da lì nega legittimità e valore alla finzione del “rappresentare”); benché «entrambe le vie sfidino gli ordinari percorsi», sono tuttavia caratterizzate da «diversa impostazione e *differente obiettivo*» (corsivo nostro). Quest'ultima osservazione è per noi cruciale, anche se lo studioso non specifica in cosa consista la differenza di scopo; si avvicina tuttavia a quanto cercheremo di argomentare quando afferma (ivi, p. VIII) che, al pari di Jerzy Grotowski, «Carmelo Bene ha compiuto, in anni e con atti sapientemente terminali, una ricerca o una fuga extra-teatrale; e però – o addirittura – restando in scena».

²² Citiamone soltanto una, poco frequentata dalla critica: «Grotoski [sic] è un finto mistico. I finti mistici non mi interessano. Mi interessano quelli veri» dichiara Bene nel 1972, in un'intervista rilasciata a Dacia Maraini (v. *E io chi sono? Intervista a Carmelo Bene*, in D. Maraini, *Fare teatro*, Milano, Bompiani, 1974, p. 284).

rappresentazione²³. Fugato ogni dubbio circa la liceità dell'apparentamento, è a nostro avviso possibile e addirittura doveroso riandare alle divergenze, ossia individuare con esattezza in cosa la “verticalità” dell'uno differisca dalla “verticalità del verso” dell'altro. La risposta – *del verso!* – è tautologica; ma dà adito a decisive considerazioni.

In un recente libro scritto a quattro mani con Carlo Sini²⁴, Attisani inserisce una illuminante citazione da *Corpo teatro* di Jean-Luc Nancy²⁵, citazione che aveva già usato in un articolo del 2014 dedicato proprio a difendere il lavoro di Grotowski dalla superficialità con cui veniva giudicato da certi “oltranzisti beniani”²⁶:

Non bisognerebbe dire pertanto che il culto precede il teatro e lo genera, bensì che il corpo-teatro precede tutti i

²³ V. A. Attisani, *Attore del deserto*, cit., p. 7: «Sia C.B. che Grotowski hanno dichiarato più volte di essere interessati alla mistica e ad alcuni mistici [...]. Il loro rivolgersi a una certa mistica ha soprattutto a che fare con le questioni dell'attività e della verticalità. [...] Questa religio – di rado messa in rilievo dalla critica, specie nel caso di Grotowski – [...] è da intendersi [...] come uno sciogliersi, potenzialmente anche collettivo, dalle idee che rendono schiavi, schiavi antichi o moderni. In proposito i due avevano una posizione simile che riguarda una concezione dell'individuo e al tempo stesso del teatro [...]».

²⁴ Quello tra Camelo Bene e Carlo Sini è a tutti gli effetti un incontro mancato: Sergio Fava, al fianco dell'attore durante una delle sue ultime fatiche, la stesura del poema *L mal de' fiori*, racconta (S. Fava, *Carmelo Bene e Carlo Sini: la resa dei conti con il linguaggio*, «Mimesis Journal», 6, 2 (2017); poi in *Il sommo Bene*, cit.) che Bene rimase folgorato dalla prefazione del filosofo a *La voce e il fenomeno* di Jacques Derrida (J. Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, a cura di G. Dalmasso, prefazione di C. Sini, Milano, Jaca Book, 1984, e 1997 con postfazione di V. Costa). Sini, dal canto suo, ha dedicato un incisivo commento a un documento di edizione postuma, su cui avremo modo di ritornare, attestante la poetica beniana alla fine degli anni Ottanta (v. C. Sini, *Un dialogo in azione*, in U. Artioli – C. Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Milano, Medusa, 2006, pp. 165-172).

²⁵ A. Attisani – C. Sini, *La tenda. Teatro e conoscenza*, Milano, Jaca Book, 2021, p. 33.

²⁶ V. A. Attisani, *L'enunciazione e le voci di culo*, «Mimesis Journal», 3, 2 (2014), nota 64.

culti e tutte le scene. *La teatralità non è né religiosa né artistica – anche se la religione e l'arte derivano da essa.* È la condizione del corpo che è esso stesso la condizione del mondo [...]²⁷.

Nell'affermazione del filosofo francese, a nostro avviso, un'intuizione determinante convive con una sintomatica ambiguità. Proviamo a dipanarla esplicitando un passaggio logico sottinteso: se il corpo-teatro, oltre che “tutti i culti”, precede “tutte le scene”, vuol dire che “*teatralità*” e “*arte (scenica)*” *non abitano lo stesso livello e non sono, pertanto, termini intercambiabili.* Insistere sulla distinzione fra il concetto di teatro (teatralità) e il concetto di arte non è una pedanteria fine a se stessa, ma consente di mettere in evidenza che l'utilizzo artistico del teatro non è affatto una condizione data: l'abitudine secolare a un teatro con destinazione artistica ha creato l'automatismo ingiustificato teatro=arte, mentre parrebbe più corretto considerare il teatro come *un sostrato pre-rappresentativo che può avere linee evolutive anche non artistiche.* Attenti osservatori del fenomeno-Grotowski hanno parlato, non senza ragione, di extra-teatralità in relazione agli esiti non scenici ma «iniziatici» di un siffatto itinerario²⁸; tuttavia, intendendo i termini della questione alla maniera di Nancy, saremmo propensi a parlare piuttosto di risultati *extra-artistici*, e quindi a correggere la celebre definizione di “arte come veicolo”, data nel 1987 da Peter Brook²⁹ alla fase estrema della sperimentazione del polacco, in “*teatro come veicolo*”.

²⁷ J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, Napoli, Cronopio, 2010, p. 36 (corsivo nostro).

²⁸ Si veda ad esempio un articolo del 1988 di Ferdinando Taviani, *Commento a Il Performer*, in *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, cit., pp. 26, 35 e 38: a fronte degli equivoci sulla costitutiva esecrabilità degli spettacoli, ingenerati da un'adesione acritica al verbo grotowskiano, lo studioso argomenta che «ben diverso sarebbe dire che il teatro e gli spettacoli possono essere il “veicolo” d'una ricerca che non ha presupposti né fini *teatrali* [...]». Spesso parliamo di Grotowski come di un mistico. È uno sbaglio. Si tratta, al contrario, di qualcuno che persegue e trasmette in maniera controllata e metodica una via iniziatica. [...] Probabilmente il lavoro *non teatrale* di Grotowski fabbrica senso per il teatro proprio perché gli edifica concretamente accanto qualcosa ce lo trascende» (i due corsivi sono nostri).

²⁹ P. Brook, *Grotowski, l'arte come veicolo*, in *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, cit., pp. 21-24.

Sia chiaro che con questa affermazione non intendiamo in alcun modo ridimensionare la portata rivoluzionaria della ricerca (a pieno titolo *teatrale!*) di Jerzy Grotowski, che ha dato prova di essere un maestro *anche* nell'arte scenica realizzando, entro il 1969, almeno tre spettacoli epocali: *Akropolis* (1962), *Il principe costante* (1965), *Apocalypsis cum figuris* (1969)³⁰. D'altro canto, proprio l'abbandono precocissimo dell'"arte come presentazione" – ossia del teatro realizzato in funzione dello spettatore³¹ – sta a testimoniare che l'obiettivo ultimo del suo lavoro non è mai stato creare opere artistiche³², bensì

³⁰ Per una panoramica su questi tre lavori si veda il primo capitolo del saggio di Antonio Attisani *Grotowski tra povertà e sfondamento*, in Id., *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 232-242. I primi due spettacoli sono ampiamente documentati dal celeberrimo J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970 (ed. originale 1968).

³¹ V. J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in Id., *Testi 1954-1998. Vol. IV: L'arte come veicolo (1984-1998)*, Firenze, La casa Usher, 2017, p. 79: «Normalmente in teatro (vale a dire nel teatro degli spettacoli, nell'arte come presentazione) si lavora alla visione che appare nella percezione dello spettatore. Se tutti gli elementi dello spettacolo sono elaborati e perfettamente montati (il montaggio), apparirà nella percezione dello spettatore un effetto, una visione, una certa storia [...]. Questa è la particolarità dell'arte come presentazione. All'altra estremità della lunga catena delle *performing arts* sta l'arte come veicolo [...]».

³² Per Grotowski «il punto-limite della performance non ha più niente a che vedere con alcunché di estetico; non ha niente a che vedere, in ultimo, con alcunché di artistico», afferma, per riassumere, F. Cambria, *Il teatro e la prassi*, in *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, cit., p. 194 (saggio su cui rifletteremo ancora). V. anche J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in A. Attisani – M. Biagini (a cura di), *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998 (Opere e sentieri, vol. II)*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 64: «Penso che questo genere di ricerche sia esistito più frequentemente fuori dal teatro, benché talvolta sia esistito anche in certi teatri. È il cammino della vita e della conoscenza. È molto antico. Si rivela, si formula a seconda dell'epoca, del tempo, della società. Non sono sicuro che coloro che eseguivano le pitture nella grotta Trois Frères volessero unicamente fare fronte allo sgomento. Forse... ma non solo. E penso che lì la pittura non fosse il fine. La pittura era la via. In questo senso mi sento assai più vicino a colui che dipinse quel disegno rupestre che agli artisti a cui sembra di creare l'avanguardia del nuovo teatro». Non sarà superfluo notare altresì che un Carmelo Bene non ancora votato alla negazione radicale aveva ben chiaro il programma grotowskiano – tanto da avvertire la critica più accorta circa il rischio di inquadralo in modo errato – *sin dalla metà degli anni Settanta*, nonostante dichiarasse di non aver mai assistito di persona a un lavoro del

elaborare strategie per «non nascondersi» a se stessi e agli altri; obiettivo che non ci sembra improprio definire *cura*, e su cui più avanti ritorneremo³³. Edoardo Fadini intendeva forse qualcosa di analogo quando scriveva, nel contributo per la seconda pubblicazione sortita dalla Biennale Teatro diretta da

polacco, e usasse indistintamente – come tutti, Grotowski incluso – la parola “teatro” e la parola “arte”: «[Grotowski arriverà a fare teatro] senza pubblico come ha già annunciato. Quindi lo faccia senza pubblico addirittura. A questo punto è un esercizio spirituale. Qui si sta verificando una marea di equivoci: che pur di fare le scarpe, giustamente fare le scarpe, a tutta la merda che si vede in giro, si continuano a esaltare dei fenomeni che poi a un certo punto non hanno niente a che a che spartire con il teatro. [...] Non vedo che cosa c’entri un atteggiamento mistico in questo campo»; v. *Incontro con Carmelo Bene*, a cura di R. Bianchi e G. Livio, «Quarta Parete», 2 (*Teatro politico*), 1976, p. 110.

³³ Emblematiche alcune dichiarazioni di Grotowski nelle conferenze newyorkesi del 1970 che sanciscono il nuovo corso del suo teatro, non finalizzato alla realizzazione di spettacoli: «Sì, davvero, credo che i motivi che ci hanno portato a fare teatro non siano puri. Alcuni vogliono fare teatro in quanto impresa commerciale, altri vogliono essere acclamati dal pubblico o acquisire un certo status, o ricevere regali dall’alta società. In qualche modo sappiamo che in questo c’è qualcosa non solo di disonesto ma anche di sterile. [...] Ma la domanda su cosa sia l’essenziale nella vita, che alcuni di voi possono ritenere astratta, è realmente di grande importanza. [...] Nella vita, si può non nascondersi? [...] Quello che importa non è come assicurarsi l’approvazione dello spettatore. Non si deve cercare l’accettazione dello spettatore, ma accettarsi. La parola stessa spettatore, per quel che vale, è “teatrale”, morta. Essa esclude l’incontro, esclude la relazione uomo-uomo» (J. Grotowski, *Holiday [Swieto]: il giorno che è santo e Teatro delle Fonti*, preceduti da *Sulla genesi di Apocalypsis*, a cura di C. Pollastrelli, Firenze, La casa Usher, 2006, pp. 60, 67-68 e 70). A proposito dell’assenza di prospettive che per Grotowski caratterizza il teatro degli spettacoli – il che dice del suo *non concepirlo se non come mero svago culturale, in definitiva inessenziale, tra gli altri* – v. anche J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, cit., p. 49: «[...] il teatro è una cosa a tal punto essenziale da sacrificargli tutta la propria vita? Penso che si debba trattare il teatro come una casa ormai abbandonata, un qualcosa di superfluo, qualcosa che non è davvero indispensabile. Ancora non si vuol credere che siano solo rovine. Dunque può ancora funzionare. Ma ci sono ormai altri campi d’azione dell’attività umana che occupano il posto del teatro. Non solo il film, la televisione, il musical. [...] Agisce più l’automatismo culturale che il bisogno. [...] Penso dunque che la cosa più sensata sia parlare del teatro come di una casa in rovina, quasi abbandonata».

Bene³⁴, che «il paragone più sorprendente e, in fondo, più micidiale agli effetti di qualsiasi tipo di critica analitica, è [quello di CB] con Jerzy Grotowski [...]. *Grotowski è un teapeuta*, C.B. un uccisore: il teatro di C.B. è delittuoso, quello di Grotowski pretende la santità e promette beatitudini»; CB «non consente allenamenti, *non propone terapie, né cura alcunché*», mentre «Grotowski, paradossalmente, si costituisce in una speranza [...]: il suo lavoro prelude a delle eternità che si legano ai percorsi del corpo»³⁵. In effetti – ricorda il solito Attisani – l’obiettivo di Grotowski è riuscire vittoriosi dalla «“guerra santa” contro se stessi, ossia contro il potentissimo istinto di adattarsi al mondo com’è o come appare», una vittoria qualificata come «“*breakthrough*”, sfondamento, traducendo

³⁴ AA. VV., *Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990. Si è già parlato del primo volume, *La ricerca impossibile*, legato all’esperienza veneziana di Bene: cfr. *supra*, nota 7 a p. 9.

³⁵ V. E. Fadini, *La testimonianza intollerabile*, in *Il teatro senza spettacolo*, cit., pp. 133-135 (i corsivi sono nostri). Cfr. anche A. Attisani, *Attore del deserto*, cit., p. 3 nota 8: «Jerzy Grotowski e Carmelo Bene sono generalmente considerati i portatori di due visioni antitetiche del teatro e della vita, ma in effetti non si conoscevano e le rispettive opere mostrano invece straordinari punti di contatto. [...] La differenza semmai consiste nel fatto che per Bene il teatro, prima di divenire eventualmente strumento di salvezza, deve essere un esercizio di crudeltà [...]. Quello di Bene è [...] un messianismo in cui prevale la *pars destruens*, diremmo per schematizzare». In termini cronologici, il primo confronto tra Bene e Grotowski che tocca l’area semantica della cura, e forse il primo esplicito confronto in assoluto tra i due, si deve però a Italo Moscati; si veda il suo intervento nella tavola rotonda dedicata all’allora ultimo *Amleto* di CB, in F. Bettini – F. Salina (a cura di), *Il nuovo teatro di Carmelo Bene*, «Quadrangolo», n. 5 (gennaio-marzo 1976), pp. 57-58: «Vorrei, senza dilungarmi, porre un’ipotesi su cui sto riflettendo da parecchio tempo e cioè un’analogia tra il lavoro di Carmelo Bene e quello di un altro importante teatrante che è Jerzy Grotowski. Due personaggi che apparentemente sembrano molto distanti l’uno dall’altro: Carmelo che fa l’*Amleto* al Quirino dove riscuote grande successo e Grotowski che ha per il momento deciso di rinunciare a fare spettacoli e di trasformare il suo teatro in un lavoro di gruppo, *secondo una specie di procedimento terapeutico*. Secondo me sono uniti, invece, da un consistente legame di convergenza [...] a proposito della “mistica” [...] nel passaggio attraverso l’*io* per raggiungere l’*es*» (anche qui il corsivo è nostro).

liberamente Meister Eckhart»³⁶; in Carmelo Bene, invece, non si dà costitutivamente vittoria: soltanto si può «abitare la battaglia», per citare il suggestivo titolo di un libro già caro all'attore³⁷.

Che le sperimentazioni di Grotowski e di Bene – tra l'altro quasi coetanei – abbiano la stessa origine ma imbocchino due strade differenti, come la religione e l'arte in Nancy³⁸, è testimoniato a nostro avviso da una circostanza assai significativa: entrambi abbandonano l'arte teatrale negli stessi anni³⁹; l'uno per dedicarsi al “parateatro”, cioè per iniziare a

³⁶ V. A. Attisani, *L'arte del teatro nel secolo dopo Grotowski*, in *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, cit., p. 161 (cfr. anche Id., *Grotowski tra povertà e sfondamento*, cit., p. 248).

³⁷ C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 226: «Profitto dell'occasione per ricordare che non sono stati i musicologi a scrivere le cose più interessanti su Verdi, ma Gabriele Baldini, il grande anglista, (con un libro stupendo: *Abitare la battaglia* e che, sorpreso dalla morte, abbandonò al capitolo della *Forza del destino*) e chi, come me, questa battaglia verdiana l'ha abitata senza utilizzarla come titolo, in coabitazione con se stesso».

³⁸ D'altra parte Grotowski, pur rivendicando con vigore – lo vedremo meglio in seguito – l'assenza di obiettivi trascendenti o peggio confessionali nella propria ricerca, non esitava a paragonarne le pratiche a quelle del rituale autentico, come racconta, tra gli altri, Gabriele Vacis in un libro che dà conto di un seminario tenuto dal teatrante polacco a Torino nel 1991: «Il teatro come spettacolo ha sempre a che fare con la comunicazione, il rituale non c'entra con la comunicazione perché non prevede spettatori. [...] La settimana scorsa Grotowski ha raccontato di un luogo a Port Prince, ad Haiti, dove si faceva un rituale con tutti gli elementi tradizionali molto ben eseguiti, si potrebbe dire di ottimo livello artistico. Ma il tutto era costruito per gli spettatori, era chiaro che mirava a fare il montaggio nella loro percezione, le forme del rituale non erano utilizzate come veicolo per gli attuari. Si trattava di un falso rituale, perché in realtà era uno spettacolo. Non è il caso di quello che vedremo nei film di oggi, che si potrebbe analizzare come un'impresa terapeutica, perché forse fa bene alle persone che lo praticano» (v. G. Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 100 e 232-233).

³⁹ È quasi una banalità, ma ci pare l'abbia esplicitamente affermato soltanto A. Attisani, *L'enunciazione e le voci di culo*, «Mimesis Journal», 3, 2 (2014): «[Nel 1968-69] Grotowski si congeda definitivamente dal “teatro degli spettacoli” e dalla professione di regista, e Bene girando *Nostra Signora dei Turchi* abbandona il teatro per il cinema (anche se poi la nuova strada si sarebbe rivelata impraticabile)».

lavorare sulla relazione teatrale al di là dell'occasione spettacolare⁴⁰; l'altro per occuparsi di cinema, cioè per misurarsi artisticamente con la tecnologia implicante per il fruitore il più alto grado di mediazione. Per Grotowski l'abbandono dell'arte giunge così presto da porsi come atto di nascita della sua ricerca autentica; Carmelo Bene, per contro, continuerà a produrre opere d'arte, non solo teatrali, letteralmente fino alla fine dei suoi giorni: checché ne dica lui stesso, non diventerà “solo” un capolavoro vivente «fuor dell'opera»⁴¹, ma incarna la quintessenza dell'artista istigato alla creazione dal proprio insopprimibile demone.

(Ci si potrà obiettare che il discorso non regge perché è risaputo che l'arte contemporanea spesso si definisce proprio in quanto svincolata dalla materialità dell'opera “prodotta”. Rispondiamo che è certamente svincolata dalla materialità, ma non dal concetto di opera a sé stante, come avremo cura di chiarire al termine della nostra trattazione.)

Insomma, se Grotowski può essere considerato il pioniere del “teatro di cura”, parleremo di “teatro *d'arte*” per riferirci all'opzione teatrale perseguita da Carmelo Bene: ecco la differenza tra due usi del teatro parimenti “verticali”, ossia – ripetiamolo – elaborati a partire da un analogo intento antirappresentativo.

A questo punto si apre una nuova questione, giacché da ciò deriva che la natura dell'arte sarebbe, per paradosso... *di non essere rappresentativa*. Per risolvere la questione esplicitiamo anzitutto che quando diciamo “rappresentazione” ci riferiamo tendenzialmente alla *mimesis*, che non significa soltanto l'imitazione tradizionale che si fa risalire (non del tutto

⁴⁰ V. J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, cit., p. 79: «Nella mia vita sono passato per differenti fasi di lavoro. Nel teatro degli spettacoli (l'arte come presentazione) – che considero una fase molto importante, un'avventura straordinaria con effetti di lungo termine – sono arrivato a un punto in cui mi ero disinteressato a fare nuovi spettacoli. Ho sospeso dunque il mio lavoro di artefice di spettacoli e ho continuato concentrandomi per scoprire il seguito della catena: gli anelli dopo quelli dello spettacolo e delle prove; da questo è scaturito il parateatro, ovvero il teatro della partecipazione (vuol dire con la partecipazione *attiva* di gente dall'esterno)».

⁴¹ V. C. Bene, *Autografia d'un ritratto*, cit., p. XXXVII.

legittimamente) alle teorie aristoteliche, bensì qualsiasi schema corporeo *funzionale*, sviluppato cioè dagli esseri viventi per interagire “felicitamente” con la realtà che li circonda. È a tal proposito illuminante uno scritto del 1951 dello storico dell’arte austriaco Ernst Gombrich, che solo per ragioni di spazio non citiamo dal principio alla fine:

L’oggetto di queste mie meditazioni è un modestissimo cavallino di legno, [...] che ha soltanto la testa infilata su un bastone, come Pinocchio quando Geppetto incomincia a fabbricarlo. Di solito il mio cavallo si contenta di stare tra i balocchi, e non ha ambizioni estetiche. Dirò di più: detesta i fronzoli. [...] Come definirlo? Forse «immagine di cavallo»? È un’etichetta che non sarebbe accettata dai compilatori di un piccolo famoso dizionario che ho qui davanti a me, il *Pocket Oxford Dictionary*. Per loro, infatti, *immagine* è «l’imitazione della forma esterna di un oggetto», e certo la forma esterna di un cavallo qui non è imitata. [...] Per fortuna nel solito dizionarietto troviamo un’altra parola che forse si mostrerà più duttile, la parola: *rappresentazione*. Rappresentare, vi leggiamo, può essere usato nel senso di [...] «porre la copia somigliante di qualche cosa di fronte alla nostra mente o ai nostri sensi, [...] stare al posto di, essere un esempio o campione di, prendere il posto di, essere un sostituto per». Il ritratto di un cavallo? No davvero. Cosa che sostituisce un cavallo? Sì. Questo sì. [...] (II) Il bastone non è né un segno che significa il concetto cavallo, né il ritratto di un particolare cavallo. Ma può servire da «sostituto», e in virtù di questa sua facoltà il bastone diventa un cavallo a buon diritto, appartiene alla classe «cavallino giù giù giù» e magari si meriterà anche un nome proprio, tutto per sé. [...] (IV) Chiediamoci ora se da questo nostro sostituto si possono trarre altre deduzioni. Forse sì; esaminiamo, per esempio, come abbia fatto a diventare un sostituto. [...] Il *tertium comparationis*, ossia il fattore comune, non era tanto la forma quanto la funzione. O, per essere più precisi, quell’aspetto formale dell’oggetto che aveva i requisiti minimi per l’adempimento della funzione [...]. In questo senso i sostituti affondano le radici in un substrato di funzioni biologiche comuni agli uomini e agli animali. Il gatto corre dietro alla palla come se fosse un topo. [...] In

un certo senso la palla, per il gatto, «rappresenta» un topo [...], ma si ferma ai requisiti minimi della funzione. La palla non ha nulla in comune con il topo salvo il fatto che si può inseguirla. [...] [I «sostituti»] adempiono a certi requisiti dell'organismo. Sono chiavi capaci, per puro caso, di aprire certe serrature biologiche o psicologiche, altrimenti detto sono falsi gettoni – capaci, tuttavia, di far funzionare il meccanismo se introdotti al posto dei gettoni veri. [...] La morale della favola [...] si può riassumerla col dire che forse la sostituzione precede l'intenzione di fare un ritratto, e la creazione precede quella di comunicare. [...] (V) Un'immagine, in questo senso biologico, non è l'imitazione della forma esterna di un oggetto, ma l'imitazione di certi suoi aspetti privilegiati o comunque pertinenti. È qui che sembrerebbero aprirsi vaste possibilità d'indagine, poiché l'uomo non è esente da questo tipo di reazione. [...] (VI) Occorrevano, dunque, due condizioni perché il bastone si trasformasse in cavalluccio. In primo luogo che fosse di forma tale da poterlo, bene o male, cavalcare; in secondo luogo – condizione questa, forse, decisiva – che cavalcare fosse importante. [...] (IX) Il mio cavalluccio non è arte. [...] Quella strana zona che chiamiamo «arte» è come una sala tutta specchi, o come una galleria acustica in cui sono percettibili da lontano i minimi sussurri. Ogni forma evoca mille ricordi e immagini secondarie. Non appena un'immagine è assegnata all'arte, viene a crearsi un nuovo nesso di rapporti al quale l'immagine non può sfuggire. [...] Nemmeno un Picasso sarebbe capace [*“soprattutto” un Picasso non sarebbe capace... N.d.R.*] di fare un cavallo a manico di scopa che avesse per noi il significato che ebbe il primissimo cavalluccio di tal fatta per colui che nell'innocenza lo creò. Quella via è sbarrata dall'angelo con la spada di fuoco.⁴²

⁴² E. H. Gombrich, *Il cavallo a manico di scopa ovvero le radici della forma artistica*, in Id., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 3-19. Si noti che uno studioso più volte citato in queste pagine, Antonio Attisani, da diverso tempo sostiene, sulla base dell'interpretazione della *Poetica* fornita da Pierluigi Donini (cfr. Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Torino, Einaudi, 2008; ampia introduzione del curatore alle pp. VII-CLXXXII), che la stessa *mimesis* aristotelica, lungi dai secolari equivoci che ha ingenerato, dovrebbe essere intesa non come «una ripetizione pedissequa del reale in ogni suo particolare, ossia come una sorta

Abbiamo detto che la verticalità muove da intenzioni antirappresentative; precisiamo ora che essa si oppone, in effetti, solo alla rappresentazione concepita come riproduzione “analitica” dell’immagine esteriore del mondo – in una parola: alla imitazione *naturalistica* –, laddove la ricerca teatrale di Grotowski ci pare invece corrispondere in senso pieno all’accezione “sintetica” della *mimesis* suggerita da Gombrich, ossia alla rappresentazione schematica-strutturale fondata non sul riconoscimento di una somiglianza derivante dalle qualità illusionistiche di un’immagine, bensì sull’attivazione di processi organici, radicati nella corporeità. In altre parole, è profondamente grotowskiano cavalcare un manico di scopa, creato non per arte ma *per gioco* (con tutto il divertimento che ne consegue); esiziale è invece dissipare tempo ed energie nel vano tentativo di montare in sella con Napoleone nel celebre quadro di Jacques-Louis David. Il che, fuor di metafora, è quanto abitualmente accade – ammonisce Grotowski – in un mondo dominato da immagini architettate con il preciso scopo di risultare più illusionisticamente persuasive possibile. Preso atto di questo, facciamo un passaggio ulteriore e chiediamoci: potrebbe forse esistere una rappresentazione *non mimetica*, che sarebbe meglio chiamare con un nome diverso onde non confonderla con la *mimesis* (nemmeno nella sua

di “naturalismo”, bensì come “*l’essenza e la verità strutturale*”» dell’imitato, il che prefigura «inedite direzioni di sviluppo che impongono infine di congedarsi da Aristotele per delineare una filosofia fisica» (v. A. Attisani, *Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesis*, in Id., *L’arte e il sapere dell’attore*, cit., pp. 72 e 67). L’unico punto su cui crediamo che la lettura di Donini ripercorsa da Attisani possa dare adito a ulteriori osservazioni è quello (v. pp. XLVI-XLVII della suddetta introduzione) in cui il filosofo dichiara che per Aristotele la poesia è un’arte (*techne*) che aspira alla “felicità” dell’imitazione al pari della tecnica medica – la cui “felicità” è la salute del paziente – o di qualsiasi altra tecnica: se la “felicità” va intesa in questo senso, ossia, in ultima analisi (anche alla luce del saggio di Gombrich), *utilitaristicamente*, vale a dire come “la riuscita ottimale del processo di adattamento alle *forme* del mondo”, non ci pare possa essere questo – con buona pace di Aristotele – il fine della poesia e dell’arte “autentiche”, che si differenziano dalle *technai* artigianali proprio perché creano un cortocircuito *improduttivo* con la realtà effettuale.

accezione *organica*)? A nostro avviso, potrebbe esistere: saremmo portati a chiamarla *poesia*.

“Poesia” viene così a designare *il cortocircuito della rappresentazione*: un’immagine paradossale che non solo produce un “corpo di luce” quale pura espressione⁴³, ma dissolve l’opacità del mezzo attraverso cui *deve* passare, pervenendo alla «trasparenza» della comunicazione *immediata*⁴⁴. Poesia, in altri termini, come strategia per minare “dall’interno” l’immagine mediata, intesa come dispositivo – l’abbiamo detto – “dispotico” atto a imporre una visione del mondo preconstituita al pari del linguaggio inchiodato alla propria funzione meramente strumentale-informativa; poesia, quindi, come *uso del linguaggio contro il linguaggio d’uso*, giacché dove c’è un “utile” c’è sempre anche un “consumo” e – va da sé – un “profitto” per l’egemone di turno⁴⁵.

Sostenere l’equivalenza tra l’arte “autentica”, non rappresentativa in senso mimetico, e la poesia (naturalmente

⁴³ «Il corpo sembrava non esistere, era pervaso di luce», afferma Grotowski per dare un’idea della qualità di presenza dell’attore e sodale Ryszard Cieślak nei momenti di grazia (v. J. Grotowski, *Discorso in occasione del conferimento della laurea honoris causa*, in Id., *Testi 1954-1998. Vol. IV: L’arte come veicolo (1984-1998)*, cit., p. 102). Un effetto analogo producono gli animali nella natura o certe performance atletiche agonistiche: lo scrittore David Foster Wallace, ad esempio, descrive il campione di tennis Roger Federer come «una creatura con il corpo fatto sia di carne sia, in un certo senso, di luce» (v. D. F. Wallace, *Federer come esperienza religiosa*, in Id., *Il tennis come esperienza religiosa*, Torino, Einaudi, 2012, p. 59).

⁴⁴ V. C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, introduzione di M. Grande, Milano, Bompiani, 2005, p. 44 (prima uscita del testo nel 1966, per l’editore Sugar di Milano; seconda edizione, con prefazione di U. Volli, Milano, SugarCo, 1978): «Ma i cretini che vedono la Madonna, non la vedono, come due occhi che fissano due occhi attraverso un muro: miracolo è la trasparenza. Sacramento è questa demenza, perché una fede accecante li ha sbarrati, questi occhi, ha mutato gli strati – erano di pietra gli strati – li ha mutati in veli. E gli occhi hanno visto la vista».

⁴⁵ (Citiamo per oscure affinità) «La poesia invece [...] non è merce perché non è consumabile. [...] E un lettore di poesia può leggere anche un milione di volte una poesia: non la consumerà mai. [...] Inoltre non c’è frigorifero o scarpa prodotta a Varese, che sia consumabile anche dai posteri [...]. La sua carica di ambiguità non si esaurisce in alcun momento storico concreto»; P. P. Pasolini, *La poesia non è merce*, dalla rubrica *Il caos*, «Tempo», n. 51, 14 dicembre 1968.

concepita come uso peculiare *di qualsiasi linguaggio*, ampliando il concetto oltre la definizione consueta di “scrittura verbale che a un certo punto va a capo”), ci sembra possa rendere conto di come mai, intuitivamente, Carmelo Bene abbia scelto proprio l’espressione «verticalità *del verso*», per designare l’anelito a una fuga ascensionale *suo malgrado* – parleremo di questo “malgrado” – *artistica*. E cercheremo di dimostrare che non è la consuetudine di esibirsi in recital poetici a determinare una concezione dell’arte come poesia, ma è bensì la prassi artistica “da-per sempre” improntata alla poesia a non lasciare a Bene, come attore, alternative alla via del *concerto* poetico.

Questa premessa ci era necessaria per giustificare l’uso sinonimico che nel seguito della trattazione faremo dei termini «artista» e «poeta»; ma per completare il nostro “quadro normativo” occorre rendere esplicito un ulteriore esito della divergenza tra la verticalità grotowskiana e la verticalità beniana, esito che ha a che fare con il ruolo dell’attore e in entrambi i casi – ma in direzioni opposte – con la sua *dissoluzione*.

Il divaricarsi dei percorsi di Bene e di Grotowski attorno al problema dell’attore è il tema di un interessante articolo pubblicato da Armando Petrini nel 1997⁴⁶: lo studioso prende le mosse dall’assunto da noi dimostrato in queste pagine, ovvero «Jerzy Grotowski non è, *stricto sensu*, un artista», e perviene, nello sviluppare tale premessa condivisa, a una conclusione apparentemente antitetica alla nostra, riassegnando il polacco al teatro di rappresentazione in virtù della sua «poetica di tipo *naturalistico*» e del suo essere, fondamentalmente, un regista. Riguardo all’«opera naturalistica», non c’è in realtà contraddizione, dal momento che Petrini si premura di precisare che a suo avviso essa «non semplicemente [...] prevede nel proprio statuto il tentativo di realizzare un’imitazione fotografica della realtà, ma, più in generale, [...]

⁴⁶ A. Petrini, “*Artifex versus pontifex*”. *Ovvero: dell’autenticità e della sincerità. Appunti su di un seminario di Jerzy Grotowski*, «L’asino di B.», anno I, n. 1 (1997), pp. 35-57. Il seminario a cui si fa riferimento è presumibilmente lo stesso (Torino 1991) raccontato da Gabriele Vacis nel libro citato *supra*, nella nota 38 a p. 25.

intende prospettare come *naturali* i modi della sua rappresentazione (la prima non essendo che un caso particolare della seconda)»; troviamo, d'altra parte, più convincente la nostra scelta lessicale, stante che l'imitazione analitica-illusionistica e quella sintetica-organica sarebbero, come si è visto, irriducibili (benché, *per effetto di certi attori*, in talune opere la seconda possa essere operante entro una convenzione stilistica di tipo naturalistico: esemplifichiamo facendo appena il nome di Eduardo, e riserviamo ad altra sede una disamina dell'itinerario che dalle azioni fisiche stanislavskiane conduce alla Biomeccanica di Mejerchol'd). Quanto al fatto di considerare Grotowski un esponente del teatro di regia, se è vero che i suoi modi sono improntati alla "verticalità" preferiremmo ascriverli, piuttosto, all'operatività richiesta dal *teatro di cura*; nondimeno, il suggerimento di Petrini può essere accolto nella misura in cui dice dell'attitudine grotowskiana all'osservazione esterna, degli attori prima, e in seguito dei partecipanti alle sessioni di *Action*⁴⁷ (lui stesso, d'altra parte, rivendicherà la qualifica non di performer, bensì di «*teacher*»⁴⁸). Di tutto questo si dirà di più nel prosieguo; per il momento basti rilevare che la decisione di frequentare in prima persona il palcoscenico è l'aspetto che in maniera più immediatamente evidente differenzia dall'atteggiamento del polacco l'atteggiamento di Carmelo Bene. Egli infatti, giovanissimo, elegge quello di attore a proprio "mestiere"; il

⁴⁷ V. J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, cit., p. 88: «*Action*: struttura performativa oggettivata nei dettagli. Questo lavoro non è destinato agli spettatori, però ogni tanto la presenza di testimoni può essere necessaria; dal un lato, perché la qualità del lavoro sia comprovata e, dall'altro, perché non sia una faccenda puramente privata, inutile agli altri. Chi sono stati i nostri testimoni? Dapprima erano specialisti e artisti invitati individualmente. Ma in seguito abbiamo invitato compagnie del "teatro giovane" e del teatro di ricerca. Non erano spettatori (perché la struttura performativa – *Action* – non è stata creata mirando a loro come obiettivo), però in una certa misura erano *come* spettatori. Quando un gruppo teatrale ci visitava, o se la nostra gente visitava un gruppo teatrale, gli uni osservavano reciprocamente il lavoro degli altri, sia le "opere" che gli esercizi (però nessuna partecipazione attiva reciproca, perché non facciamo teatro della partecipazione)».

⁴⁸ Cfr. J. Grotowski, *Il Performer*, in Id., *Testi 1954-1998. Vol. IV: L'arte come veicolo (1984-1998)*, cit., p. 54.

che gli consente di esperire in via diretta, e ripetutamente, alcune contraddizioni laceranti che, nondimeno, diventano il *fondamento senza fondo* della sua poetica. Crediamo infatti che una chiave quanto mai appropriata per leggere l'itinerario biografico e artistico di CB sia considerarne il percorso come un'ininterrotta meditazione sull'attore; e ciò a partire dalla «nascita» al pubblico nel 1959⁴⁹, che probabilmente coincide con la presa d'atto che occuparsi di sé in quanto attore non poteva essere disgiunto dall'occuparsi di sé in quanto essere vivente: come a dire che la fascinazione dell'attorialità risiede assai più nel suo *ipostatizzare la condizione umana* che nell'essere un'articolazione professionale dello spettacolo dal vivo. Tant'è vero che, dopo il pur glorioso debutto nel *Caligola* di Camus, con regia d'altri⁵⁰, il Nostro, «assalito da una terribile crisi esistenziale», non fu in grado di intraprendere la carriera canonica che gli si prospettava come attore-interprete:

Il successo mi aveva colpito come una droga, e io lo vomitavo come un cibo indigesto. La nausea non mi permise di proseguire sulla via del Grande Attore. Capivo, sia pure confusamente, che quello non era il mio destino. Così abbandonai le scene e mi ritirai a Firenze. Nella patria di Dante, nutrendomi solo di poesia, meditai sull'esperienza che avevo fatto, e mi svuotai nell'attesa dell'evento che cambiò la mia vita. [...] L'incontro con l'*Ulisse* di Joyce. Ecco: io ho avuto la mia seconda nascita, quella vera, quella dello spirito, sulle pagine di Joyce. Tutto il resto è vanità, è apparenza, è rumore che passa⁵¹.

⁴⁹ «La nascita è un debutto prematuro, come il *Caligola* al *teatro delle Arti* nell'ottobre del '59 a Roma. Bisognava *debuttare*: è sempre stata una necessità imposta» (v. C. Bene, *Autografia d'un ritratto*, cit., p. VI).

⁵⁰ «Esordisco ventiduenne capocomico e primo attore, mentre della regia nello specifico se ne occupò Alberto Ruggiero che non ho più rivisto da quel dì» (v. C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 13).

⁵¹ Dichiarazione di Carmelo Bene nell'intervista di G. Grieco, *Io, la musica del nulla*, «Spirali», n. 56 (ottobre 1983); poi in *Panta. Carmelo Bene*, antologia di interviste a cura di L. Buoncristiano, Milano, Bompiani, 2012, pp. 117-118. Sulla lettura dell'*Ulisse* come spartiacque v. anche l'intervista rilasciata a Franco Quadri *Un re elisabettiano tra Rossini e Nietzsche: quasi un autoritratto di Carmelo Bene*: Aldo Trionfo secondo Carmelo Bene, in *Il teatro di Trionfo*, a cura di F. Quadri, Milano, Ubulibri, 2002, p. 219:

2. Genova-Roma: l'emergere della "questione attoriale"

Tentiamo, innanzitutto, di mettere ordine nella confusa cronologia beniana precedente l'apertura del Teatro Laboratorio. Com'è noto, Carmelo Bene si trasferisce a Firenze, dove rimane per tutto il 1960, insieme a Giuliana Rossi, con la quale si sposa il 23 aprile⁵² (data scelta, si può almanaccare, perché coincidente con il giorno di nascita e morte di William Shakespeare). Nei mesi precedenti, si era verificato (fine 1959) un rocambolesco passaggio della coppia a Lecce, con l'internamento del Nostro per alcune settimane in una clinica per malati mentali da parte della famiglia, contraria al matrimonio⁵³; ed era stata organizzata – stando ai ricordi di Giuliana Rossi, che comprova l'affermazione con una fotografia – una messa in scena di Bene all'Istituto francese di Firenze in ricordo di Albert Camus, recentemente scomparso (siamo quindi nei primi mesi dell'anno)⁵⁴. Nel capoluogo toscano, Bene fa la conoscenza del musicista Sylvano Bussotti,

«Avevo debuttato nel *Caligola*, a Roma, nel '59, poi rimasi un po' a Firenze, frequentando Maderna, Sylvano Bussotti, eccetera... poi, dopo un *Ulisse* nel '60 con Gianfranco De Angelis che mi spiegò varie cose [sic: *in altre occasioni Bene parla di una lettura privata del capolavoro di Joyce, dovuta appunto alla conoscenza del primo traduttore Giulio (non Gianfranco) De Angelis, N.d.R.*], mi dissi "Cambio vita" e mi spostai a Genova».

⁵² V. G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2005, p. 29.

⁵³ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 103-111: «Ognuno [degli internati] si credeva qualcos'altro, ma non perché s'immedesimasse in altro, attenzione, come fanno gli attori di rappresentazione a teatro o nel cinema. No, quelli erano proprio *smedesimati*. Non c'era tempo, non c'era storia. Non c'era patria. Non c'era l'*Io* e non c'eri *Tu*. Due settimane, un salto di cento anni. Per prima cosa cestinai i versi che stavo scribacchiando, subito, via» (p. 111).

⁵⁴ V. G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 29. Rossi afferma che compagna di scena di Bene in quell'occasione fu una figlia di Ermete Novelli.

amico d'infanzia della moglie⁵⁵, e dello studioso Giulio De Angelis, cui si deve la prima storica traduzione integrale dell'*Ulisse*, uscita nel mese di ottobre: la lettura del capolavoro joyceiano, dunque, non avviene probabilmente prima dell'autunno di quell'anno. Dopo una "surreale" incisione su nastro⁵⁶, Carmelo Bene e Sylvano Bussotti allestiscono la prima, leggendaria edizione dello *Spettacolo-concerto Majakovskij*, che va in scena per una sola sera al Teatro La Ribalta di Bologna il 26 gennaio 1961⁵⁷; la registrazione, di lì a poco, viene mandata alla casa discografica milanese La Voce del Padrone – dove il settore prosa era allora diretto dall'attrice Sarah Ferrati –, che decide di produrre un EP, pubblicato (e probabilmente inciso) nel mese di luglio⁵⁸. È in occasione delle sessioni d'incisione milanesi che avviene l'incontro, o quantomeno la conoscenza più approfondita, fra Bene e Aldo Braibanti⁵⁹, giunto ad assistere perché già in contatto con Bussotti (suo collaboratore – tra l'altro per arrangiamenti sulla pièce *Il Circo* – negli anni dello «studio ceramistico» presso il Torrione Farnese di Castell'Arquato vicino a Piacenza⁶⁰). Ma tra marzo e luglio 1961 Carmelo Bene è impegnato a Genova, dove nel frattempo si è trasferito forse anche su sollecitazione del critico Nicola Chiaromonte⁶¹.

⁵⁵ S. Bussotti, *Una parentesi (e note) a proposito di futurismo*, «Sipario», anno XXII, n. 260 (dicembre 1967), p. 75.

⁵⁶ *Ibidem*: «incidiamo subito per 4 giorni in uno studiolo da 4 soldi ((situazione spassosamente futurista: c'è un gabinetto dentistico dirimpettaio: quand'è in azione il trapano interferenza elettroacustica infernale che manda in frittura tutto; diciamo: incidiamo nelle ore pomeridiane quando il dentista non c'è, o la sera; ma allora questo distinto professionista pone a guardia dei suoi trapani un feroce mastino che abbaia furiosamente al minimo rumore))».

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 114. Nell'articolo citato alle note precedenti, Bussotti afferma che l'incisione a Milano avvenne in ottobre, ma è certamente un errore perché la custodia del disco riporta la data «luglio 61» (v. C. Bene – S. Bussotti, *Majakowskj*, vinile, Milano, La Voce del Padrone, 1961).

⁵⁹ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 114.

⁶⁰ A. Braibanti, *Impresa dei prolegomeni acratichi*, Roma, Editrice 28, 1989, pp. 82-83.

⁶¹ V. audio-intervista a Paola Giubilei e Paolo Minetti (registrata a Roma il 14 dicembre), a cura di Livia Cavaglieri, Progetto "La Borsa di Arlecchino",

Al periodo genovese si può far risalire il vero e proprio inizio dell'attività autoriale e capocomicale di Bene⁶², nelle vesti di referente artistico (e primo attore) della compagnia "T.61". Qui, innanzitutto, fa la conoscenza di Aldo Trionfo, da circa un anno non più responsabile della stagione teatrale della famigerata Borsa di Arlecchino⁶³: «teatrante davvero d'eccezione, non mai abbastanza riconosciuto dalle nostre gazzette»⁶⁴, forse perché spesso in anticipo sui tempi, a partire

Collezione Ormete – ORMT-03e (frammento da 51:15 a 55:16). Cfr. anche T. Conte, *L'amato bene*, Torino, Einaudi, 2002, p. 15 (affermazioni comunque imprecise perché Bene si era già ritirato dall'Accademia ai tempi del *Caligola*): «Dalla scuola [Carmelo Bene] era stato cacciato dopo uno spettacolo-saggio (un *Caligola* di Camus) considerato sgangherato e scandaloso dai docenti ma esaltato in un bell'articolo di Nicola Chiaromonte». La recensione cui allude l'autore è N. Chiaromonte, *Caligola e il nihilismo*, «Il Mondo», 13 ottobre 1959, positiva ma senza risparmiare suggerimenti ai giovani artisti: «Noi ci auguriamo vivamente che, dopo la prima, Ruggiero e i suoi compagni mettano un po' d'ordine in questa confusione. La loro impresa non è banale, e sarebbe peccato che, contro di loro, finissero per aver ragione i sostenitori della banalità che alla prima alzavano baldanzosamente la voce. [...] E malgrado molte ineguaglianze e non pochi eccessi, Carmelo Bene junior ha dato una interpretazione di Caligola che lo rivela attore di talento generoso e sensibile. [...] Nel complesso, lo ripetiamo, questo non è uno spettacolo dei soliti, allestiti a sangue freddo, tanto per fare».

⁶² V. C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 17: «Comincia da Genova, da questa follia orfica, aorgica, a figurarsi un cosmo. Cominciano a ordinarsi certe idee e soprattutto una prassi».

⁶³ V. L. Cavaglieri – D. Orecchia (a cura di), *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Torino, Accademia University Press, 2018, pp. 49-50, 55 e 76: «Nell'autunno 1957 è inaugurata a Genova La Borsa di Arlecchino, un caffè-teatro nato dall'entusiasmo di tre giovani attori (Myria Selva, Paola Giubilei, Duilio Provvedi), cui presto si unisce come organizzatore Paolo Minetti. [...] In posizione centralissima e allo stesso tempo appartata, l'elegante saletta liberty, in cui trova sede la compagnia dopo lunghe ricerche di Selva e Giubilei, è situata nei sotterranei del palazzo della Nuova Borsa: vi si accede scendendo una ripida scala, dopo avere attraversato il Caffè Borsa al piano superiore. L'articolazione dello spazio mantiene evidenti tracce del precedente uso come caffè chantant e teatro di varietà. [...] La fase di rodaggio si chiude con l'arrivo di Aldo Trionfo, grazie al quale la Borsa di Arlecchino trova finalmente una identità. [...] [Ad aprile 1960] la stagione si chiude con quello che rimane, inaspettatamente, l'ultimo spettacolo della compagnia, "un colto e nutrito carosello tenuto insieme da Trionfo con la consueta eleganza stilistica"».

⁶⁴ V. C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 16.

proprio dall'esperimento di questa saletta in via XX Settembre, che precorse di un decennio il teatro "off" dell'avanguardia romana; sarà l'unico regista da cui il Nostro accetterà, anni dopo, di farsi dirigere in teatro⁶⁵.

In meno di due mesi, Bene debutta con tre spettacoli: una ripresa del *Caligola* di Camus (Teatro Politeama Genovese, 29 aprile 1961); un adattamento del racconto di Robert Louis Stevenson *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (teatro La Borsa di Arlecchino, 30 maggio 1961); tre atti unici composti da «un folle straordinario detto Marcello Barlocco»⁶⁶ (Teatro Duse, 13 giugno 1961). Della prima messa in scena basti ricordare che questa volta è lo stesso Bene (che nel corso delle repliche diventa padre⁶⁷) a curare la regia, oltre a sostenere il ruolo del protagonista⁶⁸; del secondo allestimento si può innanzitutto mettere in luce che si tratta della prima corposa operazione drammaturgica beniana (ne diremo di più a breve); quanto ai *Tre atti unici*, infine, dalla nostra ricerca sono emersi particolari inediti sulla collaborazione fra il giovane Bene e l'autore dei testi:

⁶⁵ V. F. Quadri (a cura di), *Un re elisabettiano tra Rossini e Nietzsche: quasi un autoritratto di Carmelo Bene*, cit., p. 221: «[...] nel '75-76, con lui [Trionfo], Salveti e Branciaroli, facemmo quel divertentissimo *Faust-Marlowe-burlesque*: delizioso spettacolo, lo spettacolo che più mi ha divertito in vita mia, più di tutti quelli che ho fatto io, perché sollevato dai gravami del produttore, dalle noie, dai fastidi dell'organizzare, sollevato da tutto. Lele Luzzati era l'altra persona deliziosa che collaborava con lui».

⁶⁶ V. C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 16.

⁶⁷ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 119: «Ero Caligola, quando mi arrivò il telegramma dal reparto maternità che mi annunciava il non lieto evento».

⁶⁸ Presso il Fondo Revisione Teatrale dell'Archivio Centrale dello Stato si conserva il copione di *Caligola* tradotto nel 1959 da Carmelo Bene e Alberto Ruggiero e presumibilmente utilizzato anche per l'edizione genovese del 1961 (v. *Caligola* di Albert Camus, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale prima parte (1944-1962) [id. 2951], fascicolo n. 3394): «La traduzione era bella. Costruita alla Majakovskij, molto ritmata. Martellante» (v. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 59; cfr. anche R. Tessari, «*Caligola*» di Carmelo Bene, «L'asino di B.», anno IV, n. 4 (2000), pp. 1-14).

Marcello Barlocco, interessante scrittore. Alto un metro e novanta, pesava trenta chili. Faceva impressione. L'avevano internato vent'anni nel manicomio criminale di Reggio Emilia. Aveva scritto un libro, *Veronica, i gaspi e monsignore*, dove raccontava di quando, in manicomio, l'appendevano all'ingiù, con la testa nel cesso. Raccontava anche di strani riti, di messe nere, di bambini sacrificati, ma nessuno gli dava ascolto⁶⁹.

Nonostante il discreto successo di critica ottenuto al Premio Viareggio nel 1950 dalla raccolta *Racconti del Babbuino*⁷⁰, Barlocco non riesce ad affermarsi in un panorama

⁶⁹ V. C. Bene – G. Dotto, Vita di Carmelo Bene, cit., p. 116. Ma le informazioni di Bene sono imprecise: *Veronica, i gaspi e Monsignore* (Genova, Ala, 1952; poi Milano, La Cartaccia, 1964; poi a cura di A. Marcheselli, Milano, Greco & Greco, 2005; poi Macerata, Giometti&Antonello, 2021), per quanto contenga elementi autobiografici, non parla del manicomio di Reggio, anche perché la prima stesura precede di almeno sei anni l'internamento dell'autore. Narra le vicende occorse a un disperato con problemi di alcolismo nel borgo campestre in cui si è infine risolto ad esercitare la professione di farmacista. Sulla biografia di Marcello Barlocco, v. M. Barlocco, *Un negro voleva Iole. Racconti scelti e aforismi inediti*, Macerata, Giometti&Antonello, 2020, p. 6: «Nato a Genova nel 1910 da una famiglia di farmacisti, Barlocco, dopo una parentesi adolescenziale di fuga come mozzo nelle navi (forse su imposizione della famiglia), provò a continuare la tradizione familiare laureandosi in chimica e farmacia, ma presto cedette al richiamo di una precaria esistenza di artista/scrittore randagio fra Genova, Roma, Milano, e alla fine venne assorbito dagli ambienti della malavita genovese e fu accusato di usare la sua scienza per raffinare la droga. Nel 1958 finì in carcere e poco dopo anche in manicomio criminale, che egli a sua volta denunciò di abusi efferatissimi nei suoi confronti (sosteneva lo si sottoponesse a esperimenti di mineralizzazione del corpo). Morì nel 1972 con all'attivo, oltre al libro di racconti [*Racconti del Babbuino*] e al romanzo menzionati, tutta una serie di novelle e articoli scritti per i giornali – fra cui, ecumenicamente, “Il Popolo” e “L'Unità” – ma di cui ormai restano poche tracce» (per una biografia più approfondita v. l'introduzione di A. Marcheselli all'edizione 2005 di *Veronica, i gaspi e Monsignore*; un ritratto di Barlocco si trova inoltre in T. Conte, *L'amato bene*, cit.).

⁷⁰ M. Barlocco, *Racconti del Babbuino*, Roma, Edizioni Pagine Nuove, 1950 (in parte riproposti in Id., *Un negro voleva Iole. Racconti scelti e aforismi inediti*, cit.). Giuliana Rossi riporta nel suo libro una lettera spedita a Firenze dall'allora marito, che afferma: «No ho ancora visto Barlocco: dunque non ho nulla di veramente interessante da raccontarti» (senza data,

letterario dominato dal canone neorealista. Proprio l'insofferenza alle convenzioni dello stile naturalistico favorisce verosimilmente l'instaurarsi di un rapporto tra Carmelo Bene e lo scrittore, che in un passo del suo romanzo inserisce questa dichiarazione di poetica:

Quindi fece cenno al signor Gustavo che cominciasse a leggere ed egli, con quella voce nasale, monotona, caratteristica ai frati oranti, cominciò. Ma dopo neppure tre minuti mi ero già accorto che fra la roba che leggeva il signor Gustavo e i salmi dei veri frati vi era la stessa somiglianza che vi può essere tra una pera e una locomotiva; era infatti una lettura profana, piccante, ed in certi punti addirittura oscena. Anche il conte Borelli, nuovo a questo tipo di cerimonia, dovette restare alquanto stupito, se in una pausa del signor Gustavo saltò fuori a dire: «Ma i frati dello Ospizio, leggevano di queste belle cose?». «No, – rispose Rossana – l'ho già detto, essi leggevano salmi ed altri argomenti di contenuto sacro; ed in questo appunto consiste la bellezza della finzione. Se il signor Gustavo si abbandonasse a una lettura simile a quella dei frati farebbe né più né meno che una volgare scimmiettatura; invece dal contrasto fra ciò che egli legge e ciò che leggevano i frati, sprizza appunto la sensazione rievocativa e, in un certo senso, facciamo dell'arte. Di questo dovrebbero tenere conto tutti coloro che si propongono di raggiungere qualcosa nel campo dell'arte vera e propria: non ricalcar mai punto per punto la realtà, ma abbellirla od abbruttirla e sempre comunque deformarla». «Sicché dunque lei Rossana – intervenne lo scrittore Tancredi – considera il realismo in arte una cosa sbagliata?». «Più che sbagliata, sballata – disse Rossana – ed ora Frà Gustavo continui la lettura»⁷¹.

Carmelo Bene in questo periodo si sta senz'altro interrogando su come ottenere in teatro lo stesso effetto ottenuto da Joyce in letteratura: siamo agli albori del percorso che lo condurrà a demolire la rappresentazione, e per il momento il rifiuto degli

ma risalente senz'altro a maggio 1961; v. G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 79).

⁷¹ V. M. Barlocco, *Veronica, i gaspi e Monsignore*, Macerata, Giometti&Antonello, 2021, pp. 84-85.

stilemi consolidati si traduce in un gusto che più di un critico di allora definisce «espressionista»; direzione in cui si muove anche la messa in scena dei *Tre atti unici*⁷²:

La giovane Compagnia T. 61, dopo le edizioni del «Caligola» di Camus al Genovese e «Il dottor Jeckyll [sic] e Mister Hyde» tratto da Stevenson alla Borsa di Arlecchino, ha messo in scena ieri sera, sempre con la regia di Carmelo Bene, tre atti unici di Marcello Barlocco, confermando una versatilità e una molteplicità di interessi perfino sconcertante. Marcello Barlocco è lo scrittore genovese dall'avventurosa vita che si è trovato non molto tempo fa al centro di una clamorosa polemica, durata peraltro lo spazio di qualche giorno, su certi sistemi vigenti al manicomio giudiziario di Reggio Emilia, dove lo scrittore stesso era stato internato. Uomo di vasta cultura, elzevirista, novelliere, poeta, Marcello Barlocco ha ricevuto ottime note di critica con il suo volume «I racconti del Babbuino», che raccoglieva novelle «nere», allucinate e contorte. Si pensi al grottesco, inimmaginabile tema del terzo «atto unico» presentato ieri sera «La confessione», dove si assiste al colloquio fra un funzionario di polizia ed un assassino che riempiva le sue vittime di carburante di calcio fino a farle letteralmente scoppiare, o all'altro «Prigionieri del cinque», dove due amanti colpevoli di un delitto, vanno dialogando il loro angoscioso rimorso, simboleggiato dalla cabala del cinque, e contrappuntandolo con una martellante declamazione della «Pioggia nel pineto» dannunziana. Il primo degli atti unici «Un personaggio in lite con l'autore», è forse il più coerente dei tre, legato com'è, e non solo nel titolo, a una dialettica pirandelliana, certo molto meno stringente. Si tratta di un personaggio letterario che prende improvvisamente corpo e forma e discute con l'autore che lo ha creato, simboleggiando probabilmente certi incubi, certi oscuri

⁷² V. locandina dello spettacolo riprodotta in *Panta. Carmelo Bene*, cit., p. 202. Attori: Nino Casale (Jean Forestier), Franco Carli (Lo scrittore) e Silvana Ottonello (La madre di Jean) per *Un personaggio in lite con l'autore*; Silvana Ottonello (Fausta) e Nino Casale (Carlo) per *Prigionieri dei [sic] cinque*; Carmelo Bene (L'uomo qualunque) e Andrea Municchi (Il Commissario di Polizia) per *La confessione*. Regia di Carmelo Bene; scene di G. Bignardi.

complessi ancestrali dello scrittore che in lui sono venuti alla luce. Tentativi abbastanza geniali, appunti per un Grand Guignol in seconda battuta, nostalgie espressionistiche un po' indefinite e sfuggenti, non si riesce bene a definire questo genere di teatro che sembra prediletto da Barlocco, dove sono presenti un vago Pirandello, gli elisabettiani più foschi, Franz Wedekind e chissà quanti altri, talvolta, forse, riuniti e propinati a bella posta. Questi lavori presentano tutti una debolezza di fondo, una bramosia di stupire aggressiva solo nelle intenzioni e piuttosto snervante nei risultati. La Compagnia del «T. 61», alla quale va riconosciuto, non fosse altro, una certa dose di coraggio, ha messo in scena i tre lavori con buona volontà ed a tratti con bravura. Carmelo Bene, che ha anche interpretato alcune parti insieme con Silvana Ottonello, Andrea Municchi e Nino Casale, ha puntato su una regia rinchiusa saldamente nelle regole del teatro espressionista, e spesso ha ottenuto risultati suggestivi, senza peraltro sfuggire ad un larvato ma pervicace intellettualismo talvolta perfino uggioso. Il pubblico decisamente non è accorso a ranghi compatti. Pochi spettatori propensi ad applaudire con bell'impeto⁷³.

A parte *Prigionieri del cinque*, le sinossi riportate nella recensione coincidono con quelle – da noi trascritte in appendice⁷⁴ – presenti nei fascicoli dei *Tre atti unici* reperibili, con i relativi nullaosta alla rappresentazione, presso il Fondo Revisione Teatrale dell'Archivio Centrale dello Stato⁷⁵ (qui si

⁷³ V. Vice, *Atti unici di Barlocco*, «Corriere Mercantile», 14 giugno 1961. Abbiamo reperito una seconda recensione dello spettacolo: Vice, *Tre atti unici di Marcello Barlocco*, «Il Lavoro Nuovo», 14 giugno 1961. Entrambe le cronache, e altre recensioni agli spettacoli beniani di Genova, sono citate in R. Trovato, *Attori dal sottosuolo: da Paolo Poli a Carmelo Bene, ovvero il trionfo della recitazione*, «Il castello di Elsinore», anno XXI, n. 57 (2008), pp. 115-122.

⁷⁴ Cfr. *infra*, Appendice 1: *Tre atti unici di Marcello Barlocco*. La confessione (*un dramma inedito*), pp. 365-367.

⁷⁵ V. *Prigionieri del cinque* di Marcello Barlocco, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale prima parte (1944-1962) [id. 2951], fascicolo n. 19933; *La confessione* di Marcello Barlocco, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale prima parte (1944-1962) [id.

conservano infatti gli incartamenti dell'allora Ministero del Turismo e dello Spettacolo, tra cui la documentazione prodotta dall'Ufficio Censura, che nel 1961 era ancora attivo⁷⁶); il fascicolo de *La confessione* ha addirittura permesso di ritrovare il copione dattilografata, che abbiamo parimenti trascritto⁷⁷. Barlocco trae questa breve opera dalla propria novella *L'amante delle parabole*, inclusa nei *Racconti del Babbuino* del 1950⁷⁸ e riproposta nel 1964 sulla rivista «Il delatore»⁷⁹ in una versione più breve e più simile alla trasposizione teatrale, la quale costituisce pertanto un passaggio intermedio di elaborazione della trama (benché in entrambe le stesure narrative il serial killer e poi suicida non faccia esplodere le proprie vittime animali e umane – ultimo il padre, non la madre –, ma le lanci da una scogliera in modo da saggiarne appunto la traiettoria parabolica)⁸⁰.

Del trittico teatrale di Barlocco, che si credeva perduto, abbiamo altresì recuperato un secondo dramma, *Un personaggio in lite con l'autore*: si trova nell'archivio privato dell'attore Edoardo Torricella, compagno di corso di Bene all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica prima del ritiro-

2951], fascicolo n. 19934; *Un personaggio in lite con l'autore* di Marcello Barlocco, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale prima parte (1944-1962) [id. 2951], fascicolo n. 19935. Per il contenuto analitico dei fascicoli v. gli apparati, *infra*, pp. 431-433.

⁷⁶ I riassunti delle trame, con valutazione di idoneità rispetto ai dettami della censura, sono stilati – non senza un piglio ironico – e firmati dal revisore «F. Muti».

⁷⁷ Cfr. *infra*, Appendice 1: Tre atti unici di Marcello Barlocco. La confessione (*un dramma inedito*), pp. 369-376.

⁷⁸ V. M. Barlocco, *Racconti del Babbuino*, cit., pp. 57-61.

⁷⁹ V. M. Barlocco, *L'amante delle parabole*, «Il Delatore», n. 3 (1964), pp. 81-82. Oggi questa versione è pubblicata in Id., *Un negro voleva Iole. Racconti scelti e aforismi inediti*, cit., pp. 67-70.

⁸⁰ Sottolineiamo che nel passaggio alla forma drammatica l'autore non si cura, forse di proposito, di rendere verosimili – come da buona tradizione dell'aristotelismo – dettagli che nella forma-racconto non necessitavano di giustificazione: ad esempio, è improbabile che il protagonista non avesse mai avuto contatti con la polizia che si era «recentemente ed inutilmente occupata» di una serie di persone scomparse, quando tra gli scomparsi in un arco di tempo lungo (febbraio-maggio) figuravano anche parenti dello stesso omicida.

espulsione, e poi suo collaboratore al rientro a Roma nel 1962⁸¹. Torricella è in possesso del testo perché nell'estate 1962 la breve pièce fu riproposta al Teatro Laboratorio con un nuovo titolo, *Capricci*⁸²; attori, appunto, Bene e Torricella, il quale tuttavia non volle far figurare il proprio nome sulla locandina (ragion per cui la sua partecipazione non è stata

⁸¹ Riportiamo una biografia di Edoardo Torricella fornitaci da lui stesso: «Regista, attore, autore. Dal 1968 dirige la “Compagnia Teatrale Il Gruppo” di Roma. Come attore è stato protagonista di *Atti degli Apostoli* di Roberto Rossellini e del film *Don Milani* di Ivan Angeli. Ha lavorato per anni in formazioni teatrali d'avanguardia (Carmelo Bene, Carlo Quartucci) e di tradizione (Peppino De Filippo). Ha partecipato a film con la regia di Fellini (*Giulietta degli Spiriti*), Bellocchio (*Nel nome del padre*) e altri, a sceneggiati televisivi e commedie (regia Bolchi, Squarzina, etc.) e, come voce recitante, a diverse opere e concerti. Come regista cinematografico ha realizzato (scritto, diretto e interpretato) un film sperimentale: *La Vita Nova*. Prima nel 1962, poi perfezionandolo dal 1968 al 1971, ha proposto un tipo di teatro giocoso totalmente improvvisato, il “Teatro del Nonsense”, salutato dalla stampa come una importante ricerca e portato nel circuito ETI della sperimentazione e all'estero. Numerose le sue regie teatrali e radiofoniche: queste ultime di sceneggiati e radiodrammi per la Rai, anche su testi propri, che sono stati tradotti e trasmessi da emittenti nazionali e straniere (tedesche, polacche, svedesi, svizzere, etc.). Un suo testo con musiche di Salvatore Sciarrino, realizzato con la sua regia, ha partecipato per la Rai al Prix Italia. Effettua da anni laboratori teatrali, di attivazione scenica e culturale. Nell'intento di avvicinare i giovani al teatro, ha effettuato delle rappresentazioni anche in posti non convenzionali (Piper, Titan, etc.). Dal 1984 e per trentaquattro anni svolge una ricerca di teatro per il territorio decentrato di Roma, presentando spettacoli, musical, recital, happening, rappresentazioni all'aperto anche in luoghi archeologici romani ed adiacenti (Tuscolo, Veio, etc.) con la “Compagnia Teatrale Il Gruppo”. Nel 1991 inaugura un nuovo teatro decentrato: il Teatro Tor Bella Monaca. Ha attuato diverse rappresentazioni di “Teatro Aereo”, con attori e aerei in volo e a terra, in un campo di volo alla periferia di Roma. Ha cercato di attivare per alcuni decenni – anche con graditissime “Visite Guidate con Eventi di Spettacolo” – un teatro romano del II secolo a. C. nell'antica Città di Gabii, sulla via Prenestina Nuova (coperto ancora da pochi metri di terra). Nel 2018 ha realizzato *Un Mistero Gabino*, un cortometraggio con la partecipazione dell'archeologo Lorenzo Quilici, presentato in tre diverse rassegne cinematografiche. Per la “Compagnia Teatrale Il Gruppo” da lui fondata e diretta ha ottenuto, nel 2008, la targa d'argento dal Presidente della Repubblica».

⁸² Titolo “riusato” da Carmelo Bene per il suo secondo lungometraggio, del 1969.

menzionata nelle teatrografie)⁸³. Il dialogo tra «Lo scrittore» e il “suo” personaggio («Jean Forestier») – ma fra le *dramatis personae* figura, senza battute, pure «La madre di Jean» – si sviluppa su un registro grottesco tipicamente “barlocchiano”, che volge il palese rimando a Pirandello in aperta parodia; tonalità, questa, ulteriormente comprovata dal trattamento caricaturale riservato in entrambi gli atti unici al motivo “strappalacrime” della maternità, a proposito del quale si veda anche il seguente aforisma dell’autore:

Questi nostri tempi sostanzialmente crudelissimi ma in apparenza traboccanti di patetismo, hanno fatto fiorire una nuova industria: l’industria della mamma. Non v’è pugile oggi che alla fine di un combattimento vittorioso non dichiari: «Sono molto contento di essere riuscito a massacrare il mio avversario perché so che la mia mamma ne sarà tanto, tanto orgogliosa». E non v’è lasciaraddoppista che non dichiari altresì fra i singhiozzi: «Con questi cinque milioni vinti, finalmente potrò realizzare il mio sogno di far impiantare il parafulmine e il termosifone nella tomba della mia povera mamma». [...] Anche i bambini ormai si sono aggiornati diventando dei precocissimi industriali della mamma. Quando capiti ad uno di essi di recarsi a scuola senza il compito fatto per via della partita di pallone che si è protratta troppo a lungo, niente paura, c’è lì pronto l’asso nella manica: «Signora maestra... la mia mamma... la mia mamma aveva un forte prurito sulla schiena e per leinirle le sofferenze gliela ho grattata tutto il giorno e tutta la notte, così non mi è restato il tempo per fare il compito...» E anche questa volta il gioco è fatto. La maestra, raffrenando a stento i singhiozzi, si avventa su di un foglio di carta e scrive: «Spett. Comitato permanente

⁸³ V. E. Torricella, *Non dimentichiamo l’anarchia*, memoriale inedito sulla collaborazione con Carmelo Bene (1961-63), Archivio personale di Edoardo Torricella: «Nella locandina di questo spettacolo non risulta il mio nome. Infatti – e riesce difficile pensarlo adesso dopo tanto tempo e tanti cambiamenti – avevo pregato Carmelo di non metterlo, sia per evitare questioni con gli attori tradizionali, che con il mondo del teatro ufficiale e della TV, poiché proprio in queste realtà lavoravo già da anni e mi davano da vivere». Le informazioni della locandina sono riportate negli apparati, *infra*, p. 456.

per il premio di bontà della Notte di Natale, sono fiera ed insieme commossa nel segnalarvi un toccante episodio di amor filiale di cui si è reso interprete un mio scolaro. [...] etc, etc...» E così l'industria della mamma s'ingrossa vieppiù e diviene sempre più florida. Assieme alla Fiat e alla Montecatini è quella su cui può contare maggiormente la nazione⁸⁴.

Manca dunque all'appello solo il terzo atto unico, *Prigionieri del cinque*: dalla locandina ricaviamo i nomi dei due personaggi, «Fausta» e «Carlo»; la trama riportata dalla recensione invece (che in alcuni punti parrebbe differire sia dalla versione tramandata dal revisore teatrale⁸⁵, sia dalla versione data dal romanzo memorialistico di Tonino Conte⁸⁶) rivela una innegabile affinità con un altro racconto – richiamato sin dal titolo – della raccolta del 1950, *Prigionieri di Mezzanotte*⁸⁷. Si noti infine la menzione dell'inserito dannunziano in questo atto unico, probabile trovata scenica di Carmelo Bene: un particolare che ricordano pure Paola Giubilei e Paolo Minetti, tra i fondatori della Borsa di Arlecchino, in un'audio-intervista del 2013⁸⁸.

Nell'autunno del 1961 Bene è a Roma per riallestire al Ridotto del Teatro Eliseo – con nuovi attori, ma sempre sotto l'egida della Compagnia “T.61” – il *Jekyll* genovese, di cui

⁸⁴ V. M. Barlocco, *Un negro voleva Iole. Racconti scelti e aforismi inediti*, cit., p. 128.

⁸⁵ Il revisore parla dell'ossessione per il numero cinque, ma la inserisce nel contesto di una tresca professore-allieva che si conclude con l'omicidio della seconda per mano del primo.

⁸⁶ V. T. Conte, *L'amato bene*, cit., p. 41: «trattava di una famiglia di cinque componenti ossessionata e prigioniera del numero 5»; è questa la ricostruzione che ha meno punti in comune con le altre (la presenza di una dinamica di coppia sembrerebbe confermata dalla locandina). Anche nel riassunto della trama de *La confessione* (pp. 39-40) Tonino Conte commette alcune imprecisioni; d'altra parte, il suo scritto è dichiaratamente un romanzo, il che giustifica le licenze nell'esposizione dei fatti.

⁸⁷ V. M. Barlocco, *Racconti del Babbuino*, cit., pp. 125-130.

⁸⁸ V. audio-intervista a Paola Giubilei e Paolo Minetti, cit. (frammento da 51:15 a 55:16); a richiamare l'episodio è, nella fattispecie, Paola Giubilei.

frattanto ha fatto stampare in plaquette il copione⁸⁹, introdotto da una nota *Al pubblico* a sua firma (integralmente trascritta negli apparati⁹⁰). Alcuni passaggi di questo breve scritto testimoniano come nello spettacolo egli intendesse mettere a tema non il “semplice” rifiuto della convenzione teatrale naturalista, ma già, ed esplicitamente, quella che abbiamo definito «questione attoriale»:

«LO STRANO CASO DEL DOTTOR JEKYLL E DEL SIG. HYDE» vuole essere un pretesto: la problematica del racconto di Stevenson diventa qui la problematica stessa dell'attore, le «molteplici entità componenti l'individuo», un discorso sul teatro. Ho nascosto l'urgenza di un teatro attuale in un testo familiare al pubblico come questo di Stevenson. [...] Come l'ambientazione, quando è fine a se stessa, oscura il movimento drammatico, così la caratterizzazione è una seggiola per attori paralitici. Attore è colui che ricorda. La sua finzione non è il sogno, ma il racconto del sogno. Ci interessa lo sforzo del suo atteggiamento critico: ciò che resta di lui è la sua maniera. (Non è un attore – è un attore – finalmente è un non attore). Il suo amore sarà infedeltà: infedeltà non sentimento, ma analisi scientifica. [...] Da un punto di vista strettamente contenutistico, ho esteso il rapporto Jekyll-Hyde. La sua coscienza sociale frantuma il dottor Jekyll e l'impurità di quest'ultimo deforma la giovinezza di Hyde. E Hyde è puro male. I suoi, come in Sade, sono crimini d'amore. La lotta di Jekyll e del suo Hyde è in Sade quella dell'uomo e la natura. Come l'individuo di Sade, anche Jekyll cerca la stessa inorganica libertà. Ma la libertà non ha un'anima e nemmeno un volto. L'uomo finisce dove finisce il mostro. Poi comincia la morte o il carattere.

Notiamo intanto un lessico che, seppur con cautela, occhieggia le teorie brechtiane sull'attore epico: anche in questi anni di autoformazione Bene doveva essere portato a rielaborare

⁸⁹ Compagnia “T. 61”, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*: dal racconto di R. L. Stevenson. Pretesto teatrale di Carmelo Bene, plaquette conservata presso la Biblioteca “Roberto Caracciolo” di Lecce (una copia si trova anche nell'archivio privato di Edoardo Torricella).

⁹⁰ V. *infra*, pp. 434-435.

autonomamente le teorie del drammaturgo tedesco (possiamo immaginare, ad esempio, che egli riconoscesse nei modi di Ettore Petrolini un ideale di «recitazione straniata»⁹¹); tuttavia, pur nella semplice allusione, il Nostro precorre quella che di lì a poco sarebbe diventata una vera e propria moda (il “brechtismo” esplose infatti nel 1962, quando appare in italiano la *Teoria del dramma moderno* di Peter Szondi⁹², ma gli intellettuali con interessi teatrali parlavano di Brecht dalla metà degli anni Cinquanta, soprattutto per via dell’“esclusiva” strehleriana, e all’inizio del nuovo decennio inizierà a occuparsene anche Pasolini⁹³). Colpisce, inoltre, trovare qui la prima occorrenza di un’espressione poi lungamente riproposta da Bene: la triade «Non è un attore – è un attore – finalmente è un non attore» si ritrova infatti, nell’ordine, nelle *Proposte per il teatro* pubblicate in coda al copione di *Pinocchio* (Lerici, 1964)⁹⁴; in uno scritto di teoria teatrale apparso su «Paese Sera» il giorno 1 luglio 1978⁹⁵; nel capitolo de *La voce di Narciso* (Il Saggiatore, 1982) intitolato *Due passi in casa Meyerhold* – rielaborazione dell’articolo di quattro anni prima –, dove viene usata anche come esergo⁹⁶. E in *Sono apparso alla Madonna* (Longanesi, 1983) Bene inserirà un ulteriore rimando al dualismo Jekyll/Hyde a proposito della condizione attoriale, peraltro aggiungendo il tema del poeta che nei pronunciamenti del ’61 non compariva ancora:

Dunque il poeta è necessariamente *attore*, come Jekyll è Hyde (il suo nascondersi) e non uno dei due un travestimento dell’altro a turno. *Chi sulla scena non è poeta non è attore*⁹⁷.

⁹¹ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 61 (su Petrolini): «Quella voce tagliente, quegli occhi di ghiaccio. Quel palese disprezzo per il pubblico, che gli attori italiani si sognano».

⁹² Cfr. D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010, p. 37.

⁹³ Cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, introduzione di L. Ronconi, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 105-106.

⁹⁴ V. C. Bene, *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*, cit., p. 109.

⁹⁵ V. C. Bene, *Discorso sull’attore*, «Paese Sera», 1 luglio 1978.

⁹⁶ V. C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., pp. 47 e 51.

⁹⁷ V. C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 113.

Della parte conclusiva della nota *Al pubblico* colpisce invece – oltre all’aggettivo «inorganico», che sarà tematico nell’«ultimo» Bene dell’«irrepresentabilità» – il rimando al «Divin Marchese» de Sade, di cui il Nostro rievocherà nel ’98 la lettura in lingua originale, riferendola proprio al periodo genovese⁹⁸. Di interpolazioni al testo di Stevenson da *Gli infortuni della virtù*⁹⁹, e di altri passi inseriti in vista del debutto romano («aggiungi un po’ di Sade, incastra due righe di Lautréamont, non ci sta male mezza pagina di un caso clinico di Kraft-Ebing, semina qua e là battute originali di Carmelo»¹⁰⁰), parla Tonino Conte, allora organizzatore per la Compagnia “T.61”¹⁰¹, nel già citato romanzo memorialistico; e la versione seriore del copione¹⁰² presenta in effetti un’ampia scena conclusiva – dove è aggiunto un personaggio femminile¹⁰³ – con battute tratte da *Justine ou les Malheurs de la vertu* e da *La Philosophie dans le boudoir* (in traduzione dello stesso Bene, dato che la prima importante silloge italiana di opere sadiane uscirà per Feltrinelli solo l’anno successivo): dopo la scena del suicidio di Jekyll/Hyde, questo finale funge insieme da rievocazione delle turpi azioni del protagonista e da chiave di lettura complessiva, riscattando, in fondo, il moralismo vittoriano del racconto di partenza.

Edoardo Torricella conserva nel suo archivio privato una piccola rassegna stampa relativa al *Jekyll* di Roma¹⁰⁴, nel quale interpretava Enfield: il debutto è segnalato il 3 ottobre 1961, mentre il 9 del mese i giornali riferiscono di una singolare azione promozionale (cui Torricella non prese parte), una

⁹⁸ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 119.

⁹⁹ V. T. Conte, *L’amato bene*, cit., p. 44.

¹⁰⁰ Ivi, p. 112.

¹⁰¹ Poi regista e fondatore nel 1975, con Emanuele Luzzati, del Teatro della Tosse di Genova.

¹⁰² *Giochi proibiti ovvero Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* di Carmelo Bene (dal racconto di R. L. Stevenson), Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale prima parte (1944-1962) [id. 2951], fascicolo n. 20247: è questa la versione riproposta in plaquette.

¹⁰³ Se dobbiamo prestare fede al ricordo di Giuliana Rossi, un ulteriore personaggio aggiunto e interpretato da un’attrice (lei stessa) era forse “Il destino” (v. G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 42).

¹⁰⁴ V. gli apparati, *infra*, p. 455.

parata in via Veneto degli attori della compagnia in costume di scena, organizzata per rimediare all'assenza di pubblico.

Ma il pubblico continua a latitare; così Bene decide di allestire un nuovo spettacolo e presenta, già il 20 ottobre (sempre al Ridotto dell'Eliseo), *Gregorio: cabaret dell'800*¹⁰⁵. È il primo spettacolo che davvero divide in due la critica – come dirà Alberto Arbasino a proposito di un lavoro degli anni seguenti – «con la precisione di quelle reazioni chimiche tipo tornasole capaci di separare con una botta sola le mezze calzette da quelli che cercano di capire»¹⁰⁶: segno che Bene sta consolidando il proprio tentativo di rinnovamento “joyceiano” del teatro. Non a caso, anche la “nostra” «questione attoriale» – nel *Jekyll* affrontata ancora attraverso il «pretesto» narrativo stevensoniano – è trattata in quest'opera in maniera diretta e conclamata, tanto da diventarne il tema portante. La brochure di sala – anch'essa conservata da Torricella (di nuovo nel cast), ma quasi integralmente trascritta in alcune cronache dell'epoca – presenta un'altra nota *Al pubblico* di Bene¹⁰⁷, nella quale “finalmente” la condizione dell'attore sul palcoscenico diviene metafora della condizione dell'uomo nel «mondo come rappresentazione»:

Il testo è un collage di poeti dell'ottocento minore, di Leonardo, di poesia dei popoli primitivi. Il filo conduttore dello spettacolo non è costituito da una facile satira di certa epica nazionale ottocentesca, ma dallo sforzo di rappresentare, come stile e come vita, l'evoluzione drammatica di un ritmo gratuito in quanto linguaggio di facile rima – *rima come vita fatta di suoni senza senso* – un'intelligenza floreale! Ogni singolo attore, attraverso il suo continuo variopingersi allo

¹⁰⁵ V. locandina dello spettacolo riprodotta in *Panta. Carmelo Bene*, cit., p. 28. Attori: Nino Casale, Paola Faloja, Manlio Nevastrì, Rosa Bianca Scerrino (ovviamente tra gli attori c'era Carmelo Bene, oltre a Edoardo Torricella che anche in questo caso non compare nei crediti). Regia di Carmelo Bene; scene di Salvatore Vendittelli.

¹⁰⁶ V. A. Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 371 (l'opera recensita è la *Salomè* beniana del 1964).

¹⁰⁷ V. gli apparati, *infra*, pp. 455-456 (cfr. anche A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, pp. 54 e 92).

specchio dei personaggi che irresponsabilmente riflette, troverà una responsabilità dei suoi gesti nella vergogna della sua enfasi convenzionale. Questa vergogna sarà lo sforzo del suo stile. Ne risulterà davvero la recita di “un oscuro attore” che, attraverso la sua esperienza deforme, troverà nella paura la prima e anche l’ultima vera immagine di se stesso. *Ora, è possibile un dialogo tra tutta questa eterogeneità ritmica? Risposta: è possibile questa vita?*¹⁰⁸

Coglie soprattutto il sottotesto polemico nei confronti del panorama teatrale di inizio anni Sessanta, invece, questa (favorevole) esaustiva recensione:

Non sempre uno spettacolo è significativo per le sue qualità estetiche. Queste possono essere molto tenui o addirittura inesistenti e lo spettacolo, viceversa, apparire assai più di altri interessante e indicativo di una determinata situazione. L’esempio più recente è offerto da una strana rappresentazione avvenuta nel Ridotto del Teatro Eliseo ed intitolata *Gregorio, un atto e conseguenze – Gabaret [sic] dell’Ottocento*, autore, regista e interprete principale Carmelo Bene. È difficile dare un’idea precisa di questo spettacolo nel quale è impegnato un gruppo di giovanissimi attori. Carmelo Bene ha scelto, ma con intento dispregiativo, una serie di strofe, di versi, di battute di poeti minori dell’Ottocento e li ha cuciti insieme, in modo che dimostrassero un nesso sia pure esclusivamente esteriore. Ne è uscita fuori una specie di antologia del cattivo gusto lirico, una sorta di museo degli orrori letterari. Questo Zibaldone dolciastro e magniloquente, lo ha poi recitato insieme con i suoi compagni alla maniera del melodramma, portando all’esasperazione più ridicola l’enfasi tipica della recitazione ottocentesca. Infine, allo zibaldone, ha aggiunto una pantomima conclusiva sul ritmo di selvagge musiche negre: gli attori non riescono più ad articolare le parole, emettono soltanto ruggiti, mugoli, indecifrabili suoni gutturali, fin quando un attore tappa la bocca a tutti gli altri ed anche a se stesso con un fazzoletto. Allora l’intera compagnia rimane muta ed immobile al centro

¹⁰⁸ Tutti i corsivi sono nostri.

del palcoscenico e cala il sipario. Il costruito ed il senso di questo paradossale mosaico non sono molto evidenti. Alcuni spettatori, alla prima rappresentazione, sono rimasti scandalizzati; altri esterrefatti. Ma una riflessione nasce spontanea: sulle nostre scene molti attori oggi non recitano davvero testi più seri e più necessari di quello allestito da Carmelo Bene e composto senza eccessive preoccupazioni logiche con i cascami del peggiore Ottocento poetico italiano. E può anche aggiungersi che molti attori meriterebbero di essere egualmente imbavagliati e ridotti al silenzio, perché quel che essi dicono dal palcoscenico è più vuoto dello stesso silenzio. È un silenzio addobbato più o meno sontuosamente, presentato con sfarzo esteriore di recitazione, ricco di luci, di musiche e di costumi; ma è un silenzio squallido. Il teatro, nella maggior parte dei casi, ha perduto la sua essenzialità: ma soprattutto ha smarrito la sua facoltà di comunicare allo spettatore un discorso necessario e vitale, sebbene tutti gli scrittori tengano in serbo un «messaggio». E questa carenza spiega la diffusione sempre più larga degli spettacoli minori («music-hall», «show» musicale, rivista, ecc.) nei quali il vuoto è almeno vestito di forme epidermicamente gradevoli o anche sessualmente eccitanti e prive di ogni forma di presunzione intellettuale. Non di rado un attore sarebbe molto più sincero con se stesso se, invece di recitare il testo che gli è stato affidato o che ha scelto, si abbandonasse ad un vaniloquio come quello composto da Carmelo Bene. Ed ancora più sincero sarebbe se si tappasse la bocca con un fazzoletto. La verità è che quest'attore non sente il bisogno di comunicare nulla ed in effetti, pur occupando in maniera variopinta e suggestiva la scena per due o tre ore, non comunica nulla. Gli spettatori alla fine lo applaudono più o meno blandamente per la forza di inerzia esercitata da un complesso di convenzioni e di convenienze sociali alle quali non corrisponde più un contenuto reale. Carmelo Bene ha fatto la radiografia di questo processo con una brutalità, che, anche se non si è espressa con compiutezza estetica, non perciò risulta meno efficace nelle sue conseguenze. Il disgusto che gli spettatori hanno manifestato al termine dello spettacolo è quello che (insieme con noi critici e cronisti) dovrebbero più

utilmente manifestare dopo molti altri spettacoli. Con qualche eccezione, il teatro in Italia è veramente regredito all'anno zero e non perché non sia ben conosciuta la tecnica mediante la quale si costruisce uno spettacolo (anzi, è conosciuta nei particolari più segreti ed astrusi); ma perché i legami vitali che uniscono un interprete al testo recitato e l'interprete allo spettatore sono ormai dissecati, inariditi, morti. Il teatro è divenuto un genere di consumo vagamente voluttuario, un oppio blando distribuito in convegni di moderata mondanità, una musica ridicibile agevolmente al silenzio. A suo modo Carmelo Bene ha ricordato ancora una volta l'esistenza di questa tragica situazione ed è importante che lo abbia fatto non dalle colonne di un giornale o dalle pagine di una rivista, ma da un palcoscenico, ponendo gli spettatori dinanzi a se stessi e dinanzi alla miseria di un gruppo di attori costretti a recitare con gran dispendio di fiato il nulla in rime altisonanti e falsamente patetiche¹⁰⁹.

Edoardo Torricella ricorda che alla selezione dei testi per *Gregorio* contribuì Aldo Braibanti: è più che plausibile, dal momento che – come abbiamo visto – da circa tre mesi (luglio-ottobre) il poeta e filosofo emiliano aveva stretto contatti con Bene, il quale gli riconoscerà il merito di avergli insegnato

con quella sua vocetta a leggere i versi, come marcare tutto, quasi ogni cosa. Gli devo questo, tra l'altro. Non è poco. Progettavamo insieme come demolire la convenzione teatrale e letteraria italiana¹¹⁰.

¹⁰⁹ V. G. Calendoli, *Uno spettacolo al Ridotto dell'Eliseo. «Il teatro dell'anno zero» rappresentato in palcoscenico*, «La Fiera Letteraria», 29 ottobre 1961, p. 6.

¹¹⁰ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 116. Com'è noto, Braibanti subì nel 1968 un'assurda condanna per “plagio”, che Bene (ivi, p. 121) ricorda così: «Un fatto ignobile. Uno dei tanti petali di questo fiore marcito che è l'Italia. Fu condannato [...] per un reato mai tirato in ballo fino ad allora. Il plagio. Per giunta ai danni di un maggiorenne... Tutto è plagio, che scoperta! Qualunque soggetto pensante e parlante è quotidianamente sottoposto a plagio. In seguito, sempre troppo tardi, questo reato fu cancellato dal codice penale. Contro Braibanti si scatenò la *rappresaglia* del sociale, la vendetta delle masse. Era l'intellettuale migliore che avesse l'Italia all'epoca. [...] Fu uno dei primi a condannare il consumismo. I “diversi” allora si contavano. Lui, Pasolini, pochi altri». Ad

È Braibanti stesso a confermare e forse a retrodatare la collaborazione con l'attore con queste parole, all'interno del cortometraggio del cineasta d'avanguardia Paolo Brunatto *Bis* (1966, videodocumentazione delle prove de *Il rosa e il nero* di Bene)¹¹¹:

Già nel 1960/61 ci sono stati dei contatti tra me e Carmelo. Era cominciato un programma in comune; poi per varie ragioni abbiamo interrotto questa collaborazione e abbiamo cominciato un tipo di ricerca diversa. Ovviamente lavoriamo nello stesso mondo, nello stesso ambiente, con lo stesso materiale, però in questi anni e soprattutto ora mi sembra si possano nettamente individuare delle differenze di ricerca¹¹².

Come ricorda Riccardo Frattolillo, il nome dell'intellettuale figurerà sulla locandina de *Il rosa e il nero*, all'interno del cui copione, del resto, è presente una «articolazione di Sylb.» (Sylvano Bussotti) da *Il Circo braibantiano*¹¹³: forse la stessa

Aldo Braibanti «in prigione per “anomia” della società italiana» Pier Paolo Pasolini dedicherà le rappresentazioni di *Orgia* per il Teatro Stabile di Torino (v. P. P. Pasolini, *Prologo [dal programma di sala di Orgia]*, in Id., *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001, p. 321; ora anche in P. P. Pasolini, *Il teatro 2: Porcile-Orgia-Bestia da stile*, prefazione di O. Ponte Di Pino, Milano, Garzanti, 2019, p. 312).

¹¹¹ Sul rapporto tra Bene e i cineasti d'avanguardia cfr. A. Aprà, *Carmelo Bene oltre lo schermo*, in AA. VV., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995, pp. 122-124.

¹¹² «Aldo Braibanti, cit. in *Bis*, regia di Paolo Brunatto, fotografia di Mario Masini, montaggio di Pino Giomini, 1966», scrive Riccardo Frattolillo, dal cui libro abbiamo tratto la citazione nel testo: v. R. Frattolillo, *Il teatro di Aldo Braibanti ovvero il pellegrinaggio di un dilettante leonardesco tra scritti, formiche e opere*, Roma, Annales, 2018, p. 314 e nota 15; cfr. anche R. Frattolillo, *Aldo Braibanti e il teatro come leonardesco diletto*, «Biblioteca Teatrale», n. 119-120 (luglio-dicembre 2016), nota 64 alle pp. 147-148. Braibanti menziona il suo «breve incontro con Carmelo Bene» anche in *Impresa dei prolegomeni acratichi*, cit., p. 86.

¹¹³ V. R. Frattolillo, *Il teatro di Aldo Braibanti*, cit., p. 317. Cfr. anche C. Bene, *Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da Il monaco di Matthew Gregory Lewis*, «Sipario», anno XXIII, n. 246 (ottobre 1966), pp. 27-41; poi in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Milano, Lerici, 1968, pp. 188-205; poi in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, 2

elaborazione sonora cui il musicista aveva lavorato anni prima, ai tempi delle sperimentazioni al Torrione Farnese.

Una spia della collaborazione di Braibanti con Bene proprio in occasione di *Gregorio* potrebbe essere la presenza, tra i frammenti testuali selezionati per lo spettacolo, di una «descrizione del diluvio» di Leonardo Da Vinci, considerato dal poeta una sorta di alter-ego¹¹⁴. Torricella, il cui ricordo è corroborato da alcune recensioni di allora, dichiara che il genio rinascimentale era addirittura interpretato come personaggio da uno degli attori; né tuttavia gli veniva risparmiata la generale deformazione parodistica¹¹⁵. È sempre il Fondo Revisione Teatrale dell'Archivio Centrale dello Stato, oltre all'archivio privato di Torricella, ad averci restituito alcuni lacerti del copione, in 19 fogli non numerati – la versione dell'ACS – tenuti insieme da una graffetta¹¹⁶. I frammenti contenuti in questo fascicolo, forse non tutti effettivamente pronunciati dagli attori in scena, includono il già citato Leonardo, le famigerate poesie dell'Ottocento minore (da opere, anche drammatiche, di Arnaldo Fusinato, Pietro Corelli e Felice Uda), qualche brano di poesia contemporanea (di Giorgio Barberi Squarotti, Renzo Modesti e Gian Piero Bona), inni di popoli primitivi (probabilmente tratti da un volume di *Poesia dei popoli primitivi* uscito nel '52 per Guanda), e – unico materiale verosimilmente non parodiato – alcuni brani di «Worm» da

tomì, Torino, Einaudi, 1977, pp. 71-128; poi Firenze, Giusti, 1979 (nell'edizione inclusa nel libro di Franco Quadri, l'«articolazione» braibantiana è alle pp. 109-111). Per il testo originale dell'«articolazione» v. A. Braibanti, *Il circo e altri scritti*, volume 2 [*Il Circo/Giornale per mezzo secolo*], Portofino Mare, Atta, 1960, pp. 40-41.

¹¹⁴ V. A. Braibanti, *Impresa dei prolegomeni acratichi*, cit., p. 67, dove l'autore parla di «un mio gioioso identificarmi con l'immagine del “dilettante” leonardesco» (cfr. anche R. Frattolillo, *Aldo Braibanti e il teatro come leonardesco diletto*, cit., p. 127).

¹¹⁵ V. Vice, «Cabaret ottocentesco», «Il Popolo», 21 ottobre 1961: «[...] Nino Casale [...] recita il progetto di “Diluvio Universale” di Leonardo Da Vinci con foga onomatopeica»; cfr. anche E. Torricella, *Non dimentichiamo l'anarchia*, cit.: «il personaggio di Leonardo era presente tra l'altro nel '61 e '62 in “Gregorio Cabaret '800”».

¹¹⁶ V. *Gregorio. Poesie e brani dell'800* di Autori Vari, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale prima parte (1944-1962) [id. 2951], fascicolo n. 20441.

L'innominabile di Samuel Beckett (uscito in italiano nel 1960 per SugarCo). La presenza di Beckett, oltre a riconfermare l'ispirazione joyceiana, denota la vicinanza di Bene a questo autore negli anni giovanili, probabilmente scemata nei decenni successivi per paradossale "troppa affinità" («Lo capisco talmente che non m'interessa», dirà nel '97 a Giancarlo Dotto¹¹⁷); ma ancora nel 1966 Carmelo Bene poteva dichiarare che tra «i più bei saggi sul teatro» vi erano quelli di «gente che l'attore non vuole fare per vergogna», incluso «Beckett nel *L'innominabile*, in *Malone muore*, in *Molloy*» (l'ineguagliabile Trilogia)¹¹⁸.

Gregorio: cabaret dell'Ottocento viene rappresentato, con le stesse alterne fortune del debutto, anche (in ordine cronologico) al Teatro Gerolamo di Milano¹¹⁹, al Teatro Apollo di Lecce¹²⁰,

¹¹⁷ V. G. Dotto, *Nel male e nel Bene*, «L'Espresso», 15 marzo 2012.

¹¹⁸ V. C. Bene, *Con Pinocchio sullo schermo (e fuori)*, introduzione di C. Augias, con *Cinque brani della sceneggiatura* di C. Bene e N. Risi, «Sipario», anno XXIII, n. 244-245 (agosto-settembre 1966), p. 93. Anche Armando Petrini, riportando recensioni dell'epoca, ricorda la presenza dell'*Innominabile* beckettiano in *Gregorio* (v. A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit., p. 53); una di queste recensioni è *Vice*, *Gregorio: cabaret dell'Ottocento*, «La Voce Repubblicana», 21-22 ottobre 1961, in cui è menzionato «il bavaglio che Worm, rediviva incarnazione della coscienza critica, propone loro [ai personaggi] e a se stesso».

¹¹⁹ V. *Questa sera al Gerolamo un «cabaret» dell'800*, «Corriere d'informazione», 8-9 novembre 1961, e *Pubblico perplesso al Gerolamo*, «Corriere d'informazione», 9-10 novembre 1961. In un articolo di qualche anno più tardi si trova invece il seguente ricordo: «Due anni fa, Milano aveva espulso con sdegno questo Carmelo Bene che aveva osato presentare al Gerolamo uno dei suoi spettacoli insolenti e imprevedibili. Alla prima, i rari applausi si erano spenti fra gli insulti. Poi la sala era rimasta vuota per cinque interminabili serate, e Bene aveva risposto affiggendo sulle locandine dell'ingresso un annuncio di sfida: "grande insuccesso". Poi una civica deputazione gli aveva offerto un bel po' di soldi perché togliesse il disturbo. Il ribelle aveva accettato lo sfratto, ma non il risarcimento. Pentendosene amaramente, si capisce, al momento di pagare il conto dell'albergo a tutta la compagnia affamata» (v. N. Minuzzo, *Bene Carmelo male gli altri*, «L'Europeo», 13 dicembre 1964, pp. 78-81).

¹²⁰ Nel già citato fascicolo di *Gregorio* custodito all'ACS è contenuto anche un telegramma del Ministero del Turismo e dello Spettacolo "Dir. Gen. Spettacolo Ufficio Censura Teatrale" alla Prefettura di Lecce, datato 20 dicembre 1961, che comunica l'autorizzazione per la Compagnia T 61 a rappresentare presso il Teatro Apollo il lavoro *Gregorio* di Autori Vari,

e infine di nuovo a Roma. Quest'ultima ripresa si svolge probabilmente verso febbraio 1962 in quello che dal mese di giugno sarebbe diventato il Teatro Laboratorio in via Roma Libera 23, primo spazio autogestito da Carmelo Bene, antesignano delle "cantine" in voga dalla fine degli anni Sessanta. È l'attore Luigi Mezzanotte a rievocare il secondo *Gregorio* romano¹²¹; ma soprattutto se ne trova traccia in una recensione (con luci e ombre) di Nicola Chiaromonte, datata 19 giugno 1962:

[...] alla fine dell'inverno fummo convocati da questo medesimo giovane [...] a assistere a un nuovo spettacolo da lui organizzato in un locale sito in Trastevere, nei pressi di piazza San Cosimato. Si trattava di un montaggio scenico di poesie ottocentesche scelte fra le più inverosimili che siano uscite dalla fantasia di Giovanni Berchet, Arnaldo Fuà Fusinato, Giovanni Prati, Alearo Aleari e altri simili aèdi e bardi. Le poesie erano declamate a controsenso, fra lamenti, grida, piroette e quadri plastici buffoneschi. Lo spettacolo finiva con i quattro recitanti accasciati in terra a ululare, bramire, mugolare a guisa di animali travolti da un fiume in piena. C'era troppo rumore, troppo gestire a vuoto, una troppo facile pretesa di star facendo del teatro "informale", quando in sostanza si trattava di un numero di *cabaret* d'ispirazione non nuova, a tratti divertente, ma

protocollato con il numero 20441. V. anche T. Caputo, *Le pitture di scena*, in R. Maenza (a cura di), *Il sommo Bene*, Lecce, Kurumuny, 2019, p. 290: «Lo incontrai nuovamente alla fine del '61 in occasione della sua presentazione leccese del *Gregorio*. Il *Gregorio*, che nessuno ha mai nominato nei recenti convegni su Carmelo, era un delizioso collage di brani poetici tra fine '800 e inizio '900, recitati in maniera molto libera e talmente movimentata, che alcuni attori li proponevano dall'alto di un'altalena il cui dondolio si spingeva sino in testa al pubblico, per poi tornare indietro. Il tutto con i relativi problemi per l'incolumità degli spettatori, ai quali come minimo era assicurato un torcicollo» (l'elemento dell'altalena non compare in nessun'altra testimonianza).

¹²¹ V. L. Mezzanotte, *Sono rimasto un clandestino*, in *Il sommo Bene*, cit., p. 56: «[...] una sera capitai in un teatrino a Trastevere, non un teatrino ma una cantina, e vidi [...] *Gregorio* sulla poesia minore dell'800; entrai e vidi questi attori che grugnivano come animali, e Carmelo che metteva questi rotoli di carta in bocca, e mi son detto: "Questo è quello che piace a me, è il teatro che voglio fare!"».

non abbastanza studiato e lavorato e tirato eccessivamente in lungo. Però era teatro. Era teatro non solo il montaggio di versi incongrui, ma il luogo dello spettacolo, un locale di magazzino lasciato com'era, abbastanza incomodo, con uno spazio lievemente rialzato che fungeva da palcoscenico, un panno rosso per sipario (simbolico) e cinque o sei file di sedie per gli sceltissimi (giacché necessariamente scarsissimi) spettatori. Era teatro l'atmosfera che naturalmente là dentro si creava, di vera attesa che succedesse qualcosa, fra il pubblico nello stanzone seduto a aspettare e gli attori sulla scena occupati a truccarsi e travestirsi in vista di tutti. Questa degli attori che si preparavano allo scoperto era una piccola trovata. Accade così di rado, a Roma, di sentirsi a teatro: lì ci si sentiva a teatro¹²².

Al Teatro Laboratorio così suggestivamente descritto dal critico sarà allestita, dal 7 dicembre 1962 «(S. Ambrogio)»¹²³, la più nota ripresa di *Gregorio*, con titolo *Addio porco*: nell'autobiografia del 1998 Bene rievoca con dovizia di particolari l'ultima replica di questo lavoro, che fu ancora una volta anticipatore prefigurando i modi degli *happening*¹²⁴. Forse l'allestimento in uno spazio completamente "off" avrebbe comunque dissuaso Bene dal darne comunicazione al

¹²² V. N. Chiaromonte, *Esperimenti a casaccio*, «Il Mondo», 19 giugno 1962, p. 21.

¹²³ V. locandina dello spettacolo riprodotta in *Panta. Carmelo Bene*, cit., p. 48: «Carmelo Bene e Giuseppe Lenti presentano *Addio Porco* [...] ovvero *Gregorio Secondo*»; regia di Carmelo Bene; collaboratore alla regia Salvatore Siniscalchi.

¹²⁴ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 125-129: «Nella prima parte si facevano a pezzi versacci di libretti d'opera dell'Ottocento. Nella seconda si passava a una specie d'afasia e, quindi, all'ammutolimento generale, ingurgitando cartaccia. Si usava la bocca solo per mangiare, ruttare e deglutire. Quasi sempre, si mangiava in scena. Un tavolo, la bombola a gas, e il solito Nistri [Manlio Nevastri] che cucinava in *tight nero-Porta Portese*. [...] Lui faceva da mangiare in scena, in tempo reale, senza dar confidenza (la spesa la faceva al mattino al mercato di San Cosimato) [...]. Ci mettevamo così tutti a tavola. Antipasto, primo e secondo. C'era chi mangiava, chi dialogava, chi leggeva un giornale, un altro ruttava. [...] Il "Living" non era ancora passato a Roma. I primi happening li facevo io. Perigliosissimi. Si rischiava tutte le sere di essere ammazzati di botte».

Ministero, ma converrà considerare che tra il *Gregorio* di febbraio e *Addio porco* era stata abolita (legge del 12 aprile 1962) la censura preventiva per le opere teatrali: al suo posto sarebbe rimasto (fino al 1998) l'Ufficio Revisione, con il "solo" compito di erogare il visto di idoneità delle rappresentazioni al pubblico minorene¹²⁵.

Che le attività del Teatro Laboratorio fossero iniziate prima dell'inaugurazione vera e propria sembrerebbe confermato dalla testimonianza di Salvatore Vendittelli (allora collaboratore per le scenografie), il quale menziona un *Amleto* «alla fine di marzo del 1962», sorta di «prova generale» per uno spettacolo che sarebbe stato realizzato, con un allestimento diverso, nell'ottobre successivo¹²⁶. Lo spazio in Trastevere diventa ufficialmente operativo il 5 giugno 1962, quando la compagnia di Carmelo Bene debutta con la prima edizione del *Pinocchio*¹²⁷.

¹²⁵ Cfr. P. Carucci, *Presentazione*, in P. Ferrara (a cura di), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario / Archivio Centrale dello Stato*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali – Direzione generale per gli archivi, 2004, pp. VII-IX.

¹²⁶ V. S. Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di A. Petrini, Torino, Accademia University Press, 2015, p. 31.

¹²⁷ V. le recensioni (una delle quali, probabilmente, scritta da Bene stesso fintosi "Vice") che parlano di un nuovo teatro sorto nei pressi di piazza San Cosimato, raccolte in D. Orecchia – M. Zuzzi (a cura di), *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962 e 1966)*, «L'asino di B.», anno X, n. 11 (2006), pp. 97-99. È Edoardo Torricella, che nel primo *Pinocchio* interpreta Geppetto, a raccontare delle finte recensioni, aggiungendo altri interessanti dettagli: «[...] alla rappresentazione del "Gran Teatro dei Burattini" realizzata da Mangiafuoco [...] Carmelo inserisce una speciale scena: quella di Caserio. È noto che Sante Caserio fu un giovane anarchico rivoluzionario italiano che a ventun anni uccise a pugnale il presidente della repubblica francese Sadi Carnot e venne ghigliottinato nel 1894 a Lione. [...] Alla fine della rappresentazione, ancora sudati e stanchi – personalmente sostenevo il ruolo di Geppetto e diversi altri personaggi – constatiamo amaramente che nessun critico, dei molti invitati, era presente al Teatro Laboratorio. Carmelo allora ha un'idea. La critica sullo spettacolo la scriverà lui, uguale per tutti, e con un linguaggio giornalistico (cioè ovvio). E questa critica verrà portata alle varie redazioni dei giornali dicendo che veniva consegnata da parte del critico titolare [...]. Il giorno dopo non tutti abboccarono, ma su tre differenti giornali – credo per la prima volta nella storia del teatro – apparve

3. Bene *minore*, ovvero prima di *Nostra Signora dei Turchi* (I edizione teatrale), per vie traverse

Del periodo eroico e frenetico che va dalla chiusura del Teatro Laboratorio alla piena legittimazione artistica di Carmelo Bene (alla fine del 1966, con l'affitto del poi celebre Beat 72 e l'allestimento della prima edizione teatrale di *Nostra Signora dei Turchi* nel mese di dicembre) tratteremo soltanto alcuni episodi scarsamente o mai sondati dagli studiosi, che coincidono con altrettanti incontri del Nostro.

Com'è noto, la saletta a San Cosimato chiude i battenti dopo una denuncia per atti osceni in seguito alla minzione sul pubblico da parte del pittore argentino Alberto Greco durante quella che sarebbe rimasta la sola replica dello spettacolo-happening *Cristo 63* («Omaggio a James Joyce»)¹²⁸. I commenti di Bene allo “scandalo” (poco prima di darsi contumace per qualche tempo onde evitare guai giudiziari¹²⁹) sono raccolti in un lungo articolo del «Messaggero» datato lunedì 7 gennaio 1963, che riportiamo integralmente perché vi si trovano preziose informazioni di prima mano su temi affrontati nel capitolo precedente. Si noti subito che nel discorso diretto attribuito a Bene non viene fatta distinzione tra *Gregorio* e il suo riallestimento dal titolo *Addio porco* (solo in quest'ultimo infatti, o se anche nel primo solo dal riallestimento al Laboratorio, il secondo atto consisteva nella preparazione e consumazione di un pasto da parte degli attori in scena, come descritto nell'autobiografia del 1998¹³⁰); inoltre il giornalista, non certo un simpatizzante dell'artista allora poco più che

la stessa critica, scritta da Carmelo Bene e firmata da tre “vice” diversi» (v. E. Torricella, *non dimentichiamo l'anarchia*, cit.).

¹²⁸ V. locandina dello spettacolo riprodotta in *Panta. Carmelo Bene*, cit., p. 324; per approfondire questo lavoro v. M. Marchetti, *Cristo '63 di Carmelo Bene. Omaggio a Joyce*, «Acting Archives Review», anno VIII, n. 16 (novembre 2018), pp. 50-68.

¹²⁹ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 133.

¹³⁰ V. *supra*, nota 124 a p. 57.

venticinquenne, nel citarne le parole finisce per fargli fare – almeno per noi che leggiamo a distanza di decenni – una figura egregia (e cronologicamente si tratta, forse, della prima ampia riproposizione di un intervento beniano “in presa diretta”):

«Sul piano scenico, è stata una povera cosa. mentre sul piano oscenico, la rappresentazione è stata ragguardevole». Questa è soltanto una delle molte battute, più o meno cattive e ammiccanti, con cui gli amici e in nemici di Carmelo Bene hanno commentato lo scandaloso spettacolo allestito a Roma, venerdì sera, dall’animatore del «Teatro Laboratorio» e interrotto dopo la prima rappresentazione per l’inevitabile intervento della polizia che ha ordinato la chiusura del locale, in via di Roma Libera, per violazione delle norme poste a tutela della pubblica morale. Tutti coloro che hanno avuto modo di assistere alla «prima» di *Cristo '63* (così s’intitolava il lavoro, scritto, diretto e interpretato dallo stesso Bene) sono del resto concordi nel convenire che le misure adottate dalla polizia sono, questa volta, ampiamente giustificate. Ma Carmelo Bene e Alberto Greco – il pittore argentino al quale era stata affidata la parte del Battista e che con le sue esibizioni ha suscitato lo sdegno del pubblico – non sono di questo avviso. Bene è un ragazzo magro, con un volto affilato, le gote e il mento coperti da una barbetta piuttosto rada e due occhi da nevrotico. Alberto Greco, invece, è un giovanotto piuttosto adiposo, dagli occhi tranquilli ed azzurri, con una barbetta da alpino. Tutti e due – il primo picchiando e ripicchiando sul tasto un po’ consumato del teatro d’avanguardia, l’altro fondando un movimento di pittura dietro l’altro, con l’ultimo dei quali si propone di esortare gli artisti di tutto il mondo a distruggere i cavalletti e a mettere per sempre da parte le tavolozze e i pennelli – appartengono a quella curiosa categoria di esemplari umani che hanno un piede nel mondo dell’arte e un piede nel manicomio. Con l’allestimento di *Cristo '63*, però la hanno fatta grossa. E le spiegazioni, le giustificazioni di Carmelo Bene, ci sembrano, tutt’al più, divertenti come battute di una commedia dadaista. «D’accordo» dice Bene «Alberto Greco, che recitava a soggetto, è andato un po’ oltre le previsioni di tutti. Sissignori, ha rimboccato la tunica e l’ha tirata un po’ troppo sopra la

cintola. Ma l'immagine a cui ha dato vita era di un'assoluta purezza, paragonabile a quella del sublime San Giovanni dipinto da Michelangelo sul soffitto della Sistina. In ogni caso, Greco era un po' *bevuto*. Tutti, prima di andare in scena, avevamo buttato giù dei cicchetti. Ed anche questo rientra nel programma delle nostre attività. Noi cerchiamo sempre, infatti, di fare qualcosa di vivo». Dalle altre cose che dice, ci sembra di capire che Carmelo Bene, pur essendo un giovanotto non sprovvisto di talento, ha un cervello in cui si agita un magma disordinato e caotico di idee non troppo bene assimilate e di nozioni racimolate, magari con grande scrupolo, in tutti i cantucci più oscuri e dimenticati della cultura teatrale d'avanguardia. Ecco alcune delle sue espressioni predilette: «Io non sono per un teatro di testo, bensì per un teatro di pretesto. Anche il vaniloquio può costituire una realtà poetica. Il pubblico dovrebbe capire che quando va a teatro non c'è da capir nulla. Il teatro non ha bisogno di contenuti, ma di sincerità. Se non sapete che cosa sia la patafisica non potete pretendere di capirmi, Artaud, Stanislavskij e Kazan sono i miei maestri. Aggiungeteci, se volete, anche Becket [sic]. I versi di Corelli o quelli di Fusinato, che venivano letti o recitati nel secolo scorso, erano semplicemente vomitevoli: io ne prolungo il senso e al tempo stesso li critico dall'interno costringendo i miei attori a mettersi a mugolare o ad improvvisare battute scurrili. Hanno scritto che in *Cristo '63* ho mostrato una Maddalena discinta, con le gambe scoperte o le giarrettiere in vista, ma questo è soltanto una vergognosa calunnia: la mia Maddalena, l'avrei mostrata, magari, completamente nuda, perché nulla è più casto del nudo: le gambe e le giarrettiere sono invece gli ingredienti abituali del teatro di rivista, che rappresenta davvero una stupida fonte di corruzione». Cinque anni fa, Carmelo Bene era un allievo dell'Accademia d'Arte Drammatica, a quel tempo diretta da Raul Radice. Bene ruppe con Radice e con Orazio Costa, che era il professore di regia, e con un gruppo di amici ridiede vita al «Teatro delle Arti». Allestì, tanto per cominciare, uno dei lavori più diabolicamente difficili del repertorio moderno: il *Caligola* di Camus, con esiti, secondo quel che ne scrissero i critici, piuttosto promettenti. Ma l'anno dopo Carmelo Bene decise di

concedersi un anno di studio e di meditazioni. Lesse e rilesse Joyce, incise un paio di dischi per la «Voce del Padrone» con liriche di Majakovskij, e infine fondò a Genova una nuova compagnia, chiamandola «T 61» (Teatro '61), con la quale diede vita a quello che egli stesso definisce «il primo spettacolo patafisico che sia mai stato allestito in Italia». Il lavoro s'intitolava *Gregorio, cabaret dell'800*, ed era diviso in due parti. «Nella prima – racconta Bene – gli attori, travestiti da cantanti lirici, declamavano versi più o meno disgustosi desunti dal repertorio romantico o ritagliati dalla letteratura librettistica. Roba come: *Vo cercando l'elemosina – per il povero mio nonno – perché trovi di che vivere – quando svegliasi dal sonno* (che sono versi di Fusinato); o anche come: *Empio, ti ferma! Oh spavento, egli vola!* (che è un endecasillabo del Corelli). Verso la prima parte si arriva ad un *ensemble* caotico e pazzesco ed io finivo per imbavagliare tutti. Una volta, a Milano, riuscii persino a scendere in sala e ad imbavagliare un paio di spettatori. Nella seconda parte, invece di recitare, ci mettevamo a mangiare come porci sul palcoscenico certi monumentali piatti di spaghetti. Il risultato era piuttosto nauseabondo, ma certo non più di quanto lo fossero i versi che avevamo recitato durante la prima parte dello spettacolo». Ed eccoci arrivati a *Cristo '63*, lo spettacolo di venerdì sera. «L'idea venne a me e a Greco la sera della vigilia di Natale. Pensammo che le nostre vicende personali, dico quelle più quotidiane, potevano essere agevolmente allegorizzate grazie a quei procedimenti che furono inaugurati da Joyce. La sera che cominciammo ad elaborare il testo non avevamo in tasca che cinque gettoni di telefono; comunque, riuscimmo a cambiarli ed a mangiare col ricavato un numero corrispondente di supplì. In soli dieci giorni, il copione raggiunse una forma piuttosto organica. Il mio Teatro Laboratorio era diventato Betlemme; la nostra infanzia, Nazareth; una ragazza-squillo di nostra conoscenza, la Maddalena; il sonno che si abbatté su di noi verso l'alba, il Calvario». Questo il racconto di Carmelo Bene: il quale si ostina a ripetere che nell'allestire il suo ultimo e sfortunato lavoro non è mai stato sfiorato dall'idea di provocare deliberatamente degli incidenti a scopo pubblicitario. È un fatto, tuttavia, che Bene è ossessionato

dal pensiero dei critici che da cinque anni continuano ad ignorare i suoi patetici tentativi di riportare il teatro italiano al clima tra goliardico e barricadero delle prime «serate futuriste». Intanto, come abbiamo scritto ieri, Carmelo Bene ed Alberto Greco dovranno rispondere entrambi del reato di atti osceni in luogo pubblico. È un'imputazione pesante. Ma fino a qual punto giustificata dai fatti? A nostro avviso, più ce di atti osceni, per le intemperanze commesse dal pittore argentino e tollerate, se non proprio autorizzate, dal capocomico, sarebbe stato più esatto parlare di oltraggio al pudore. Al punto a cui sono giunte le cose, è comunque al magistrato che spetterà decidere. A Carmelo Bene auguriamo soltanto di avere la lucidità necessaria per non illudersi che il suo processo possa essere paragonato a quello subito, un secolo fa, dall'autore di *Madame Bovary*¹³¹.

Dall'articolo sono omessi diversi lavori andati in scena al Teatro Laboratorio, uno dei quali dà luogo al primo degli «incontri» di cui si diceva, tanto più significativo nell'ottica di un'indagine incentrata sul rapporto di Bene con la poesia: l'incontro con Amelia Rosselli, musicista di scena nella seconda edizione dello *Spettacolo-concerto Majakovskij*, allestita dal 21 giugno 1962 (circa un mese prima dei *Capricci* di Barlocco). È la poetessa – già coinvolta in occasione di *Pinocchio*, probabilmente in una fase delle prove¹³² – a fornirci un gustoso quadro della situazione in tempo reale, in una lettera al fratello John che data allo stesso giorno del debutto:

Il regista, lo stesso Carmelo Bene con cui ho fatto Pinocchio (gli ho procurato gli strumenti, insegnato agli attori a usarli: ma la maggior parte di loro è sparita dal momento che non sono stati pagati come promesso, e noi abbiamo dovuto “arrangiarci” all'ultimo minuto! Ma lo spettacolo è stato un buon successo), non è per niente onesto ed è molto autoritario, convinto com'è di essere un genio, ma almeno ha delle aspirazioni, e non è “dada”

¹³¹ V. R. Guarini, *L'autore-regista di «Cristo '63» afferma di aspirare alla «purezza»*, «Il Messaggero», 7 gennaio 1963.

¹³² V. S. De March – S. Giovannuzzi, *Cronologia*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012, p. LXXX.

né snobisticamente avanguardista, ma solo completamente pazzo. [...] Lui declamerà, e io suonerò, mi muoverò in continuazione e reciterò cambiando costume quasi venti volte per serata. Pianoforte, tamburi, gong, buffi strumenti di legno, chitarra ecc. Un'impresa abbastanza arrischiata: l'ha già messa in scena a Bologna, con un compositore di nome Sylvano Bussotti (uno dei migliori in Italia oggi) e registrata con la RCA [*in realtà con La Voce del Padrone: per RCA Bene registra nel '62 un disco insieme a Pepe Lenti, N.d.R.*]. Non sono troppo preoccupata, dal momento che improvvisare è il mio "forte"; non sono però molto contenta di Bene che è incapace di accettare suggerimenti e idee per quanto riguarda il movimento sul palco, o l'"impostazione" generale. Ma mi sta lasciando completamente mano libera per la musica, e io srotolerò suoni in un "continuum" per un'ora ogni sera, accompagnando i versi «Un nuvolo in Pantaloni» e altri, per quindici repliche¹³³.

¹³³ Ivi, p. LXXXV. Cfr. anche le interviste *Non è la mia ambizione essere eccentrica* e *Paesaggio con figure*, entrambe in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 220-222 e 313. Una foto di Rosselli «drumming in a performance with Carmelo Bene's theatre troupe in Trastevere, Rome (1962). Photograph courtesy of Guglielmina Otter» si trova in copertina al volume A. Rosselli, *Locomotrix. Selected poetry and prose*, edited and translated by J. Scappettone, Chicago, The University of Chicago Press, 2012. Edoardo Torricella, nel solito memoriale *Non dimentichiamo l'anarchia*, racconta un aneddoto sulla seconda edizione dello *Spettacolo-concerto Majakovskij* che può fare da contrappunto alla lettera della poetessa: «[Carmelo] s'era fatto prestare da una sezione del PCI – tramite Amelia Rosselli – molte bandiere rosse per l'allestimento del recital. Poi le aveva tutte bruciacchiate e appese al soffitto. Ero in teatro quando, giorni dopo, la Rosselli si presentò, e guardando incredula le bandiere sbrindellate rosso-nerastre che pendevano dall'alto, chiese: "E le bandiere della sezione??" Carmelo, sogghignando e indicandole, esclamò: "Eccole!". Amelia ingurgitò il boccone amaro senza dire una sola parola. Poi tirò una gran boccata dalla sigaretta. Nel Teatro Laboratorio faceva un caldo terribile e stavamo a torso nudo. Amelia si avvicinò a Carmelo e sadicamente nella schiena nuda... gli spense la sigaretta». Sarebbero necessarie ulteriori verifiche sull'epistolario inedito di Amelia Rosselli, conservato presso il Centro di tradizione manoscritta dell'Università di Pavia (si ringrazia Silvia De March per l'informazione), almeno per quanto concerne i primi anni Sessanta: gli stralci di documentazione che compaiono negli studi rivelano infatti una cronologia non sempre perfettamente sovrapponibile con quella di Carmelo Bene.

(Carmelo Bene, dal canto suo, così ricorderà Amelia Rosselli nel 1998: «gran talento musicale, una pazza che mi frustava in scena»¹³⁴.)

Se può essere Sylvano Bussotti – come già per Braibanti – all’origine dei contatti tra Bene e Amelia Rosselli, la poetessa, forse a sua stessa insaputa, potrebbe essere stata a sua volta il tramite per un importante incontro dell’attore. Figlia del martire politico Carlo Rosselli, assassinato su mandato del regime fascista insieme al fratello Nello nel 1937, era cugina di primo grado del figlio di quest’ultimo, Aldo, che nel 1956 aveva rifondato insieme a Roberto Lerici¹³⁵ la casa editrice che già ne portava il cognome:

¹³⁴ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 129.

¹³⁵ Per il profilo biografico di Roberto Lerici (1931-1992) ci rimettiamo al ritratto accorato che ne diede Franco Quadri a pochi giorni dalla prematura scomparsa (v. F. Quadri, *Roberto Lerici spirito leggero*, «La Repubblica», 10 marzo 1992): «Assistendo un paio di mesi fa a *Leggero leggero*, mentre Gigi Proietti snocciolava il composito collage di citazioni e di testi sul tema dello spettacolo, pensavo al singolare ma significativo percorso del “commediografo” Roberto Lerici, e appunto alla leggerezza disinvolta del suo cammino tra i generi. Dell’avanguardia degli anni Sessanta era stato uno dei padri, e non solo scrivendo *La storia di Sawney Bean* per Carmelo Bene o *Il lavoro teatrale* per Carlo Quartucci. Non a caso per l’uno e per l’altro era un poeta di compagnia, adattatore versatile col senso della scena e un’imprevedibile ricchezza di spunti; e dell’Associazione Nuovo Teatro che per poco riuni e contribuì a lanciare i focosi gruppi d’allora fu anche il presidente. O bisognerebbe dire un moderatore dalla firma attenta, memore del patrimonio riversato nella casa editrice che portava il suo nome di famiglia: una sigla effimera ma fervida di fermenti soprattutto per la poesia e il teatro, e per aver forgiato un laboratorio di ricerca nel *Marcatre*, la più monumentale e spettacolare delle nostre riviste letterarie. Da quella stagione alle riviste televisive per Proietti, ma anche a *Milleluci* per Mina e la Carrà, dalla sceneggiatura ancora per il piccolo schermo e per Quartucci dell’indimenticabile *Moby Dick* alla traduzione della prima versione di *Lulu* per gli stravolgimenti di Tinto Brass, il passo non è breve. Ma a maturarlo c’è l’entusiasmo dinamico e l’intelligenza inquieta di un tuttologo dello spettacolo con una personale filosofia dello sfruttamento dei mezzi dietro al suo bisogno di trasformare tutto in show: una figura d’intellettuale poco italiana e che solo per l’incontinenza da bambino con cui si concedeva a questo suo gioco s’è un po’ disperso nella confusione dell’accumulo. Dovrei infatti ricordare la sua originalità di autore di caustiche commedie politiche, quali *L’educazione parlamentare* e *Pranzo di famiglia*, scritte per il Teatro Belli dove trovò una delle sue case, lo spirito di rottura di *Libere stanze* o

Roberto Lerici, volgendo all'editoria letteraria, con il sostegno economico di Aldo Rosselli (figlio di Nello), la vecchia casa editrice di famiglia fondata nel 1927 da Carlo Maurilio Lerici, aveva assunto subito un ruolo importante nella stagione dell'avanguardia: nel 1963 era nata al suo interno anche la collana *Marcalibri*, associata alla rivista *Marcatré* diretta da Eugenio Battisti e legata al Gruppo 63. Nel 1968 pubblicherà (prima di chiudere) *La scrittura scenica* di Giuseppe Bartolucci¹³⁶.

Così la leggenda¹³⁷:

Roberto si trasferì a Milano e fu un ottimo editore. [...] Pubblicò una collana di poeti selezionandoli con cura, scoprì qualche autore di successo e dopo qualche anno la sua diventò una delle case editrici più seguite d'Italia. Le sue disavventure iniziarono quando gli capitò in ufficio un certo Carmelo Bene per farsi pubblicare un libro. Carmelo gli parlò per un intero pomeriggio, gli spiegò che l'unica opera al mondo degna di essere pubblicata era

del *Gioco dei quattro cantoni*, le personali versioni da Kirkegaard (*Diario di Giovanni il seduttore*) o da Dostoevskij per Trionfo (*L'usuraio e la sposa bambina*), o i monologhi *Bagno finale* per Massimo De Rossi e *Vuoto di scena* per Lucia Poli. E perché non la lucidità di un traduttore coinvolto fino all'intervento diretto? Ma la definizione di traduttore è insufficiente: nei molti sodalizi qui solo accennati e da lui mai interrotti, da Bene alla Zattera di Babele, da Antonio Salines al Proietti uscito da *A me gli occhi please*, Lerici è stato il "dramaturg" del teatro italiano, uno dei due o tre mai esistiti da noi. Non solo un autore quindi, ma un ricostruttore di testi; e infine, con quella megalomania che l'ha in parte bruciato, anche un provocatore di fenomeni, e come complice e innocente "anima nera" un plagiatore di uomini: in qualche modo l'ultimo Proietti è un suo personaggio. E delle sue creature è stato pure un inimitabile spettatore: quell'ultima volta a *Leggero leggero*, sulle sue labbra trionfava il solito sorriso di chi ha mai smesso di divertirsi».

¹³⁶ V. F. Vazzoler, *Ancora su Bene letterato*, in AA. VV., *Uno straniero nella propria lingua. Scritti per Carmelo Bene*, Salerno, Oedipus, 2019, p. 26. Sull'attività di Aldo Rosselli presso l'editore Lerici cfr. anche S. De March – S. Giovannuzzi, *Cronologia*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. LXXVII.

¹³⁷ Leggenda corroborata dal racconto fatto a chi scrive da Carlo Emilio Lerici, uno dei figli di Roberto, oggi regista e direttore del Teatro Belli di Roma.

la sua, che comunque fare l'editore era un mestiere inutile perché la sola cosa per cui valeva la pena di vivere era il teatro. Chi non faceva teatro era come se non esistesse, quindi, se Roberto non si fosse messo subito a far teatro, era come se fosse già morto. Il bello fu che Roberto si fece convincere¹³⁸.

Il primo libro di Carmelo Bene, *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*, esce in effetti per l'editore Lerici di Milano nel giugno 1964. L'autore è reduce dalla prima edizione di *Salomè* «da e di Oscar Wilde», con l'attore pasoliniano Franco Citti nel cast, nel ruolo del profeta Iokanaan¹³⁹: lo spettacolo che gli ha procurato le prime, preziose recensioni entusiastiche di Ennio Flaiano e di Alberto Arbasino¹⁴⁰. Nel mese di luglio, la compagnia di Bene – cui si è aggiunta Lydia Mancinelli – porta al Festival dei Due Mondi di Spoleto i riallestimenti di *Pinocchio* e di *Amleto* (il primo lavoro probabilmente va in scena in maniera regolare, mentre il secondo non arriva oltre la prova generale¹⁴¹ a causa di un nubifragio che danneggia lo chapiteau sotto il quale si sarebbe dovuto svolgere):

¹³⁸ V. A. Giusti, *La casa del Forte dei Marmi*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 68 (l'autore del libro era il proprietario della casa versiliese in cui trascorsero le vacanze estive Carmelo Bene con Lydia Mancinelli, Eugenio Montale e altri artisti e intellettuali tra gli anni Sessanta e Settanta). Per i ricordi dell'attore sulle villeggiature a Forte dei Marmi v. anche C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 189-191: «Certi meriggi, sotto i pergolati dell'amico pittore Nino Tirinnanzi, Montale oziava imbrattando carta da disegno coi fondi del caffè, con l'aranciata e altri impiastri. Convocati a giudizio, io, Tirinnanzi e l'indimenticabile Vittorio Bodini stroncavamo impietosi quelle opere dell'ingegno, lasciando il Vate, ormai avvezzo alle nostre ilari villanie, ai suoi borbottati silenzi, qua e là sfregiati da fischiattato, baritonale, arieggiare».

¹³⁹ V. locandina dello spettacolo riprodotta in *Panta. Carmelo Bene*, cit., p. 330.

¹⁴⁰ Cfr. E. Flaiano, *Pugnalate Salomè ma non fatele i baffi*, «L'Europeo», 15 marzo 1964, p. 81, e Id., *Costretto all'autodifesa l'avvocato delle cause perse*, «L'Europeo», 19 aprile 1964, pp. 85-86 (entrambi i pezzi poi in E. Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli, 1983, pp. pp. 197-200 e 210-213); e cfr. A. Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, cit., pp. 370-372.

¹⁴¹ Cfr. l'unica, preziosa, testimonianza coeva a noi nota: S. Frosali, *Un Amleto anticonformista sotto la tenda di un circo*, «La Nazione», 7 luglio 1964.

[...] tanta acquaccia in tempesta nulla aveva il nulla lasciato in luogo d'un teatro-circo. Non si ritenne "conveniente" accordarci un riparo in sacrestie al coperto. E finì qui. In quella terra altro tempo francescana e fatta inospite dall'idiozia d'un gotha vocato al privilegio dei pruriti americani [...], cementò l'amicizia con Roberto Lerici (aveva, tra i suoi ultimi "stravizi dissennati", editato la mia prima rielaborazione da Collodi). La mia *débâcle* era pubblica, solare, e Roberto vi rimediava – eccessivo *fair play* di buona fede – invitando il Carmelo e certa Lydia a colazione o a pranzo. [...] Si progetta con Roberto rivedersi in quel della Versilia nell'agosto a seguire, onde tentare un testo ch'avea in animo comporre tutto per me¹⁴².

Esito della villeggiatura a Forte dei Marmi: Roberto Lerici dà alla luce il dramma in versi *La storia di Sawney Bean*, che viene messo in scena dal successivo 6 ottobre al Teatro delle Arti di Roma – Carmelo Bene regista e protagonista –, e che nello stesso mese è pubblicato dall'autore nella collana teatrale della propria casa editrice, con scritti di Bene in appendice¹⁴³. I due amici avviano nello stesso periodo un progetto artistico in comune, la Compagnia "Teatro 64", il cui terzo componente è Salvatore Siniscalchi, sodale di Bene dai tempi di *Addio Porco*¹⁴⁴ e direttore, insieme a Roy Halliday e a Liana Johnson¹⁴⁵, di quel «Theatre Workshop Club» che aveva

¹⁴² V. C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., pp. 44-45. Durante la villeggiatura di quell'anno a Forte dei Marmi viene realizzato dal pittore Nino Tirinnanzi il ritratto di Carmelo Bene – oggi custodito nel foyer del Teatro Belli di Roma – riprodotto *infra*, p. 361).

¹⁴³ R. Lerici, *La storia di Sawney Bean*, Milano, Lerici, 1964; appendice di C. Bene alle pp. 53-64.

¹⁴⁴ V. *supra*, nota 123 a p. 57. Edoardo Torricella ha dichiarato a chi scrive che «Sasà» Siniscalchi – nel '68 anche nel cast di *Nostra Signora dei Turchi*, nel ruolo dell'editore – era fidanzato con l'attrice Rosa Bianca Scerrino.

¹⁴⁵ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 160: «[...] travestito da arabo per depistare le attenzioni poliziotte alla mia figura» dopo i fatti di *Cristo 63*, «approdai ospite in un appartamento di via Giulia abitato da una donna-persona corrispondente al nome di Liana Johnson, disinibita e coltissima, che s'occupava tra l'altro delle traduzioni più ostiche della lingua d'Albione. Rovistando tra i suoi libri, m'imbattei in una

sostenuto il primo allestimento realizzato dal Nostro dopo la chiusura del Teatro Laboratorio, *Edoardo II* di Marlowe al Teatro Arlecchino¹⁴⁶.

Dopo aver messo in scena *Manon* di Carmelo Bene (gennaio 1965)¹⁴⁷ e *Basta con un "Vi amo" mi ero quasi promesso. Amleto o le conseguenze della pietà filiale* (aprile 1965, l'opera che inaugura la poi stabile contaminazione del testo shakespeariano con l'*Amleto* di Jules Laforgue), la Compagnia "Teatro 64" invia alla Biennale di Venezia un'autocandidatura – respinta dall'ente senza apparentemente fornire motivazioni – per prendere parte pochi mesi più tardi al Festival Internazionale del Teatro. Già l'anno precedente Carmelo Bene aveva fatto domanda per partecipare con *Manon*; domanda parimenti respinta per l'incompletezza del testo (poco dopo – si ricordi – pubblicato in volume insieme a *Pinocchio*), ma non senza una lettera di risposta che il direttore del Settore Prosa Wladimiro Dorigo era stato forse indotto a scrivere dalle

splendida versione laforgueiana in trentaduesimo di *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* a firma di Flaiano» (si tratta di J. Laforgue, *Amleto ovvero le conseguenze della pietà filiale*, traduzione di E. Flaiano, Roma, Documento, 1944; versione riedita da Scheiwiller nel 1987).

¹⁴⁶ V. locandina dello spettacolo riprodotta in *Panta. Carmelo Bene*, cit., p. 170. Per approfondire questo lavoro del 1963 v. P. Di Matteo, *Sulle tracce di Edoardo II di Carmelo Bene*, in *In Fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, a cura di I. Caleo, P. Di Matteo e A. Sacchi, Venezia, Bruno, 2021, pp. 102-111.

¹⁴⁷ Su questo lavoro poco frequentato di Carmelo Bene si veda A. Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, cit., p. 424: «Le trovate buone sono sempre parecchie, cominciando dalla regia allo scoperto eseguita da Bene stesso in prima fila, e in giacca da gelataio, col suo microfono per trasmettere agli attori consigli e insulti e versi di Di Giacomo o di Francesco Gaeta, inservibili specialmente in queste circostanze. È perfetto, e incantevole, che Des Grieux [*interpretato da Alfiero Vincenti «Rotoli», N.d.R.*] sia uno solo, e turbato, mentre le Manon sono sei (non è un personaggio "dai molti volti"?) e che il principale problema di lui sia di caricarle tutt'e sei, strapazzate e malmesse, sulla canna di una sola bicicletta. Poi è geniale che alla fine, quando son morti tutti, i corpi vengano visitati da un cavallo, un vero cavallo da opera, di quelli che di solito passano in lontananza; e invece questo arriva fino alla ribalta, apparizione zoccolante condotta dal suo vetturino perplesso».

referenze prodotte dal Nostro in quella circostanza¹⁴⁸: si erano infatti espressi a favore dell'ammissione di Bene al Festival l'attrice Elsa De Giorgi, Ennio Flaiano e Alberto Arbasino¹⁴⁹. Nel 1965 le opere proposte sono invece, a scelta dell'istituzione, *Pinocchio* di Carmelo Bene o *Brigitte Bardot* di Roberto Lerici: nella seconda metà di maggio contattano Dorigo per lettera sia Lerici da Milano, che Bene e Siniscalchi da Roma. Un paio di missive – provenienti, come gli altri documenti citati in queste righe, dall'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) della Biennale di Venezia – sono trascritte integralmente negli apparati¹⁵⁰; riproponiamo qui alcuni stralci della missiva del 18 maggio a firma di Bene e Siniscalchi, particolarmente interessante:

¹⁴⁸ La lettera di Dorigo a Bene per motivare la “bocciatura” è integralmente pubblicata in D. Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Milano, Mimesis, 2020, nota 178 (Carlo Quartucci, in quello stesso 1964, fu invece incluso nella programmazione del Festival).

¹⁴⁹ V. Fascicolo “*Manon* di Carmelo Bene” (1964), Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) – La Biennale di Venezia, Fondo Storico, serie Teatro, busta 025: in questo fascicolo, oltre alla lettera di cui alla nota precedente, troviamo, tra l'altro, una lettera manoscritta del 2 aprile a firma di «Elsa de' Giorgi Contini Bonacossi» per caldeggiare a Dorigo l'inserimento nella programmazione del XXIII Festival Internazionale del Teatro dello spettacolo *Manon*, e troviamo un telegramma a Dorigo del 18 aprile firmato da Elsa De Giorgi, Alberto Arbasino ed Ennio Flaiano.

¹⁵⁰ Cfr. *infra*, pp. 457-461. Come si sa, Carmelo Bene prenderà parte nel 1968 alla Biennale Cinema con il lungometraggio *Nostra Signora dei Turchi*; per contatti con il Settore Teatro dovremo invece attendere la già ricordata nomina a direttore artistico del gennaio 1988. L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale custodisce ovviamente anche materiale relativo alla tormentata vicenda occorsa a cavallo degli anni Ottanta e Novanta: particolarmente interessante è il progetto complessivo – con un piccolo esergo poetico – presentato da Bene nell'aprile del 1988, prima che i rapporti si logorassero, anch'esso trascritto negli apparati (cfr. *infra*, pp. 467-470) benché in buona parte già riproposto in C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 366-367. Curioso notare che nel 1977 anche Luca Ronconi, incaricato di dirigere il Settore Teatro, si era visto costretto a rassegnare le dimissioni «a seguito di problemi finanziari e della cronica crisi dell'ente» (v. nota 13 a p. 157 a cura di G. Agosti, in L. Ronconi, *Prove di autobiografia [raccolte da Maria Grazia Gregori]*, Milano, Feltrinelli, 2019); cfr. anche D. Ventimiglia, *Bene come Ronconi dopo quindici anni la storia si ripete*, «La Nuova Venezia», 27 febbraio 1990.

La compagnia di prosa “Teatro 64”, la cui recente attività è ampiamente illustrata dalle critiche che alleghiamo, si ritiene – pro memoria a parte – la sola degna a rappresentare il teatro italiano in questo specifico settore. (Sinceramente ci rattrista che le altre “velleità” avanguardistiche nazionali dormano incartate sui tavolini del caffè Rosati in Roma). [...] Fermo restante il sereno ed obbiettivo giudizio della Commissione nella scelta di uno dei due testi, dal canto nostro riteniamo più idoneo a “rappresentare” non tanto, quanto a “rappresentarci”[,] Pinocchio. [...] *Pretesto* è proprio il nostro punto di contatto con l’avanguardia moderna. Più moderno di tutti è ancora Artaud. Tutti i “vice” parlano di Antonine [sic] Artaud, capacissimi anche di datarlo, mentre i titolari sanno benissimo che il povero grande Artaud non ha mai avuto la soddisfazione di essere ospitato in un Festival o in un qualunque teatro quando era vivo, e perciò si è limitato a teorizzare finché è partito per il Messico (ma non in tournée). [...] Proprio perché fortemente testuale e quindi più fortemente pretestuoso, Pinocchio può facilmente sbarazzarci da quell’equivoco che ancora oggi ci lega a tutta l’avanguardia italiana nostra contemporanea che vivamente combattiamo e rifiutiamo in nome dell’avanguardia stessa. La fortuna ideale di un uomo di teatro oggi è a nostro avviso quella di fare del teatro non databile o quanto meno databile.

Colpisce soprattutto il richiamo reverente ad Antonin Artaud, le cui opere in traduzione italiana non sarebbero state disponibili in volume prima del 1967 (*Il monaco di M.G. Lewis nella versione di Antonin Artaud*) e del 1968 (*Il teatro e il suo doppio*); tuttavia a metà del ’65 fare il nome del poeta francese in ambienti teatrali non doveva apparire insolito: nel mese di marzo il Living Theatre, che si rifaceva esplicitamente al «teatro della crudeltà», aveva iniziato la sua prima, lunga tournée italiana, e di lì a poco (giugno) una selezione di scritti artaudiani sarebbe stata pubblicata, tradotta, su un numero doppio della rivista «Sipario»¹⁵¹. Antonio Attisani nota però

¹⁵¹ V. D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., pp. 57 e 60-61.

che Bene leggeva certamente Artaud almeno dal 1964¹⁵², e adduce come prova il fatto che proprio nel testo pubblicato in appendice a *La storia di Sawney Bean, La prima rappresentazione*, il Nostro parli di «differenza tra CRUDELTA' e GUIGNOL», nonché di «chiarire il concetto di CRUDELTA'»¹⁵³. Quell'anno, poi, l'allestimento di *Salomè* che avrebbe indotto Alberto Arbasino a sentenziare:

Finalmente, questa interpretazione [...] a cui è possibile applicare qualunque teorizzazione di Artaud. E funzionano tutte. Si capisce, potrà essere una approssimazione pasticciona rispetto all'ideale irrealizzabile del Teatro della Crudeltà: poco male, sono anni che non vediamo uno spettacolo così geniale¹⁵⁴.

Ancora però non si tratterebbe di un'esclusiva, dal momento che approfondimenti sull'autore francese uscivano, sempre su «Sipario», sin dal gennaio 1964¹⁵⁵; i primi, tra l'altro, per iniziativa di quel Sandro Bajini che nel '67, durante il Convegno di Ivrea, avrebbe rivolto a Carmelo Bene provocazioni gratuite, suscitandone la reazione forse eccessiva, ma non immotivata¹⁵⁶. La lettura di Artaud si deve tuttavia ulteriormente retrodatare, e addirittura al 1962, se si considera che nell'articolo del «Messaggero» del 7 gennaio '63, riportato all'inizio di questo capitolo, il teatrante compare nel novero di coloro che Bene definisce «i miei maestri» (d'altra parte

¹⁵² V. A. Attisani, *Attore del deserto*, cit., p. 5 e nota 24 (cfr. anche Id., *Carmelo Bene. Discesa dal Monte Carmelo*, in Id., *L'arte e il sapere dell'attore*, cit., p. 412).

¹⁵³ V. C. Bene, *La prima rappresentazione*, in R. Lericci, *La storia di Sawney Bean*, cit., p. 55.

¹⁵⁴ V. A. Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, cit., p. 371.

¹⁵⁵ V. D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., pp. 57, 108 e 205-207.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 242-243 e 248-249. È noto che a Ivrea Bene interruppe una rappresentazione del Gruppo d'ottobre (di Bajini e altri), alterato dallo "sfottò" riservato da costoro al fondatore del Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti; si omette però di ricordare che era stato Sandro Bajini ad aprire le ostilità, quella mattina, con un intervento dichiaratamente polemico nei suoi confronti (se ne consideri appena l'incipit: «Ieri qui è stato detto da uno che è intervenuto, come si chiama... uno con la giacca a fiori... È stato detto che nel teatro non interessano i fini, ma solo i modi [...]»).

l'attore affermerà in un'intervista del 1998 di aver letto Artaud proprio «grazie alle opere complete pubblicate da Gallimard»¹⁵⁷, e nell'autobiografia dello stesso anno dichiarerà di aver ottenuto il permesso legale di riproporre il *Caligola* a Genova con l'aiuto di una ex compagna di Accademia trasferitasi a Parigi¹⁵⁸: il che dice della sua possibilità di accedere al mercato librario francese – come abbiamo già visto in relazione alle opere di Sade – anche senza viaggiare in prima persona). E inoltre resteranno un *unicum* nel panorama teatrale i modi specifici dell'approccio beniano alla poetica del francese, come opportunamente evidenziato da Umberto Artioli nel 1996 (in una lettera all'attore volta a giustificare la propria assenza da un convegno dedicato ad Artaud, nel centenario, in concomitanza con le repliche di *Macbeth Horror Suite* al Teatro Argentina):

L'Artaud del *Teatro e il suo doppio* (1931-37), che si assoggetta alle leggi dell'«essere» e crede in un rituale scenico capace di guarire l'impurità della vita, è solo un'effimera parentesi tra due grandi stagioni all'insegna del «negativo»: a) gli scritti 'surrealisti' (soprattutto 1924-28) in cui si insiste sul *manque* e sul lavoro di dissugamento da parte del dio crudele; b) il clamoroso ritorno sulle stesse posizioni negli ultimi anni (1945-48), dove il rifiuto dell'«essere» diventa il rifiuto della Creazione sbagliata. Tutto ciò che sancisce e perpetua l'esistente (l'io, il linguaggio, il senso, la storia, il rituale

¹⁵⁷ V. T. Lounas, «*Che i vivi mi perdonino...*». *Intervista a Carmelo Bene*, «Cahiers du cinéma», n. fuori serie *Cinéma 68* (aprile 1998), traduzione italiana di R. Censi nel volume a cura di E. Morreale *Carmelo Bene. Contro il cinema*, antologia di interviste, Roma, Minimum Fax, 2011, pp. 173-188 (nostra citazione a p. 176). L'intervista si trova in diversa traduzione nel volume a cura di L. Buoncristiano *Panta*, cit., pp. 285-295.

¹⁵⁸ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 118: «C'era [...] un'altra volta il problema dei diritti. Camus era morto in un incidente automobilistico, schiantato contro un albero. C'era da trattare con un agente di Gallimard, una iena. La solita storia. "I diritti non ci sono più. Sono stati tolti a tutti. Dovete andare a Parigi da Gallimard". Mi aiutò molto Carmen Scarpitta, un'amica di accademia, che si era stabilita a Parigi. Garanti per me. Ottenni il permesso solo per Genova, ma era quello che mi serviva» (Gallimard, come abbiamo visto, era proprio l'editore che pubblicava Artaud).

scenico, il mondo della «rappresentazione», la nascita in un corpo di carne, l'atto di procreare) viene radicalmente messo in questione. [...] È evidente che il raccordo con C.B. (sul piano dei problemi e non su quello di eventuali – inesistenti – filiazioni) non può concernere certo la fase del *Teatro e il suo doppio*. Si tratta di una distinzione cruciale, che mi sembra di dover ribadire contro la Babele delle lingue critiche. Mentre il teatro antropologico degli anni sessanta (Living, Brook, Grotowski, Barba ecc.) si appella a questa fase centrale di Artaud (l'Artaud che opta per l'Oriente contro l'Occidente, che si infiamma per il teatro balinese, che indaga i cerimoniali messicani, che si appella all'unità di tutti gli esoterismi ecc.), C.B. è il solo nel Novecento a imboccare con risolutezza l'altra direttrice artaudiana, la via dell'assoluto «rigetto». Lo statuto di *unicità* della ricerca di C.B., il suo carattere davvero sovversivo, dipendono da questo presupposto folgorante¹⁵⁹.

Un paio di settimane prima della corrispondenza con la Biennale Teatro, dunque nella prima metà di maggio 1965, la Compagnia “Teatro 64” aveva presentato *La storia di Sawney Bean* e *Manon* al Teatro San Ferdinando di Napoli, rilasciando a poche ore dal debutto questa lunga intervista (da noi rinvenuta sempre all'ASAC, nella rassegna stampa che doveva accompagnare una delle lettere di Roberto Lerici a Wladimiro Dorigo):

Sono a Napoli da qualche giorno, per preparare la rappresentazione della «Storia di Sawney Bean», l'allucinante poema scenico che verrà presentato questa sera al «San Ferdinando», e della «Manon» – una riduzione teatrale del famoso «libretto», naturalmente – che andrà in scena successivamente nello stesso teatro, Roberto Lerici, autore del primo lavoro ed editore di entrambi, e Carmelo Bene, autore del secondo e regista-

¹⁵⁹ V. U. Artioli – C. Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, cit., pp. 137-138 (cfr. anche A. Attisani, *Carmelo Bene. Discesa dal Monte Carmelo*, cit., pp. 404-405). Ricordiamo che nel 1995 Bene aveva inserito il «superamento d'Artaud» nell'elenco delle proprie conquiste artistiche e linguistiche (v. C. Bene, *Autografia d'un ritratto*, cit., p. XIII).

attore di entrambi. Insieme con loro è Salvatore Siniscalchi, collaboratore di Bene per quanto concerne la sua estenuante attività teatrale (nella quale questi è impegnato nella triplice funzione dello scrittore, del regista e al tempo stesso dell'attore) ed autore a sua volta di numerosi saggi critici sul teatro ed altri scritti. Insieme, i tre giovani costituiscono la *leadership* di quel movimento di artisti ed intellettuali – prevalentemente uomini di teatro – che nell'impegno della «ricerca» e dell'«esperimento storicamente fantastico» hanno riposto il massimo dei loro intenti. «Io ho tratto la storia di Sawney Bean da un'autentica cronaca scozzese del quindicesimo secolo. – È Roberto Lerici che parla. – La nostra avanguardia, dunque, è tale nella misura in cui è, oggi, incondizionatamente contraria, irriducibilmente nemica di tutte quelle correnti d'arte, letteratura o altro, che nel complesso possono definirsi l'avanguardia ufficiale del momento». «Noi siamo insomma un movimento d'avanguardia – dice Lerici, che ha poco più di 30 anni – nella misura in cui, a differenza di tutti coloro che pretendono d'inserirsi nella cultura contemporanea sotto la stessa etichetta, ormai definitivamente scontata e facile agli equivoci, abbiamo accettato, invece di respingere, il retaggio della cultura tradizionale, considerandolo un utilissimo patrimonio di dati fondamentali per la nostra ricerca di vitali esperienze rappresentative ed una inesauribile fonte di motivi di ispirazione, per buona parte attualissimi e fedelmente riducibili al nostro tempo». «È il caso – aggiunge Bene – del “Sawney Bean”, che, rifacendosi all'atroce cronaca di un episodio di cannibalismo collettivo protrattosi per un intero quarto di secolo nella contea di Galloway, sotto il regno di Giacomo I, ripropone per efficacissimi simboli ed in chiave liricamente emblematica, uno dei più comuni e drammatici problemi dell'uomo contemporaneo, e vale a dire quello della incomunicabilità (frequentemente preso in esame dalla cultura di oggi più disparata, ma sempre prescindendo dalle radici stesse del fenomeno) e dell'intima necessità di comunicare con gli altri ad ogni costo, amorevolmente o violentemente comunicare, fino a “nutrirsi” delle parole con quella stessa furia tribale del cannibale Sawney Bean e degli appartenenti alla sua incredibile comunità. La chiave emblematica del testo,

quale Lericci lo ha realizzato al termine di una scrupolosa ricerca tra documenti antichi di secoli, è estremamente chiara: carne umana invece di parole... “Umanità”, insomma, irremissivamente strappata alla natura, senza pena né odio, per la sopravvivenza stessa di se stessi. Il cannibalismo, dunque, nella storia di Bean, è l’inevitabile soluzione rituale di un dilemma intimo e moderno... è un estremo gesto d’amore per il prossimo, puramente mistico, e non ferocia né crudeltà d’animale affamato». «Il teatro, a parte tutto – continua Siniscalchi – è la sola forma d’arte che consente un diretto contatto con il pubblico, con la massa, cioè, con cui s’intende comunicare; e di conseguenza l’adeguamento della parola e del concetto, indipendentemente dal decorso di secoli, alla moderna realtà sociale ed a ciascuna delle più intime esigenze umane che ne derivano. Per questo io non credo nell’attore esclusivamente attore, né tanto meno nel regista esclusivamente regista o nello stesso autore che non sia in grado di essere, all’occorrenza, regista ed attore della sua opera. E questo sulla scena come nella vita pratica dell’esperienza. Noi crediamo, insomma, nell’Uomo di Teatro, autore-regista-attore al tempo stesso della sua opera; e per questo, pur essendo io uno scrittore, recito e collaboro alla regia con Carmelo Bene. Per questo, d’altro canto, pur essendo essenzialmente un attore-regista, Carmelo Bene non può fare a meno di scrivere e pubblicare saggi sul teatro e riduzioni per la scena di classici di ogni tempo, come la sua recente versione del Pinocchio collodiano e di una sconcertante Manon, passata al ruolo di figura di secondo piano per cedere il passo ad uno sperduto e patetico Des Grieux, vittima inconsapevole di questa nostra frastornante civiltà di massa». «In sostanza – conclude Lericci – noi crediamo in Shakespeare e vediamo nella sua persona la sintesi più perfetta, probabilmente la sola di quante la storia ce ne offre finora, delle componenti tipicamente indispensabili all’uomo vero di teatro. Per questo la sua opera è oggi più attuale che mai e l’“Amleto”, indipendentemente dai secoli che lo separeranno dagli anni a venire, verrà probabilmente rappresentato anche sulla Luna e su Marte». «Noi crediamo in Shakespeare e nell’“Amleto” – completa Siniscalchi, – ma non respingiamo Jarry ed il suo “Ubu Roi”, né Brecht. Noi non respingiamo nulla

perché crediamo nell'importanza della ricerca, nell'esperimento, molto più di quanto ci credano quelli che, definendo "sperimentale" la loro arte, si credono autorizzati ad eludere la cultura tradizionale, sia pure sul piano della semplice conoscenza, e a realizzare con tale pretesto i più assurdi disegni. Sono questi ultimi, suppongo, per la loro totale mancanza di umiltà, a precipitare presuntuosamente ed inconsapevolmente, quando non a tratti di vera e propria malafede, nella più irremissiva impossibilità di comunicare. Ma parliamo comunque di avanguardia vera...». «Sì, – lo interrompe Roberto Lerici – parliamo di avanguardia vera; ed allora tiriamo in ballo, per dirne uno, il buon Collodi... Ma credete davvero che la sua fosse una storia "buona"?... Credete davvero nella dolcezza della Fata dai capelli turchini e nella perfidia del gatto e della volpe?... Avanti, parliamo un po' chiaramente e diciamo con Carmelo Bene la verità sulla storia di Pinocchio. Per anni se ne è parlato come di una dolce fiaba per fanciulli, buona ed educativa; invece è una storia terribile, di una cattiveria quasi atroce, e nessuno si è mai sognato di dirlo». «...Né di capirlo. – Sorride Carmelo Bene. – di fronte alla crudeltà della storia di Pinocchio, il marchese de Sade è roba da bambini. Personaggi di una cattiveria ancestrale sono presenti ad ogni passo del romanzo: e la più cattiva di tutti è proprio quella "buona" fatina, dal sorriso ipocrita di maternalistica grazia. Un gatto che si finge cieco per acchiappare un merlo, al confronto, è quasi una creatura per bene... Ma il discorso sarebbe lungo, e poi l'ho già fatto per iscritto. Del resto sono ancora in troppi quelli che credono nella bontà delle fate dai capelli turchini... Troppi per poter dare corso a una conversazione sufficientemente disincantata». «Ti accuseranno di decadentismo per queste dichiarazioni». Sorride Salvatore Siniscalchi con ironia ostentatamente sicura. «Lo hanno già fatto – aggiunge Lerici – e non solo per lui, ma per tutti noi presi in blocco. Noi, per la critica ufficiale della nuova cultura, siamo i "decadenti ad oltranza"». «Neodecadenti, vorrai dire – conclude Carmelo Bene. – Hanno inventato per noi questa nuova bella parola... e ti pare poco?! Bisognerà farne uso per la pubblicità alla prossima messa in scena dell'"Amleto"». «Tu Amleto?!... Ma sei impazzito! Qualcuno di loro ha

detto che non sei biondo, non sei principe, non sei danese... mentre invece Amleto era proprio biondo, principe e danese. Come puoi dunque pretendere di essere un buon Amleto?!». È una «boutade» piuttosto facile, ma può anche passare. La vera prova del fuoco, per il giovanissimo triumvirato, rimane il palcoscenico¹⁶⁰.

Il giornalista che firma questo articolo è Franco Cuomo¹⁶¹. Così Bene stesso rievcherà l'incontro:

¹⁶⁰ V. F. Cuomo, *Un antropofago scozzese sulla ribalta del «S. Ferdinando»*, «Il Mattino», 8 maggio 1965.

¹⁶¹ Traiamo il profilo biografico di Franco Cuomo (1938-2007) dai materiali informativi del Premio Internazionale istituito alla sua memoria nel 2014 dalla moglie Velia Iacovino (per una biografia più particolareggiata cfr. anche il sito www.francocuomo.it): «Dagli esordi teatrali con Carmelo Bene, alla saga di *Gunther d'Amalfi, cavaliere templare* con cui fu finalista due volte al Premio Strega, a *I Dieci*, il saggio che ha squarciato per la prima volta il velo di silenzio sugli scienziati italiani che elaborarono il «Manifesto della razza» (pubblicato da Baldini e Castoldi nel 2005, e riproposto dall'editore Bonanno): la storia è il sottile filo rosso che lega tutta la produzione di Franco Cuomo, giornalista e scrittore, scomparso a Roma il 23 luglio 2007, tra gli autori italiani contemporanei più interessanti, poliedrici e originali. Che si trattasse di lontano medioevo o dei nostri giorni, Cuomo amava indagare nelle pieghe e nei misteri che scandiscono il corso dell'umana vicenda. Cuomo comincia la sua attività di drammaturgo scrivendo a quattro mani con Bene il *Faust o Margherita*, testo messo in scena nel 1966 al Teatro dei Satiri di Roma con grandissimo successo di pubblico e di critica anche straniera. Contemporaneamente sperimenta il teatro politico. Nello stesso anno scrive *Il caso Matteotti*, regia di Edmo Fenoglio, Arnaldo Ninchi e Gianni Musy protagonisti, che sarà rappresentato nel marzo del 1968. Seguono *I nuovi santi-Materiali per un teatro di guerriglia* (regia di Maricla Boggio) nella formula del Living Theatre americano, e il *Discorso per la "Lettera a una professoressa" della scuola di Barbiana*, messo in scena da Franco Enriquez. E ancora a quattro mani con Maricla Boggio *Santa Maria dei Battuti-Rapporto sulla istituzione psichiatrica e sua negazione* che va in scena nel 1969, spettacolo di grande impegno sociale e artistico che prende spunto dal libro di Franco Basaglia *L'Istituzione Negata*. Dello stesso filone altri due testi importanti: *Compagno Gramsci* (1972) e *Passione 1514* (1972). Poi ha inizio per Cuomo una nuova stagione. Nella sua produzione subentra «una visione estetica, barocca e decadente». È il tempo di testi come *Caterina delle Misericordie* (1970, Premio Riccione 1971), e *Giovanna d'Arco e Gilles de Rais* (1972, Premio Vallecorsi 1974), in cui lo scrittore matura un linguaggio completamente nuovo. Seguiranno, solo per citare le opere più importanti, *Nerone* (1979), messo in scena anche in Russia, *Una Notte di*

A Napoli conosco Franco Cuomo e ci mettiamo a scrivere un *Faust*. Mi trasferisco un paio di mesi sul Golfo con Lydia e un'altra ragazza che ci faceva compagnia. E naturalmente Franco Cuomo, che allora faceva il cronista di nera al "Mattino". Era un tipo molto in gamba e somigliava in modo sinistro a Poe. La copia esatta. [...] Fu un periodo particolarissimo. Inenarrabile. Materassi in terra dappertutto. Mangiavamo solo würstel e roba in scatola. Poi uscivo con Cuomo. Tornavamo all'alba. Lui doveva andare il redazione, lo accompagnavo al bar in via Caracciolo. E lì, ottanta pernod, cinquanta, sessanta manhattan. [...] Tra il *Faust* e il lavoro al giornale, non dormiva mai¹⁶².

I particolari etilici sono presenti anche nei ricordi di Cuomo, che menziona pure gli altri collaboratori di allora:

Casanova (1984, Premio Flaiano), messo in scena oltre che in Italia a Parigi e in altre località della Francia, *Addio Amore* (1986), che ricostruisce la tragedia di Beatrice Cenci. Ma di Cuomo vanno ricordati anche altri due importanti momenti che hanno segnato la storia del teatro. Nel 1977 Maurizio Scaparro gli affidò una traduzione nuova del *Cyrano* di Edmond Rostand, ottant'anni dopo quella di Giobbe in versi martelliani, per un'operazione culturale che culminò in un grandissimo successo anche in Francia, dove il testo fu proposto in italiano, protagonista Pino Micol. E nel 1983 Scaparro e Cuomo scoprirono l'esistenza di una versione del *Caligola* di Camus del 1941. Il testo, non semplicemente rivisitato, ma ricostruito nello spirito dell'originale stesura di Camus, debuttò in prima mondiale al Teatro Argentina di Roma, il 24 novembre 1983. Tra i romanzi, l'ultimo è stato *Il tradimento del templare*, pubblicato nel 2008 da Baldini Castoldi Dalai; si ricordano inoltre *Il romanzo di Carlo Magno* in 5 volumi (Newton Compton 1998-2000), *Il signore degli Specchi* (Newton Compton 1991), *Scroll* (Solfanelli 1990), dedicato a Shakespeare, *I semidei* (Rusconi 1995), che racconta gli anni e i protagonisti di tangentopoli, *I sotterranei del cielo* (Baldini Castoldi Dalai 2001), *Il tatuaggio* (Baldini Castoldi Dalai 2002), *Anime perdute* (Baldini Castoldi Dalai 2007). Tra i saggi di Cuomo, tradotti anche all'estero, grande successo hanno riscosso: *Elogio del libertino*, *Gli ordini cavallereschi nel mito e nella storia*, ripubblicato in due volumi con il titolo *La cavalleria e L'altra cavalleria* dalla casa editrice Tipheret, *Le grandi profezie*, *Storia ed epopea della cavalleria*, *Santa Rita degli Impossibili*.

¹⁶² V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 196.

Non riesco a immaginare me stesso e tanto meno Carmelo intenti a dialogare di qualcosa che non avesse a che fare in alcun modo con la visione avventurosa e trasgressiva (terribilmente pericolosa, se si vuole) del fare che all'epoca ci accomunava – e penso anche a Roberto Lerici, Sasà Siniscalchi, Tonino Caputo, ineguagliabile pittore di locandine che trasudavano la luce dei rosoni d'Otranto. [...] Perdurò l'amicizia. Tant'è che lui ebbe la generosità – lui, solitamente così avaro di se stesso – di prefare certi miei testi a cui tenevo in modo speciale, tra i quali ricordo il *Nerone*¹⁶³.

Proprio in ragione della loro eccezionalità, riportiamo per intero le due brevi prefazioni – in versi – di Carmelo Bene alle opere drammatiche dell'amico. Quella per *Nerone* (1980):

È davvero per me “paradossale”
presentare un testo scritto (a monte
della scrittura scenica). È pertanto
da semplice lettore (scenico) che
io etc... Dunque:

“Nerone” di Franco Cuomo

Che cosa mi interessa di questo copione
(non ancora “spartito” musicale)?
Parrà curioso, ma non mai abbastanza.
V'è comunque una qualche implicazione.
Quale?

Io la direi *folia sdrammatizzata*
(da non scambiare per lucidità esistenziale).

In questo scritto non v'è *riscatto*
o *didascalìa*. Vi è contenuta invece
una *sospensione* del *Folle* scenico. L'autore
sfida (è questa, forse, la sua prova migliore)
con un coraggio (anche filologico) *demoralizzante*
il patetismo tout court.

Si muoia o non si muoia

¹⁶³ V. F. Cuomo, *Trentasei Manhattan per un Faust anarchico e visionario*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 122 e 128 (lo scritto era già apparso con il titolo *Trentasei Manhattan per un Faust disperato* in *A CB. A Carmelo Bene*, a cura di G. Costa, Roma, Editoria & Spettacolo, 2003, pp. 89-96).

in questo testo è del tutto indifferente,
così come se ne sfiducia l'energia che lo trama.

Byron? Fitzgerald? Gide? Altri ancora?
Non conta. Franco Cuomo?
Sì – perché l'ha stilato.
No, perché – ha stilato anche questo – in quanto autore
egli s'aspetta, io credo, d'essersi
più *estraneo* ancora, una volta in scena:
un valzer di Johann Strauss
che si sa (è disponibile) di già rivisitato
da Arnold Schoenberg. Un invito allettante
per un poeta-musico *dell'irrapresentabile*.

P.S. – Rivedere
il finale dell'"Antonio e Cleopatra" scespiriano.
Il disonorevole reiterato tentativo di suicidio
di Antonio, simultaneo (e perciò sublime)
alla smansiosa ricerca d'una *morte Romana*;
dignità tramontante del *disonore*. Il "Qualis Artifex"
assente in questo "Nerone"¹⁶⁴.

A metà del decennio precedente, invece, *Franco Cuomo e Gilles de Rais*, prefazione a *Storia di Giovanna vergine di guerra e strega innamorata dell'arcangelo Michele e amata dal barone Gilles de Rais suo capitano ad Orleans* (testo riedito con il titolo *Sangue d'amore o Storia di Giovanna d'Arco e Gilles de Rais* nel 1986 all'interno del volume *Eresie d'amore*, dove anche lo scritto di Bene ricompare¹⁶⁵):

Gilles de Rais di Franco Cuomo
Nulla da premettere
Grande pretesto teatrale (anticritica storica)
Capolavoro
è la vita di Gilles
sottratto per sempre alla ragione
La Ragione (causa) del testo
di Franco Cuomo

¹⁶⁴ V. C. Bene, *Prefazione*, in F. Cuomo, *Nerone*, Milano, Spirali, 1980, pp. 9-10.

¹⁶⁵ Cfr. F. Cuomo, *Eresie d'amore*, Milano, Spirali, 1986 (qui la prefazione di Bene si trova alle pp. 69-70).

è esattamente il capolavoro
 sottratto alla vita di Gilles.
 Teatro da farsi
 Si vedrà (!?) Non dipende dall'autore
 ma dall'artefice che saprà amarlo.
 Esserlo. Guai!
 Ma tutta l'arte drammatica scritta
 è nostalgia di teatro
 come il teatro è schifo per la vita.
 Franco ha scritto né vita né teatro
 [travalicando entrambi].
 L'Errore
 è in(consciamente) contemplato.
 E(saltato) il Lirismo
 quasi che l'autore
 attenda una dispersione medianica
 traverso cui possa
 un destino bello domenicale
 restituirgli un Gilles grande attore
 o
 se va meglio
 un incentivo santo a Malavita.
 Che si vuole di più?
 Si trascende il Talento
 e intanto si pubblica.
 Il Genio dell'Ergastolo
 contro una *prima attempta* all'Argentina.
 Spero che Franco
 trovi il Delinquente¹⁶⁶.

Ma attraverso la collaborazione con Franco Cuomo per *Faust o Margherita*, di cui tratteremo più ampiamente nel prossimo capitolo, arriviamo al 1966; quel 1966 che, come si accennava, sarà un anno cruciale per l'affermazione di Carmelo Bene nel panorama artistico italiano.

¹⁶⁶ V. C. Bene, *Franco Cuomo e Gilles de Rais*, prefazione a F. Cuomo, *Storia di Giovanna vergine di guerra e strega innamorata dell'arcangelo Michele e amata dal barone Gilles de Rais suo capitano ad Orleans*, «Sipario», anno XXX, n. 351-352 (agosto-settembre 1975), p. 77. Il verso tra parentesi quadre, saltato in questa pubblicazione, si trova solo nella versione stampata nel volume *Eresie d'amore*.

Intanto, è l'anno in cui viene pubblicato il suo primo romanzo, *Nostra Signora dei Turchi*, ancora una volta grazie ai buoni uffici di Roberto Lerici:

Compilai questo breve romanzaccio due anni e mezzo prima della sua pubblicazione. Una volta esaurito il capitolo terzo, lo sottoposi, su consiglio di Roberto Lerici, a Massimo Pini (Sugar) raggiunto a Milano. Lo spacciai, questo brano, per l'opera d'un frate francescano che intendeva restare anonimo sino alla stesura finale. Libro che avrebbe continuato solo con il *placet* dell'editore. Pini lesse e rimase esterrefatto dalla "perversione" del frate immaginario. Ne incoraggiò il prosieguo. Alle soglie della pubblicazione, mi rivelai finalmente come l'"autore" responsabile del misfatto. "Avresti potuto dirmelo prima, l'avremmo pubblicato con un anno d'anticipo"¹⁶⁷.

Sul fronte propriamente teatrale, invece, a *Faust o Margherita* (gennaio 1966) succedono la seconda edizione di *Pinocchio* (febbraio-marzo), *Il rosa e il nero* (ottobre) e la prima versione teatrale di *Nostra Signora dei Turchi* (dicembre).

Una curiosa informazione si trova in una recensione del 23 gennaio allo spettacolo scritto con Cuomo:

Quando inizia il secondo tempo il fumo è sparito, la luce si spegne, le note di un notturno di Chopin fanno da sfondo alle solite ragazzine in tutù. Da qui in poi queste ragazzette si lasceranno un po' andare nel dire parolacce. Cominciano consigliando alle signore di strofinare le mani col succo di verbena e di toccare colui cui vogliono dare l'amore. Proseguono con: «Durante il periodo mestruale dovete prendere un panino caldo da due soldi, tagliarlo a metà e farvi un buco non troppo profondo, quindi lasciarvi cadere dentro nove gocce di sangue mestruale». «Finalmente si parla anche di "lei"», esclama

¹⁶⁷ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 218.

Laura Betti, «Una buona merendina», sentenza una contessa in turbante¹⁶⁸.

Non sappiamo se Laura Betti, in questo caso, si sia recata a teatro in compagnia di Pier Paolo Pasolini.

Bene tramanda il seguente ricordo a proposito degli spettatori che frequentavano i suoi lavori sin dai tempi del Teatro Laboratorio a San Cosimato, testimonianza variamente riproposta dagli studiosi che si sono occupati di lui:

C'era chi veniva per sghignazzare di questa specie di povertà mista a guitteria. D'altra parte, gente selezionatissima. Che poi cominciò a seguire abitualmente i miei spettacoli. Pasolini, Moravia, Elsa Morante (stravedeva per me), Sandro Penna (non usciva mai di casa, faceva un'eccezione per i miei spettacoli), Ennio Flaiano, Angelo Maria Ripellino. Arbasino? No, lui venne in seguito, alla prima di *Salomè*, e ne restò folgorato¹⁶⁹.

Sottolineiamo subito che Alberto Arbasino, prima di *Salomè*, aveva visto altri due spettacoli di Carmelo Bene, su cui non aveva scritto nulla («ho visto solo un suo *Ubu Roi* eccellente lo scorso autunno; poi un *Edoardo II* veramente come poteva intenderlo Marlowe»¹⁷⁰); per quanto riguarda Pasolini, invece, è lecito dubitare che la sua frequentazione dei lavori del Nostro sia stata così precoce.

Come abbiamo già ricordato, nel cast della *Salomè* del 1964 figurava Franco Citti; così Bene:

La dicevano la “compagnia di Regina Coeli”. Alfredo Leggi e altri avevano ottenuto un permesso provvisorio. Pier Paolo Pasolini mi diede una mano a scorciare di qualche giorno la detenzione di Citti. Talvolta provavamo all'interno del carcere¹⁷¹.

¹⁶⁸ V. V. Pescatori, *Tutti i per-Bene applaudono gli sputi di Faust*, «ABC Giornale della domenica», n. 4 (23 gennaio 1966), pp. 28-30 (qui p. 30).

¹⁶⁹ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 124-125.

¹⁷⁰ V. A. Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, cit., p. 371.

¹⁷¹ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 154; v. anche C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 38: «Partorita da spensierata

Difficile dubitare della veridicità di questa informazione, che dice di un contatto con il poeta, ma non della sua presenza in sala. In effetti, parrebbe strano escludere la visione del lavoro; d'altra parte, non possiamo ignorare la dichiarazione di Pasolini in un'intervista rilasciata a Corrado Augias nell'autunno 1966: «Per esempio qualche sera fa ho visto per la prima volta uno spettacolo di Carmelo Bene»¹⁷²; dichiarazione da cui deriverebbe che la prima opera beniana a cui il poeta abbia assistito sia *Il rosa e il nero*¹⁷³.

Il fatto che nel 1967 Bene interpreti Creonte nel film *Edipo re* attesta che a questa altezza cronologica i contatti con Pasolini non sono più episodici; proprio l'evidenza di questa circostanza, tuttavia, ha impedito di indagare più a fondo il rapporto fra i due. Qualcuno ha messo in luce i frequenti

sofferenza – poche ore di prova in compagnia di Franco Citti, “Battista” straordinario, e d'Alfredino Leggi, allora ospiti del carcere mandamentale di Caccano; e di quel Vincenti poi grande attore nelle successive edizioni d'*Amleto* –, gestita tra gli incensi, in rosso e oro d'accatto nei costumi; la scena, un dopoguerra di bottiglie estinte, questa *Salomè* s'impone all'universo provincialismo romanesco e all'italietta critica, d'un balzo».

¹⁷² V. Pier Paolo Pasolini: “*Amo troppo scrivere per il teatro*”, in C. Augias (a cura di), *Esiste un nuovo corso? Interviste con Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini*, «Sipario», anno XXI, n. 247 (novembre 1966), p. 6.

¹⁷³ Gigi Livio (v. G. Livio, *Pasolini e il “teatro di contraddizione” e “dell'antagonismo”*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di S. Casi, A. Felice e G. Guccini, Venezia, Marsilio, 2012, p. 197) sostiene che si trattò probabilmente di un *Amleto*; ma non risultano allestimenti di *Amleto* in quel periodo, e nell'affermazione pasoliniana «non ci sarebbe per me nessuna ragione per far recitare Shakespeare in quel modo lì», riportata sempre nell'intervista ad Augias per «Sipario», il nome del drammaturgo inglese potrebbe benissimo essere usato in senso generico, a indicare per antonomasia «i testi teatrali». Riserviamo alla *Parte II* una disamina approfondita del pensiero teatrale e attoriale di Pier Paolo Pasolini; per il momento ci limitiamo a rilevare che, in un libro dedicato alla «stagione concertistica» di Bene, lo studioso Leonardo Mancini accosta all'attore il poeta, affermando che «Ponendo la parola sopra l'immagine, il teatro di Pasolini mirava a coltivare con i suoi spettatori il canale dell'ascolto, più che della visione» (v. L. Mancini, *Carmelo Bene: fonti della poetica*, Milano, Mimesis, 2020, p. 128): è una prima osservazione interessante in relazione al tentativo ermeneutico che proporremo.

scambi di attori¹⁷⁴: oltre a Franco Citti nel '64, Bene scrittura Ninetto Davoli e il padre Giovanni per *Arden of Feversham* al Teatro Carmelo Bene – l'unica vera “cantina” gestita per pochi mesi dal Nostro dopo il trasloco dal Beat 72 – nel 1968 (Davoli padre è coinvolto pure nei film *Capricci* del '69 e *Salomè* del '72), e inoltre al cinema, per *Capricci*, viene scritturata Anne Wiazemsky (con Pasolini l'anno precedente in *Teorema* e lo stesso anno in *Porcile*); in genere si omette però l'informazione più sorprendente¹⁷⁵, ossia che lo scambio è reciproco: infatti nell'unica esperienza in veste di regista teatrale, la messa in scena del proprio dramma *Orgia* per lo Stabile di Torino alla fine del 1968, Pasolini coinvolge per interpretare il personaggio maschile, accanto a Laura Betti e a Nelide Giammarco, un attore cresciuto alla bottega di Carmelo Bene, Luigi Mezzanotte.

Esistono poi indubbie affinità di pensiero tra Bene e Pasolini, anche se a un livello (molto) superficiale, nonché in ragione dei quindici anni di differenza, il loro temperamento può apparire distante. Così lo ricorda Bene nel 1998:

Con Pier Paolo ci si vedeva spesso. Lui diceva: “Il teatro è volgare, lo sopporto solo con te e basta”. [...] Per me, Pasolini è il più grande filologo e grecista che abbiamo avuto in Italia. Come romanziere m'interessa molto meno, come cineasta quasi niente, a parte *Salò-Sade*, il suo spietato, molto privato testamento. “Questo sono io, finalmente”, mi disse a set ultimato. [...] Pier Paolo Pasolini era in ogni senso un *corruttore*. Corruttore del “comune sentimento” e del costume sociale. Aveva in orrore lo Stato come concetto (in ciò da me pienamente condiviso) e i relativi abusi istituzionali. Quasi come Genet, non si limitò a teorizzare il dissenso, ma – vocazione congenita – precipitò se stesso in una prassi violenta e “scandalosa”, apparentemente in contrasto con il suo moralismo anti-capitalista e anti-marxista, vivendo

¹⁷⁴ Ad esempio C. G. Saba, *Carmelo Bene. Cinema, arti visive, happening, teatro*, Milano, Postmedia Books, 2019, p. 94; ma lo ricorda anche l'attore stesso in C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 177.

¹⁷⁵ Non che non lo si sappia, ma gli unici testi in cui l'informazione sia messa nero su bianco sono, a nostra memoria, S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 242, e L. Mancini, *Carmelo Bene: fonti della poetica*, cit., p. 124.

fino in fondo questa straordinaria energia distruttiva e soprattutto comprensiva della sua propria *autocorruzione*¹⁷⁶.

Rammenta inoltre il momento in cui gli fu comunicata la morte del poeta:

Mi spiacque moltissimo. Ma sapevo che sarebbe successo. Era il '75. Recitavo l'*Amleto* al "Manzoni" di Milano. Un coglione, non ricordo chi, mi diede la notizia nell'intervallo tra i due tempi. Nei giorni seguenti, recitando a Napoli, succedeva di tutto, sputi in platea, giovani che si ammutinavano: "Ridacci Pasolini!". Le giovanissime generazioni stavano dalla mia parte. Per loro, la morte di Pier Paolo era una gravissima perdita. Lo invocavano. In qualche modo ci identificavano...¹⁷⁷

Luigi Mezzanotte, nel cast di *Amleto* nel 1975, era presente al Manzoni e aggiunge questi particolari (in genere diffidiamo – lo si sarà notato – delle fonti memorialistiche; ma in questo caso il ricordo è così circostanziato, e così suggestivo, che è difficile metterlo in dubbio):

Durante l'*Amleto* [del 1967] conobbi Pasolini, che venne a teatro con Laura Betti. [...] Eravamo a Milano quando successe il fatto dell'omicidio di Pasolini. Carmelo ebbe il coraggio di andare dal pubblico a dire: "Voi siete i mandanti. *Voi siete i mandanti*. Con le vostre cravatte." – e qui un boato, "Dovresti fare la fine di Pasolini", gli hanno detto... Ma ebbe il coraggio di andare lì e dire: "Vi

¹⁷⁶ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 177-178.

¹⁷⁷ Ivi, p. 179. Proprio in quei giorni milanesi Bene rilasciò un'intervista da cui traspare una grande afflizione per la morte del poeta (oltre alla conoscenza puntuale dei suoi scritti giornalistici): «Il fatto è che qui nessuno vuole, come ha detto Pasolini, una alterità. Si confonde alterità con alternativa. Si vuole così portare l'operaio, il contadino alla borghesia, dargli quello stupido, vuoto modello. È un'operazione socialdemocratica, tutti continuano a negare il diverso. Anche il PCI, oggi. [...] Se ci riflette un po' su, capirà le ragioni per le quali il pubblico non va dai grandi attori, ma decreta il successo delle cose facili e bugiarde» (v. G. Tarozzi, *Niente di niente di niente*, intervista a Carmelo Bene del novembre 1975, ora in *Panta*, cit., p. 32).

dovreste impiccare con le vostre cravatte”. [...] Lo spettacolo era alle tre del pomeriggio, era molto presto. [...] Lui si alzava tardi come me, poi è andato a teatro ma nessuno gli ha detto niente – anche perché Lydia ha detto “Non dite niente, non dite niente” –, ma lo sapevamo tutti, tranne lui. Però all’intervallo lo è venuto a sapere¹⁷⁸.

Poche settimane dopo l’assassinio di Pasolini, Bene ribadirà in un’intervista il tema che ci sembra maggiormente accomunare i mondi poetici dei due (benché dia luogo a esiti a volte addirittura antitetici):

[...] il popolo ha perso il fatto etnico, completamente, perché gli hanno trapiantato i televisori, le cose... Era questa l’invocazione che Pier Paolo spesso faceva per i popoli dell’Africa, quando fece quell’appello all’UNESCO, un po’ patetico da un lato, molto bello dall’altro... Aveva fatto un documentario in Africa, molto molto dibattuto e discusso. Piantavano i distributori di benzina, togliendo anche dei templi, delle cose che erano rimaste... e in compenso davano scarpe da tennis alle persone del luogo, le quali erano abitudinarie da secoli a stare scalze [...]... Nel Sud che cosa è successo? Che accendono i televisori... E hanno smarrito completamente, dall’avvento della televisione in poi... [...] C’era un popolo. Ora in due anni, due anni... perché io andavo e venivo nei primi tempi, quando avevo diciotto anni, diciassette... [...] In due anni si sono stravolti i cervelli... Non è stata una cosa graduale: *due anni* sono bastati. E in quei due anni che è successo? Che la Puglia ha imitato la Calabria: tutti a Torino, tutti a Milano, tutti a fare i servi... [...] gente che pur di non lavorare, pur di non macchiarsi di una goccia di sudore, moriva di fame... [...] quando distruggi un popolo, quando perdi ogni stima per la miseria, per la povertà... Trovo che il maggior insulto che si possa fare a un povero è quello di fargli l’elemosina¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Da un colloquio telefonico di chi scrive con Luigi Mezzanotte.

¹⁷⁹ V. *Incontro con Carmelo Bene*, a cura di R. Bianchi e G. Livio, cit., p. 132. Cfr. anche un celebre estratto dal testo che Gilles Deleuze dedicò a Carmelo Bene: «Si pretende [...] riconoscere e ammirare, ma in effetti si normalizza. Succede lo stesso per i contadini delle Puglie, secondo Carmelo

Si tratta di motivi sviluppati dall'attore sin dal romanzo *Nostra Signora dei Turchi* («è anche un saggio unico sul *Sud del Sud* dei santi. Più di qualcuno, lettori attendibili, l'avevano letto in questa chiave, un saggio demoralizzante sul *Mezzogiorno italiano*»¹⁸⁰); e i poveri salentini dell'infanzia di Bene non saranno stati sociologicamente molto diversi dai contadini friulani di una ventina d'anni prima. Si raffrontino a quelle di Bene – anche senza scomodare la «mutazione antropologica» degli *Scritti corsari* o delle *Lettere luterane* – queste dichiarazioni di Pasolini contenute in alcuni interventi connessi alla sua attività teatrale:

D'altra parte mi faceva orrore rivendicare per i «poveri» l'appartamento di un palazzone col frigorifero e il video, più qualcosa di lieto, ed estremamente imprecisato, che pareva essere l'ideale di «Lotta Continua» [...]. Anzi, ho cominciato disperatamente a rimpiangere la povertà, mia e altrui¹⁸¹.

E ancora:

Vorrei fare una precisazione. Non considero affatto un miglioramento il fatto che in Italia ci sia finalmente qualche prospettiva per la soluzione del problema meridionale. Così come le soluzioni si pongono oggi, non

Bene: si può dar loro teatro, cinema e persino televisione. Non si tratta di rimpiangere il vecchio buon tempo, ma d'essere sgomenti di fronte all'operazione che subiscono, l'innesto, il trapianto fatto alle loro spalle per normalizzarli. Sono divenuti maggiori. Allora, operazione per operazione, chirurgia contro chirurgia, si può concepire l'inverso: in che modo "minorare" (termine usato dai matematici), in che modo imporre un trattamento minore o di minorazione, per sprigionare dei divenire contro la Storia, delle vite contro la cultura, dei pensieri contro la dottrina, delle grazie o delle disgrazie contro il dogma» (v. G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in C. Bene – G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 74).

¹⁸⁰ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 209.

¹⁸¹ V. P. P. Pasolini, *Perché dicono che il mio Calderón non ha peso politico?*, «Tempo», 18 novembre 1973; ora in P. P. Pasolini, *Il teatro 1: Calderón-Affabulazione-Pilade*, prefazione di O. Ponte Di Pino, Milano, Garzanti, 2016, p. 394.

lo considero affatto un miglioramento, ma un peggioramento, perché questo saldamento avviene attraverso il neocapitalismo e la cultura di massa, attraverso la televisione, mettiamo, che io disapprovo profondamente: la televisione è peggio della bomba atomica¹⁸².

Ad ogni modo, i successi del 1966, coronati dalla partecipazione alle riprese del film di Pasolini nell'aprile dell'anno successivo¹⁸³, consentono a Carmelo Bene di presentarsi al Convegno di Ivrea, organizzato nel giugno 1967, come esponente fra i più autorevoli della "nuova avanguardia teatrale" (è opportuno fare un rapido cenno alla manifestazione prima di addentrarci nell'analisi dei testi drammatici, anche se essa travalica di diversi mesi il limite cronologico che ci eravamo posti: la prima edizione teatrale di *Nostra Signora dei Turchi*). Tra le «conferenze-spettacolo» è prevista anche quella di Bene, che si svolge il primo giorno, 10 giugno, ed è dedicata all'«atteggiamento» che ciascun attore dovrebbe tenere durante le esperienze collettive di «laboratorio» (è Daniela Visone a citare l'estratto che qui riproponiamo):

Mettiamo di essere operai e non di essere attori [...]: tutti quanti collaborano allo stesso lavoro, in quanto stanno forgiando determinati ferri, determinate cose. Però, sebbene tutti collaborino a questo lavoro, le parole corrono – dato il rumore dell'officina, il calore dell'officina –, e non vengono captate fra i partecipanti. In questo senso io credo che il teatro laboratorio collettivo – poiché non esiste il teatro collettivo e il teatro laboratorio, ma esiste il teatro collettivo che è anche teatro di laboratorio – sia un teatro di laboratorio a livello personale. Ognuno di noi in fondo porterà soltanto

¹⁸² V. P. P. Pasolini, *Dibattito al Teatro Gobetti*, in Id., *Teatro*, cit., p. 339; ora anche in P. P. Pasolini, *Il teatro 2: Porcile-Orgia-Bestia da stile*, cit., p. 329.

¹⁸³ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 135.

l'esperienza di un laboratorio personale e mai l'esperienza di un laboratorio di gruppo¹⁸⁴.

Nessuno, ci sembra, ha messo in luce che idee analoghe compaiono nello «stralcio d'un manifesto» inserito in *Credito italiano V.E.R.D.I.*, il secondo romanzo di Bene pubblicato in quello stesso 1967, benché composto perlopiù in un periodo anteriore¹⁸⁵ (il passo è significativamente espunto in occasione della riedizione del 1995 nelle *Opere*):

«LABORATORIO e COLLETTIVO sono due termini complementari. LABORATORIO può anche intendersi come ricerca, a condizione che sia fondamentalmente un ATTEGGIAMENTO. Così, nell'interesse di un COLLETTIVO di lavoro, rispetteremo soltanto un COMPORTAMENTO. LABORATORIO personale nel COLLETTIVO LABORATORIO non è la scuola di un maestro che a furia di metodo sia riuscito a livellare a una mezza altezza una quindicina di discepoli (una tale equivalenza tecnica è di solito asinamente confusa con uno stile). Io sono uno spettacolo, tu sei uno spettacolo, egli è uno spettacolo, noi siamo uno spettacolo... Tutti spettacoli diversi? Da un certo punto, sì. Che vuol dire da un certo punto? Uno spettacolo pronto è uno spettacolo finito (mesi di prova e prova generale), svilito tecnicamente. È lo spettacolo delle prove, peggio ancora, quello del testo. Non è ancora lo spettacolo di se stesso. Non è ancora un testo dello spettacolo. Se siamo in due nello stesso spettacolo, si tratterà per entrambi di giocare non soltanto due ruoli, ma soprattutto due spettacoli diversi, disimpegnandosi da un primo anche se nuovo per il pubblico e da noi risaputo tecnicamente. È tutto un fatto d'improvvisazione? Nient'affatto. Grande attore è colui che, intimidito da se stesso, e con tutta la fede, diffida della propria tragedia. Mentre questa si svolge. Né prima né dopo. Mentre questa si svolge. In questo modo egli 'tradisce' non tanto il testo, ma lo spettacolo che il collettivo sta rappresentando supino. 'Tradisce' anche il collettivo che, collettivo per premessa, sta sfogliando alla

¹⁸⁴ Carmelo Bene citato in D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., p. 233.

¹⁸⁵ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 51 e 224.

platea tutto un libro non suo, perché crede all'autore quanto basta e non quanto non basta. In questo senso, un laboratorio collettivo non comportamentistico, non dubitato e tradito da un atteggiamento personale di laboratorio, ha la stessa importanza del testo se rispettato, cioè non goduto, cioè nessuna. Quello che in prova era un fatto di fiducia, diventa in scena un fenomeno di fede, se la scena non è altro che l'ultima analisi. Ecco la vera urgenza del regista attore. Cosa si deve fare per diventare così? Così capaci di tutt'altro? Non c'è niente da fare. È questione di fede, che non è la fiducia nel gruppo, ma l'esatto contrario, una fede che, quando è più felice, non miracola niente, ma rassegna (infinitamente). La sfiducia nel collettivo porta e comunque a due diverse soluzioni efficaci: superare o cambiare mestiere. E allora, come aderire a un gruppo, se sfiduciati; e come meritare questa fede al momento giusto, se, d'altra parte, non basta una coscienza nauseata dell'esito tecnico del collettivo, a procurarci una fantasia nuova? È questione di FORTUNA»¹⁸⁶.

Ivrea si conclude con la costituzione di una «Associazione del Nuovo Teatro» di cui viene nominato presidente Roberto Lerici, piattaforma di lavoro comune che non diventerà mai realmente operativa¹⁸⁷. La vera «scoperta» del Convegno è la coppia artistica formata da Leo de Berardinis e Perla Peragallo¹⁸⁸, che l'11 giugno presenta lo spettacolo *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*: con loro vorremmo concludere la nostra (parzialissima) rassegna di «incontri» significativi di Bene nel suo primo decennio teatrale, in chiusura del quale egli inaugura la “parentesi cinematografica” che lo vedrà impegnato nel lustro successivo. Non è questa la sede per approfondire l'allestimento da parte di Leo e Perla di *Sir and Lady Macbeth* al Teatro Carmelo Bene (marzo '68), né per analizzare il *Don Chisciotte* che i due

¹⁸⁶ V. C. Bene, *Credito italiano V.E.R.D.I.*, Milano, Sugar, 1967, pp. 64-66.

¹⁸⁷ V. D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., nota 412 alle pp. 117-118 e nota 891 a p. 243.

¹⁸⁸ Ivi, p. 248.

realizzano insieme a Bene (ottobre '68)¹⁸⁹, accompagnandolo poi – con rocambolesche conseguenze¹⁹⁰ – anche alla Biennale di Venezia per la presentazione del film *Nostra Signora dei Turchi*; ci limiteremo pertanto a una piccola segnalazione: durante una ricognizione nella biblioteca di Bene, oggi conservata presso il Convitto Palmieri di Lecce e già nella casa dell'artista in via Aventina a Roma, abbiamo rinvenuto quattro volumi di Alexandre Dumas padre¹⁹¹, stampati negli anni Cinquanta, recanti la firma autografa di Perla Peragallo (verificata attraverso il raffronto con uno dei quaderni manoscritti dell'attrice, liberamente consultabili online, conservato presso l'Archivio Leo de Berardinis di Bologna¹⁹²): probabile dono o prestito risalente, appunto, al periodo della collaborazione.

4. Due testi da togliere di scena

Si pubblicano qui due copioni teatrali scritti da Carmelo Bene, rispettivamente, con Franco Cuomo (*Faust o Margherita*, del 1965-1966) e, circa un decennio più tardi, con lo stesso Cuomo e con Roberto Lerici, che nella locandina dell'allestimento saranno indicati, per la precisione, come «collaboratori al testo e alla traduzione» (*Romeo & Giulietta (storia di Shakespeare) secondo Carmelo Bene*, del 1976-1977).

La co-autorialità è probabilmente la ragione principale dell'esclusione di questi scritti dalla silloge beniana del 1995,

¹⁸⁹ Cfr. G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, Firenze, La casa Usher, 2010, pp. 37-45.

¹⁹⁰ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 272-275.

¹⁹¹ Le opere di «Alessandro» Dumas sono *Giuseppe Balsamo*, in tre volumi, e *Il visconte di Bragelonne*, editi da Sonzogno.

¹⁹² Il quaderno con cui abbiamo operato il raffronto calligrafico è, nella fattispecie, quello relativo allo spettacolo *Chianto 'e risate e risate 'e chianto*, p. 7: http://media.regesta.com/dm_0/IBC/IBCAS00303/pdf/IT-ER-IBC-AS00303-0000161/IT-ER-IBC-AS00303-0000161.pdf#zoom=75&pagemode=thumbs.

peraltro curata dall'autore stesso, che per onestà intellettuale avrà dato la precedenza ai materiali di cui poteva dirsi unico responsabile (oltretutto Roberto Lerici, nel frattempo, era mancato)¹⁹³. Se questa è una ragione sufficiente per spiegare l'assenza di *Faust o Margherita* dalle *Opere*, per *Romeo & Giulietta* occorre invece aggiungere che non si era mai arrivati a una vera e propria stesura finale, dal momento che – come spiegheremo meglio nel paragrafo dedicato a questo testo –, chiusa una prima versione del copione teatrale, Bene lavora con i suoi attori a un allestimento radiofonico che lo induce a modificare la disposizione di alcune scene nella seconda parte; e lo spettacolo teatrale che debutterà nei mesi seguenti sarà fortemente influenzato da questa versione intercorsa: le tracce radiofoniche, infatti, verranno introdotte sempre più massicciamente nell'allestimento scenico, finché il doppiaggio e la recitazione in playback – perfettamente integrati e già di per sé coerenti con l'ispirazione profonda alla base dell'operazione drammaturgica – ne risulteranno gli espedienti-cardine.

A mo' di introduzione generale, qualche osservazione sulle caratteristiche della scrittura drammatica di Bene. Se, proprio mentre raccoglie in volume gli scritti di cui è "colpevole", l'attore-poeta si premura di presentarli come «morto orale» o «funerale dell'orale»¹⁹⁴, risale comunque a molti decenni prima il suo tentativo di dissipare qualsiasi sospetto di "compromissione" con la letteratura teatrale:

Io poi, voglio sottolinearlo, non scrivo dei testi, io elaboro della partiture. Ecco, la cifra del mio lavoro è

¹⁹³ Che sia questo anche il motivo della altrimenti inspiegabile esclusione dalle *Opere* di *Manon*, testo di indubbia qualità letteraria? Come risulta dai carteggi conservati all'ASAC-Biennale (v. gli apparati, *infra*, pp. 456-457), il copione, nel mese di aprile 1964, era giudicato fortemente lacunoso. Con un telegramma, Elsa De Giorgi assicurava il direttore del Settore Teatro: «Flaiano Arbasino et io collaboriamo stesura definitiva et dialoghi testo Manon». L'ipotesi più probabile è che l'attrice intendesse soltanto fugare le preoccupazioni di Wladimiro Dorigo legate all'incompiutezza del dramma; d'altra parte, non possiamo aprioristicamente escludere un fondo di verità nelle sue parole.

¹⁹⁴ V. C. Bene, *Autografia d'un ritratto*, cit., p. V.

proprio questa, la *partitura*: che comprende tutto, la musica, le parole, i movimenti, le luci...¹⁹⁵

Così in un'intervista rilasciata proprio nel periodo di *Romeo & Giulietta*. Si tratta di una concezione lungimirante della drammaturgia di scena, ma anche di una posizione militante, che Bene doveva esprimere per contrastare la miopia dell'impostazione "testocentrica" ancora imperante nell'ambiente teatrale istituzionale; posizione che risulta tuttavia insufficiente per inquadrare oggi la sua opera *scritta*, la quale – come ha opportunamente messo in luce, tra i primi, Ferdinando Taviani – potrebbe «vivere autonomamente nelle vallette della letteratura pura»¹⁹⁶.

Vere e proprie «partiture», cioè spartiti nel senso musicale del termine, sono quelle elaborate, con altrettanta consapevolezza dello "specifico" scenico, da Leo de Berardinis e Perla Peragallo (avendoli testé menzionati, li prendiamo ad esempio): si veda come viene concepito e strutturato il loro «quaderno di *Sudd*», pubblicato da Franco Quadri nel libro *L'avanguardia teatrale in Italia*¹⁹⁷. Al contrario, il testo beniano non nasce durante la prova teatrale ma parallelamente alla stessa, «nel senso che la surroga efficacemente o la ritarda quanto più è possibile»¹⁹⁸: si ha davvero l'impressione, alla lettura, che la pagina serva all'artista per chiarirsi le idee, mettere a fuoco i "moventi" drammaturgici e immaginare le parole – tutte le parole, anche quelle in didascalia, non solo quelle attribuite ai personaggi – letteralmente *prendere corpo*. Il risultato sono scritture (o sovente riscritture, poi ribattezzate «di-scritture») «perfino accademicamente impeccabili»¹⁹⁹, che assumono la forma di visionari, singolarissimi "racconti ambientati in palcoscenico", quasi – parafrasando Pasolini – *descrizioni di*

¹⁹⁵ Carmelo Bene nell'intervista, a cura di E. De Angeli, *Non si può morire*, «Scena», aprile 1977; poi in *Panta*, cit., p. 68.

¹⁹⁶ V. F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 220.

¹⁹⁷ V. L. de Berardinis – P. Peragallo, *Il quaderno di Sudd*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., pp. 280-292.

¹⁹⁸ V. P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 75.

¹⁹⁹ Ivi, nota 55 a p. 77.

opere sognate che rispondono a «leggi proprie» anche quando costituiscono «apparentemente la pubblicazione del copione di uno spettacolo»²⁰⁰. Osserva opportunamente Franco Vazzoler:

[...] importante è, sul piano della scrittura narrativa, la compresenza del cinema (sceneggiatura) e teatro (copione) nell'opera letteraria: didascalie, indicazioni di movimenti della macchina da presa, ecc., che nella prosa di Bene diventano tutt'uno con la scrittura letteraria. [...] Sono romanzi (racconti) in forma di spettacolo, indipendentemente dalla realizzazione (progettuale o effettiva che sia)²⁰¹.

Un'ultima considerazione sulla lingua letteraria di Carmelo Bene. Jean-Paul Manganaro l'ha definita «barbara» e «transeunte», e possiamo affidarci alle sue parole per figurarne la qualità eccelsa e la disciplinatissima indisciplinazione stilistica:

L'italiano, la lingua, la lingua italiana di Carmelo Bene è esemplare. Anzitutto perché è lingua poetica. [...] Le traduzioni di Carmelo Bene sono ugualmente esemplari: è il vero *transeunte*, proprio di chi sta sul limite della lingua. Dimenticando letteralità e letterarietà, le sue traduzioni cristallizzano ed esaltano il momento unico di un dato linguistico espressivo nel suo punto di grazia, nel passaggio da uno stato all'altro: difficile alchimia che lascia dietro di sé le scorie dello studio applicato. Sarebbe inutile elencare qui esempi che ognuno può ritrovare nei suoi testi riscritti, dall'*Otello* al *Romeo e Giulietta* [...] Un esempio valga per tutti: Maniaque de bonheur di Laforgue diventa «Felicità maniaca» con gli spostamenti

²⁰⁰ V. F. Vazzoler, *Il 'funerale dell'orale'. Carmelo Bene: la scena e la scena della pagina*, in *The Tradition of the actor-author in Italian Theatre*, a cura di D. Fischer, Oxford, Legenda, 2013, pp. 146-157.

²⁰¹ *Ibidem*. Come sottolinea lo studioso, è sintomatico che sul piano formale e strutturale non vi sia differenza tra un copione poi effettivamente tradotta in opera per la scena (ad esempio i due testi che qui proponiamo, così come *Pinocchio*, *S.A.D.E.*, ecc.) e un copione o sceneggiatura che sia rimasto solo sulla pagina (come *Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della beata Maria Goretti* per quanto riguarda il teatro, e *A boccaperta* per quanto riguarda il cinema).

fatti a ridosso delle parole. Non c'è mai «pastiche», ma quel di più che rinvia a uno stile sorprendente per chi ascolta: cioè una sua personalissima estraneità alla lingua, come una risacca della lingua che nel suo splendido vibrare viene lì a morire. [...] L'eco di un momento tra i più felici della prosa italiana degli ultimi cinquant'anni²⁰².

4.1. Faust o Margherita di Carmelo Bene e Franco Cuomo

Roma, 27 dicembre. Carmelo Bene ha illustrato con un «breve discorso» la libera trascrizione del *Faust* che presenterà a Roma martedì 4 gennaio. Si tratta di uno spettacolo di particolare impegno, ha tenuto a chiarire subito il regista-attore, perché con *Faust* egli dirà addio alle scene visto che fare dell'arte drammatica è impossibile perché «non esistono attori, non esiste pubblico, non esiste teatro». Bene ha parlato ai cronisti nella pittoresca abitazione di un suo amico, il signor Caputo, domiciliato in via di Montoro, a fianco del Palazzo Farnese, nel cinquecentesco rione Ponte. Distruttore spietato di conformismi e luoghi comuni, il Bene ha voluto per la sua «prolusione» un ambiente

²⁰² V. J.-P. Manganaro, *Una lingua barbara transeunte*, in *Il teatro senza spettacolo*, cit., pp. 71-72; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1531-1533; poi in J.-P. Manganaro, *Oratorio Carmelo Bene*, Milano, Il Saggiatore, 2022, pp. 89-91. Sulla lingua di Bene (quella delle opere narrative, nella fattispecie) v. anche G. Turchetta, *Cambiarsi d'abito: la scrittura senza spettacolo*, in *Per Carmelo Bene*, cit., pp. 104-105: «L'atteggiamento stilistico complessivo è comunque quello di una diffusa poetizzazione del dettato, che si trama [...] di simmetrie, di ripetizioni, magari addirittura di rime [...]. Le sequenze metriche o quasi-metriche sono in Bene molto frequenti, e spesso protratte ben al di là di un paio di versi dissimulati nel continuum grafico della prosa. [...] Con un sospetto, che riguarda da vicino anche la questione del registro tragi-comico, e che lascerò qui solo in forma di fuggevole accenno: mi viene da pensare che, almeno in un buon numero di casi, all'interno dei ritmi costruiti da Bene, la metricità serva anche a costruire una sorta di dissimulata parodia dei versi dei melodrammi».

rigorosamente ligio ai canoni della «rabbia» artistica: la casa del signor Caputo è una specie di mansarda nuda e buia, appena rischiarata da una ventina di candele, con poche sedie e qualche quadro *pop*. Il personaggio di *Faust*, ha spiegato Carmelo Bene, è una «situazione»: parlarne significa farne un «collage» perché in realtà lo spettatore sarà bersagliato da una serie rapidissima di *flashes* inspiegabili («come si può spiegare a parole un incubo?»). Questi *flashes* vogliono essere appunto un «collage» del nostro secolo. Il Faust della tradizione si vendeva l'anima per amore della vita, il Faust di Bene vende la sua vita-amore, che è Margherita, per l'anima²⁰³.

L'occasione fornitaci da Carmelo Bene di rispolverare anche il *Faust* ci porta ad apertura di libro a questa profezia: «Ogni vasto disegno in principio è giudicato follia, ma in avvenire rideremo del caso, e un cervello destinato a pensare, in avvenire lo fabbricherà un pensatore». La troverete nel secondo atto della seconda parte. L'Homunculus cibernetico che il fedele Wagner guatava vivere nel suo alambicco è già capace di pensare

²⁰³ V. Bene farà *Faust* poi si ritirerà, «Corriere della Sera», 28 dicembre 1965. Pochi giorni dopo il resoconto della conferenza stampa, sulla testata appare anche questa breve recensione, presumibilmente dovuta allo stesso cronista: «Roma, 3 gennaio. Carmelo Bene è tornato questa sera al pubblico romano con l'ultima sua fatica teatrale (egli ha infatti annunciato che abbandonerà le scene per darsi alla letteratura e alla drammaturgia). Il giovane attore-regista ha proposto il *Faust* in chiave moderna, da lui stesso adattato in collaborazione con Franco Cuomo e con il titolo *Faust e Margherita* [sic]. L'anteprima di "gala" ha avuto luogo al Teatro dei Satiri. Questo Faust è uno squallido eroe dei nostri giorni, poeta fallito, genio incompreso, accomodante cialtrone, il quale, anziché mercanteggiare la sua anima, "vende" Margherita al diavolo. Margherita gestisce una equivoca *boutique*, Mefistofele è un brav'uomo che ha il diploma di ragioniere, un posto in banca e subisce rassegnato il "triangolo" impostogli dall'alienato Faust. Lo spettacolo, che oggi era ad inviti, sarà ripetuto domani a prezzi piuttosto salati: ottomila lire a poltrona» (v. Carmelo Bene ha presentato a Roma il «suo» *Faust*, «Corriere della Sera», 4 gennaio 1966). Bene avrebbe pubblicato di lì a poco il suo primo romanzo, ma è superfluo sottolineare come l'annuncio del ritiro dalle scene non abbia poi avuto seguito (e così altre volte nei decenni successivi). Tonino Caputo, come d'abitudine in quegli anni, aveva realizzato la locandina dello spettacolo; è lui stesso a ricordarlo: cfr. T. Caputo, *Le pitture di scena*, cit., p. 289 (v. anche l'immagine *supra*, p. 13, recante la firma dell'artista).

per noi, scrive dei versi non disprezzabili, dategli il tempo di una generazione, anche mezza, e si dedicherà al teatro. Per ora l'Homunculus lavora per Carmelo Bene, ordina e raccoglie materiale non senza ironia. E il dottor *Faust* che ci propone (al Teatro dei Satiri) è un giovane falso dottore a cui mancano quindici esami per la laurea, ma è sazio egualmente di sapienza e non desidera neppure esaurire la vita. Prova anche a tirarsi un colpo di rivoltella, ma non ci sono pallottole. Così aspetta fumando e bevendo la conclusione, direi che si affanna soltanto a trasferire sul povero Mefistofele le sue ben note angosce esistenziali. Meglio dir subito che Goethe non c'entra in questo collage nemmeno per un verso. Ne sono autori lo stesso Carmelo Bene e Franco Cuomo, i personaggi sono ridotti a quattro; ossia, oltre Faust, uno spaurito Wagner (l'attore Vita²⁰⁴), un Mefistofele, una Margherita. Ma è chiaro che i nomi servono soltanto a informare lo spettatore, e a non distrarlo. Forse proprio con questo *Faust* Carmelo Bene intende chiudere la serie delle sue discusse contaminazioni. La cosa cominciò due anni fa con Wilde, poi fu la volta di Marlowe, di Collodi, dell'abate Prévost, di Shakespeare e di Laforgue. Ora un Faust in giaccone di pelle, ostinato bevitore di J. & B. e fumatore di sigarette senza filtro, preoccupato e teso come quei maghi da varietà di periferia che devono forzare la volontà di una platea carogna e scettica, è sul palcoscenico e balla con una Margherita più entraineuse che verginale al ritmo lento di «Un bel di vedremo» del Maestro Puccini. È un Faust stanco. Non desidera che ciò che gli viene ripetutamente offerto, ciò che già possiede: Margherita e la Noia. Chi invece agogna alla vita, ai piaceri impossibili della media borghesia è il povero Mefistofele. È travestito da Diabolik²⁰⁵, in calzamaglia rossa, mascherina e mefisto, ha tutti i complessi del diavolo meridionale, succubo di Faust e sua controfigura. Spasima di poter ballare anche lui, ma è chiaro che non ce la farà mai. Tutto ciò che riesce a ottenere sono dei gran libri rilegati in testa, che il suo padrone, ormai deciso a ripudiare la sapienza, ma per ben altri motivi, gli dà tra una bevuta e l'altra. Anche al bravo Wagner, che

²⁰⁴ Il nome dell'attore nel ruolo di Wagner è Piero Vida (non «Vita»).

²⁰⁵ In realtà da Uomo Mascherato, detto anche «l'Ombra che cammina» («The Phantom» nel fumetto originale).

ricorda Gabriele Baldini giovinetto in un'imitazione di Leporello, tocca la sua parte di colpi. Il disordine in scena diventa ben presto anticulturale. E il tutto è di frequente sommerso da nuvoloni di nebbia profumata che partono dalle quinte e calano in platea. È probabile che si tratti di un prodotto per depurare l'aria, non di vapori infernali. Forse è anche insetticida. Ora, poiché la storia si divide in due tempi, nel primo tempo Carmelo Bene giuoca la sua convincente carta d'attore in un lungo monologo col manichino di Margherita. Quattro ragazze (che in ordine alfabetico si chiamano Anna Angelucci, Manuela Kustermann, Valeria Nardone e Rosaria Vadacca) seggono ben agghindate di veli sul proscenio e commentano l'azione, oppure danno sconcertanti ricette di filtri magici per innamorati impotenti o non corrisposti. Forse sbrigano le incombenze del coro angelico e delle streghe, comunque sono tutte belline e non dispiace che siano lì, come un'orchestra di voci ora celestiali e ora terapeutiche. Nel secondo tempo Faust si tira un po' sul fondo e lascia che Diabolik lavori per lui attorno a Margherita. Costei si rivela dapprima per una turista inglese, per dar modo a Diabolik (che è il bravissimo e divertente Mario Tempesta) di esaurire il suo catalogo di latin lover molto maldestro, che non rinuncia nemmeno a declamare *La pioggia nel pineto*²⁰⁶. Subito dopo, Margherita è la Lucia dei *Promessi Sposi* (e in questa lunga scena Lydia Mancinelli, che ci era apparsa una bella e autoritaria Margherita, diventa deliziosamente comica). Diabolik è subito naturalmente Renzo, fidanzato respinto da Lucia che ha fatto voto di non più sposarsi se il suo uomo scamperà alla peste. A risolvere i dubbi della poverina e a facilitare le nozze interverrà Faust-Fra' Cristoforo. Ma già la noia ha invaso tutti i personaggi, e con voce resa ferma e pensosa dalla certezza di una vita comunque inafferrabile, perché l'attimo fuggente non si arresta, ed è inutile lodarne la bellezza, Faust declama commosso i risultati delle partite di calcio, sempre attesi come l'unica vera speranza settimanale di palingenesi. Quei risultati per i quali, ad azzeccarli, venderemmo l'anima proprio al Diavolo. Forse, raccontato così, il

²⁰⁶ Come nell'allestimento dell'atto unico di Barlocco *Prigionieri del cinque!*

Faust di Bene e Cuomo non può sfuggire all'accusa di pasticcio, e molti sostengono che lo sia. A mio avviso, non lo è, anzi scopre alla fine un suo disegno di moralità leggendaria portata alle "nostre" estreme conseguenze, le conseguenze di tutti i giorni, nella confusione di una vita che si rivela avara di significato e ricca di interpretazioni, e che si finisce per vivere com'è, nelle sue assurde lusinghe di massa. La cultura che finisce nel nozionismo, l'amore nell'erotismo, la gloria nel successo, il «femineo eterno» che non «ci trae più al superno», ma ci tira giù, orizzontali, verso la sistemazione e la nevrosi (per dieci minuti Margherita grida che vuol sposarsi), e la noia che si allea alla disperazione, i piaceri alla necessità della ripetizione, la fantasia all'eccitazione. Su tutto volano le voci lugubri della sera, televisive e cinematografiche, i rumori, i cartoni animati, le canzoni premiate, i gorgoglii elettronici, la finale di una partita di calcio, i consigli dello psicanalista, i dubbi dell'anima, le parolacce indispensabili, insomma, per dirla con Mefistofele (quello vero), non ci accorgiamo mai di aver a che fare col Diavolo, neppure quando ci tiene per il colletto. Le uniche oasi di vera gioia, durante le quali tutti i personaggi si agitano e credono in qualcosa, anche Faust, vengono dalla memoria di vecchi brani d'opera e di musica sinfonica che gli altoparlanti danno a tutto volume. L'abilità del collage è certo nell'accostamento un po' malizioso di elementi noti e disparati, Manzoni e D'Annunzio, Puccini e *Amado mio*²⁰⁷, il comico quotidiano e i nostri passatempi monotoni di prigionieri, le voci che ci perseguitano e quelle che crediamo di sentire, ma è anche nella giusta macerazione dell'intruglio, che non permette alla pièce di cadere nella

²⁰⁷ Il fortunato brano del film del *Gilda* del 1946, con Rita Hayworth, compare pure nell'incipit del romanzo *Nostra Signora dei Turchi* («Distoltosi, avviò il grammofono: *Amado mio!*, ma a tutto volume», v. C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, cit., p. 13). È curioso notare che Pier Paolo Pasolini aveva a sua volta fatto uso della canzone in uno dei suoi primi tentativi drammatici, *Storia interiore*, allestito da Sergio Graziani dal 31 maggio 1965 con il titolo *Nel '46!* – scelto dall'autore anche per rendere conto del lontano periodo di composizione – proprio in quel Teatro dei Satiri che di lì a pochi mesi avrebbe ospitato *Faust o Margherita* (v. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., pp. 125-131): spettacolo che verosimilmente Bene era andato a vedere.

parodia, e nemmeno nella satira, ma resta sempre come interrotta, allusiva e libera, invitante all'immaginazione. Ora che il ciclo delle contaminazioni sembra concluso, si vede che un unico scopo le suggeriva all'autore, uno scopo, tutto sommato, di moralista²⁰⁸.

Il racconto di Ennio Flaiano – che quando parla di «moralità (leggendarie)» allude naturalmente a Jules Laforgue, da lui stesso in parte tradotto, e da Bene frequentato con assiduità – offre una panoramica sui motivi drammaturgici dell'opera, di cui ciascuno potrà formarsi un'idea più compiuta attraverso la lettura del testo, dove rimandi e metafore riescono ancor più incisivi dal momento che gli autori non ne forniscono una chiave interpretativa (lasciando piuttosto “parlare i fatti”) come invece deve fare l'estensore di una critica (sia pur d'eccezione, come in questo caso).

Faust o Margherita è composto da Carmelo Bene e Franco Cuomo tra Napoli e Roma a settembre-ottobre 1965: se dobbiamo prestare fede a questa informazione data dal frontespizio del copione, proprio nel corso della stesura l'attore avrebbe perso il figlio Alessandro avuto dalla moglie (ma ormai non più compagna) Giuliana Rossi²⁰⁹, morto a Firenze il giorno 3 ottobre²¹⁰.

²⁰⁸ V. E. Flaiano, *Noia e nevrosi del dottor Faust*, «L'Europeo», 27 gennaio 1966, p. 72 (poi in Id., *Lo spettatore addormentato*, cit., pp. 284-287, e in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1393-1396). Segnaliamo che questa recensione non è inclusa nell'edizione Adelphi de *Lo spettatore addormentato*, attualmente in commercio.

²⁰⁹ I due avrebbero divorziato, racconta Giuliana Rossi, solo nel gennaio 1973 (v. G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 70).

²¹⁰ È lecito dubitare dei racconti di Giuliana Rossi, dal momento che il suo memoriale è comprensibilmente impreciso, oppure – come anche il memoriale di Salvatore Vendittelli – fa proprie affermazioni dovute alla lettura dei libri autobiografici di Bene; tuttavia sulle date di nascita e di morte del figlio Alessandro, 14 maggio 1961 – 3 ottobre 1965 (ivi, pp. 36 e 67), Rossi dice il vero, come abbiamo potuto constatare attraverso una ricerca presso l'Ufficio anagrafe del Comune di Firenze (ricerca svolta da altri prima di noi: cfr. C. A. Petrucci, “...di quel figlio ricercando”. *Intertestualità e motivi autobiografici nell'opera di Carmelo Bene*, «La Fusta» – Department of Italian, Rutgers University, vol. XXII, 2014). Carmelo Bene, invece, tende progressivamente a posticipare l'evento

Il lavoro, che forse nelle intenzioni iniziali avrebbe dovuto inaugurare un nuovo spazio teatrale²¹¹, debutta al Teatro dei Satiri di Roma dal 3 gennaio 1966²¹², e viene poi presentato «al Metastasio di Prato e altrove, fino al festival di Sarajevo»²¹³. Mentre Carmelo Bene rievoca aneddoti sulla preparazione della messa in scena (l'appendicite di Lydia Mancinelli, le prove – già nella casa di via Aventina – con l'attore ribattezzato «Tempesta» nella parte del “diavolo” e una giovanissima Manuela Kustermann a interpretare una delle sartine intente ai veli nuziali di Margherita²¹⁴), Franco Cuomo concentra il suo

luttuoso: nella prima autobiografia scrive che il bambino «morì a cinque anni» (v. C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 17), non allontanandosi dal vero se non di sette-otto mesi, mentre nella seconda afferma «è morto a sei anni e mezzo, quasi sette» (v. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 120 e 188), che curiosamente corrisponde più o meno all'età della figlia Salomè al momento dell'uscita del libro con Giancarlo Dotto.

²¹¹ V. *Nasce a Roma un nuovo teatro*, «Corriere della Sera», 14 dicembre 1965: «Alle nuove sale teatrali che vanno nascendo a Roma da qualche tempo, se ne aggiungerà presto un'altra, capace di circa duecentottanta posti, in via della Lungara. Si chiamerà, con dizione romanesca, *Teatro della Longara* [...]. L'attività della nuova sala comincerà intorno al 20 dicembre, con uno spettacolo della compagnia di Carmelo Bene, il quale presenterà un suo rifacimento del *Faust* di Goethe, in chiave sconscrante, per così dire [...]».

²¹² V. locandina dello spettacolo *Faust o Margherita* «due tempi di Carmelo Bene e Franco Cuomo» riprodotta in *Panta. Carmelo Bene*, cit., p. 90. Attori: Carmelo Bene (Faust), Lydia Mancinelli (Margherita), Mario Tempesta (Mefistofele), Alfiero Vincenti [*così sulla locandina, ma il quarto attore protagonista sarà invece Piero Vida, N.d.R.*] (Wagner), e in ordine alfabetico: Anna Angelucci, Manuela Kustermann, Valeria Nardone, Rosaria Vadacca [*quest'ultima sostituita da Ornella Ferrari nella successiva brochure di presentazione, dove compare Vida al posto di Vincenti, ma con il nome «Pietro» N.d.R.*]. Regia di Carmelo Bene; scene di Salvator [sic] Vendittelli; direttore di scena Elia Iezzi.

²¹³ V. F. Cuomo, *Trentasei Manhattan per un Faust anarchico e visionario*, cit., p. 125 (ribadiamo qui una volta per tutte che il memoriale di Franco Cuomo si trova anche nel volume miscelaneo a cura di G. Costa *A CB. A Carmelo Bene*, cit., con il titolo *Trentasei Manhattan per un Faust disperato*; noi indicheremo le pagine facendo riferimento alla più recente raccolta di scritti a cura di R. Maenza, *Il sommo Bene*, cit.).

²¹⁴ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 196-199.

ricordo sull'accoglienza dei critici²¹⁵ – Savioli, Tian, Rondi, De Monticelli, Cibotto: tanto supponenti quanto superficiali²¹⁶, fatti salvi gli entusiasti Ennio Flaiano e Sandro De Feo («Che farebbe un Faust esistenzialista e disperato d'oggi?»²¹⁷) –, e racconta inoltre della «censura [...] istituzionale, azionata mediante il diniego delle sovvenzioni cui la compagnia avrebbe avuto diritto»:

Con un pretesto cavilloso, infatti, la Siae contestò all'opera l'esistenza dei presupposti richiesti per poter accedere alle contribuzioni ministeriali. Il pretesto era squisitamente tecnico: esisteva all'epoca un legge che prevedeva l'estromissione dalla prosa degli spettacoli con più di venti minuti di colonna sonora, e il nostro era tutto un trionfo di musiche bellissime, trascinati, dall'inizio alla fine. Non parve dunque vero al Ministero di poter cancellare il *Faust* dall'elenco delle «novità aventi diritto» in quanto catalogato dagli esperti della Siae come «opera analoga alla rivista». [...] Né sortì alcun effetto una petizione sottoscritta da prestigiosi registi, uomini di spettacolo e docenti universitari, tra i quali Gassman, Fellini e Vito Pandolfi. Ci fu detto che la sola autorità competente a decidere la qualità tecnica e culturale dello spettacolo era – non so per quale perversione burocratica – l'Intendenza di Finanza. Le rivolgemmo non una istanza ma una supplica, umiliandoci perché la

²¹⁵ V. F. Cuomo, *Trentasei Manhattan per un Faust anarchico e visionario*, cit., pp. 126-127.

²¹⁶ Sulla superficialità di alcuni critici v. anche C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 199: «C'era Piero Vida, molto bravo, che faceva Wagner. I gazzettieri, ignoranti, l'avevano scambiato per il musicista ridotto a mozzo di stalla, invece era proprio il discepolo di Faust».

²¹⁷ V. S. De Feo, *Il figlio dell'apocalisse*, «L'Espresso», 23 gennaio 1966, p. 6 (poi in Id., *In cerca di teatro*, a cura di L. Lucignani, prefazione di R. Radice, vol. II: *Da Ibsen al teatro-pop*, Milano, Longanesi, 1972, pp. 843-845); cfr. come la recensione è citata in F. Cuomo, *Trentasei Manhattan per un Faust anarchico e visionario*, cit., p. 127: «Rispose per tutti al vaniloquio Sandro De Feo sull'«Espresso», in un articolo intitolato *Il figlio dell'apocalisse*, contrapponendo al chiasso un interrogativo nitido: «Che farebbe un Faust esistenzialista e disperato d'oggi? Questo si sono chiesti gli autori. Non vi è delitto, non vi è distruzione, non vi è demolizione che non solo egli non si senta capace di commettere, ma che realmente non compia»» (segue rievocazione dell'articolo di Flaiano).

classificazione effettuata dalla Siae venisse modificata «ai sensi dell'articolo 11 della legge 1109 del 26 novembre 1956», che nemmeno sapevamo che fosse. Non ci risposero, e il *Faust* rimase classificato negli archivi come «opera analoga alla rivista»²¹⁸.

Come si può constatare da una ricerca sul sito della Siae²¹⁹, la classificazione è ancora quella, con dicitura aggiornata in «opera di cabaret». L'Archivio Cuomo non conserva una copia della petizione sottoscritta da artisti e intellettuali in favore di *Faust o Margherita*, ma custodisce il documento – sottilmente, e a buon diritto, “collodiano”²²⁰ – inviato all'Intendenza di Finanza, datato 17 marzo 1966, cui la suddetta petizione doveva essere acclusa:

Non sappiamo davvero da quali elementi sia stata confortata una simile decisione, ma ci permettiamo dover ritenere che la spettabile commissione D.O.R. si sia lasciata influenzare nel suo giudizio da una colonna sonora che commentò lo spettacolo. Interpellato, il regista precisò che ritenne opportuna tale colonna sonora a commentare alcune zone del testo, e comunque musiche in prevalenza dal “FAUST” di Gounod e dal “MEFISTOFELE” di Boito, strettamente quindi connesse al tema della rappresentazione. Abbiamo inoltre raccolto le firme dei maggiori critici italiani e di alcuni spettatori illustri che hanno sottoscritto, avendo visto lo spettacolo, come “Faust o Margherita” sia a loro avviso da considerare senz'altro “Testo Italiano originale di prosa”. Tra i sottoscrittori figurano le firme di Vito Pandolfi, Sandro De Feo, ecc, che alleghiamo. La S.I.A.E. affermò a suo tempo essere stata confortata nella sua decisione dalle recensioni di stampa: conforto senza dubbio infondato dal momento che proprio i critici hanno sottoscritto il contrario. Facciamo inoltre presente che lo spettacolo “Faust o Margherita” parteciperà il 2 aprile P.V. al Festival Internazionale della prosa di Sarajevo

²¹⁸ V. F. Cuomo, *Trentasei Manhattan per un Faust anarchico e visionario*, cit., pp. 127-128.

²¹⁹ V. <https://servizionline.siae.it/it/archivioOpere/>.

²²⁰ La data del documento è proprio la stessa del debutto di *Pinocchio '66* al Teatro Centrale di Roma.

dove l'Italia è stata per la prima volta invitata a partecipare. Avendo la Compagnia investito la maggior parte del suo capitale economico disponibile nell'allestimento di "Faust o Margherita", ci appelliamo a questa spettabilissima Intendenza a che voglia intervenire e modificare la classificazione della S.I.A.E. Anche a nome della compagnia tutta, porgiamo pertanto i nostri più vivi ossequi²²¹.

Così presenta lo spettacolo una brochure dell'Archivio Cuomo che contiene pure un dettagliatissimo resoconto della trama (resoconto trascritto integralmente negli apparati²²²):

Il «Faust o Margherita» di Carmelo Bene e Franco Cuomo è andato in scena per la prima volta al Teatro dei Satiri in Roma il 3 gennaio del 1966 ed ha tenuto cartellone fino alla fine dello stesso mese. Una commissione internazionale lo ha prescelto per rappresentare l'Italia al Festival di Sarajevo [sic] (marzo-aprile 1966). «Faust o Margherita» è il primo lavoro italiano invitato alla manifestazione internazionale jugoslava negli ultimi dieci anni.

È lo stesso Bene a dipingere un quadro delizioso di questa «parentesi Sarajevo. La mia prima uscita internazionale. Molto eccitante»:

Era un gran festival quello di Sarajevo. Conservo ancora un premio del sindaco. Altissimo livello dei partecipanti. C'ero io, c'era Foreman, c'era il "Living". [...] Il Tempesta sbagliò completamente la prova generale e lo rimpiazzai alla vigilia con un certo Bonuglia, prediletto del conte Partanna [*Partanna era il «nobile gestore dei «Satiri»», N.d.R.*]. Dunque Tempesta tagliato e Bonuglia preso a schiaffi in scena tra me e Lydia. Solo che lì c'era una cabina sotto vetro e non si capiva un cazzo tra noi e i tecnici: "Vai col cinque maremman maiala!, Bischerò

²²¹ V. Petizione all'Intendenza di Finanza per *Faust o Margherita* (Roma, 17 marzo 1966), Archivio Franco Cuomo: ricorso contro la classificazione del lavoro da parte della Siae, che ne determinò l'esclusione dall'abbuono erariale del 10% previsto per la categoria "Testo italiano originale di prosa".

²²² Cfr. *infra*, pp. 462-465.

alza!, Elena vaffanculo!, Mortacci tua dammi la quattro!”. Un turpiloquio continuo, tutto recitato in musica, si capisce. Vai a sapere che il più fesso di loro in platea avrebbe potuto occupare una cattedra d’italiano... L’indomani, questi fanno una conferenza stampa a mezzogiorno, in una specie di sala anatomica. C’era scritto in slavo: “La conferenza stampa si svolge in latino”. Ora, io non ero più in grado di esprimermi a braccio. Me la cavai in qualche risposta. A Lydia chiesero perché rideva nei momenti in cui avrebbe dovuto piangere... “Ipsa est”, rispose lucidissima. Quasi tre ore di conferenza tutte in latino. Pazzi scatenati. “Lei veramente non ha fatto che bestemmiare”, mi apostrofò uno. “Non cambia ai fini dello spettacolo”, replicai io, non so più in quale lingua. “Senza tutto quel turpiloquio”, ci confidò uno della giuria, “la coppa in oro sarebbe andata al vostro spettacolo, di gran lunga il migliore...”²²³.

Nel 1969 – Bene è già passato al cinema – gli autori pensano di riproporre *Faust o Margherita* per il grande schermo, ma «anche l’idea di un film finì nel nulla»²²⁴; e questo nonostante un viaggio alla ricerca degli indumenti di scena («Carmelo Bene non si è ancora liberato di “Capricci” e parte per il Marocco a caccia di berberi. Gli servono i loro costumi

²²³ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 200-201.

²²⁴ V. F. Cuomo, *Trentasei Manhattan per un Faust anarchico e visionario*, cit., p. 128. Non è il primo e non sarà l’ultimo film progettato da Bene e mai realizzato: si hanno notizie anche di un *Pinocchio dappertutto*, di un *Don Chisciotte* televisivo (dal cui fallimento scaturì il lavoro teatrale con Leo e Perla), di un *Edoardo II*, di un *Giuseppe da Copertino (A boccaperta)*, di una *Serata a Colono* dal testo di Elsa Morante *Il mondo salvato dai ragazzini*, e di un *Pinocchio 70* (oltre all’autobiografia del ’98, cfr., nell’ordine, *Con Pinocchio sullo schermo (e fuori)*, con *Cinque brani della sceneggiatura* di C. Bene e N. Risi, su «Sipario», cit., pp. 92-96; G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, cit., p. 37; S. Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit., p. 20; *Interview with Luisa Viglietti on Carmelo Bene*, a cura di C. Viers-Andronico e R. J. Hanshe, «Hyperion», vol. XIII, no. 1, Nov. 2020, p. 35).

rosa e celesti per girare un “Faust”»²²⁵), e nonostante la progettazione scenografica probabilmente già avviata da Salvatore Vendittelli²²⁶. «Sarebbe stato il mio miglior film, il più orrido», commenta l’attore nel ’98, «Ho un grande rimpianto per questa universa pattumiera perduta (laboratorio faustiano)»²²⁷.

Di un laboratorio concepito come «ricostruzione inqualificabile di un Mercato delle Pulci domenicale: cicche, cotone usato, frantumi di cocci, grovigli di raggi di ruote di biciclette, scheletracci d’ombrelli» (probabile reminiscenza di *Credito Italiano*²²⁸) parla in effetti il soggetto cinematografico apparso in plaquette nel gennaio 1969, pubblicazione che attesta una volta di più lo stadio avanzato cui era giunto il progetto filmico²²⁹. Nell’Archivio Cuomo è presente un fascicoletto spillato di dodici facciate con l’intestazione della «cartolibreria Laura Corvo», probabilmente una bozza di stampa (reca infatti minime correzioni manoscritte)²³⁰, mentre una copia

²²⁵ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 297. È probabile che l’attore avesse adocchiato gli abiti dei berberi mentre si trovava in Marocco con Pasolini, nell’aprile del ’67, per girare *Edipo re*.

²²⁶ V. S. Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, cit., pp. 93-94.

²²⁷ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 297.

²²⁸ V. C. Bene, *Credito italiano V.E.R.D.I.*, cit., pp. 95-96: «Si verificarono al paese una serie di furti reciproci per cui la somma degli oggetti “smarriti” la si poteva rinvenire intatta, come a un monte di pegni, nella casa del nostro. Questi “nontiscordardimé” (paralumi, tappeti, biancheria intima, chincaglierie e ferramenta, sigarette, dolciumi, giocattoli, scarpe, utensili da cucina, medicinali, oggetti da toilette, frigoriferi, lavatrici, ferri da stiro, ortaggi, articoli da bagno, calcolatrici, poltrone a dondolo, lampade da notte, alcoolici, scatolame, transistori, grammofoni, televisori, quaderni commerciali, notes, promemoria, folklore locale, canne da pesca, pipe, costumi da bagno, pappagalli bianchi rossi e verdi, riviste, materassi, gomme d’automobile, ecc.) ciascuno con la sua etichetta riproducente il nome del negozio o del privato, e il cartellino del prezzo neglignemente in vista, stipavano la casa di Giacobbe fin sulle volte».

²²⁹ Per una lettura più approfondita di questo breve testo, cfr. il recente F. Vazzoler, *Una “moralité légendaire”. Il “soggetto cinematografico” di Faust o Margherita di Carmelo Bene e Franco Cuomo*, in AA. VV., *Bene non comune*, «il verri», n. 78, febbraio 2022, pp. 95-105.

²³⁰ V. *Faust o Margherita*, soggetto cinematografico di Carmelo Bene e Franco Cuomo, bozza di stampa, Archivio Franco Cuomo (si noti che la medesima copertina è riprodotta in *Panta. Carmelo Bene*, cit., p. 274: anche l’attore, dunque, conservava questa versione dello stampato).

dell'opuscolo con la data di edizione e l'intestazione «Tipografia C. Corvo – Stampati per la cinematografia» è custodita presso l'Archivio Umberto Cantone (Palermo) e da agosto 2022 è disponibile alla libera consultazione online²³¹. Un raffronto di questo testo con il copione che qui pubblichiamo consente di mettere in luce le modifiche alla trama intercorse fra la versione teatrale e l'idea di trasposizione cinematografica di tre anni dopo (le più significative sono, nel film, lo spazio riservato al personaggio della modella Marta e il probabile suicidio finale di Margherita). D'altra parte, che all'inizio del '69 i pensieri di Bene riandassero a Faust è testimoniato pure da un articolo a firma dell'attore uscito sul primo numero dell'anno della rivista «Teatro», nel quale si trova questa parentesi: «(Un minimo di gusto, di sacrificio. Vendere Margherita per l'anima, invece dell'anima per Margherita.)»²³².

È questa, lo si sarà capito, l'idea-chiave su cui si fonda la riproposizione del mito faustiano operata da Bene e da Cuomo; riproposizione, dunque, del tutto originale, benché non certo ignara dei Faust che l'hanno preceduta nella storia del teatro, della letteratura e della musica²³³ (Marlowe, Goethe,

²³¹ V. *Faust o Margherita*, soggetto cinematografico di Carmelo Bene e Franco Cuomo, Archivio Umberto Cantone: <http://www.umbertocantone.it/faust-o-margherita-soggetto-cinematografico-di-carmelo-bene-franco-cuomo-prima-edizione-del-gennaio-1969/>.

²³² V. C. Bene, *Comunicativa e corruzione*, «Teatro», n. 1 (1969), p. 67; e v. anche un'intervista francese del 1969, dove viene fatta una precisa domanda sul soggetto del film in preparazione *Faust o Margherita*, cui Bene risponde: «Me ne frego completamente di Faust. Non cerco di ritrovare chicchessia, voglio solo perdermi un po' di più» (N. Sinsolo, *Carmelo Bene: Capricci*, «Cahiers du cinéma», n. 213, 1969; traduzione italiana in *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., p. 34).

²³³ All'epoca i critici più in malafede avevano tra l'altro messo in discussione la conoscenza delle fonti da parte degli autori, come emerge, ad esempio, da questa presuntuosa cronaca della conferenza stampa: «Se in questa materia potessero parlare le statistiche, probabilmente risulterebbe che il *Faust* di Goethe è stato letto per intero (cioè anche nella seconda parte) da qualche migliaio di persone in tutto il mondo, e capito da qualche centinaio. Sospettiamo che Carmelo Bene non entri neanche nel migliaio, e del resto non gliene faremmo torto: il *Faust* è lungo, astruso, chiede di esser letto e riletto per cavarne poi una morale che oggi non è di moda: la

Gounod, Berlioz, Boito, Mann; Chamisso forse, in verità, non ancora “scoperto”²³⁴; aggiungendo senz’altro Ettore Petrolini²³⁵ e Dino Campana²³⁶).

salvezza sta nell’azione, ed esattamente in quella che porta al miglioramento dell’umanità. [...] Inoltre (o innanzitutto) Carmelo Bene è giovane e ha fretta di arrivare, mentre le lunghe letture e le meditazioni portano via un mucchio di tempo. Per gli studenti che non hanno voglia di sacrificarsi sui testi ponderosi dei filosofi e degli storici ci sono i preziosi manualetti del Bignami, per chi vuole arrivare al *Faust* attraverso le scorciatoie esistono i libretti dei melodrammi di Gounod e Boito. Meglio Boito che, dopo tutto, era quasi un poeta: e a lui si è rivolto il regista» (v. A. R., “*Faust*” non di Goethe ma opera di... Bene, «Il Messaggero», 28 dicembre 1965). La reazione di Bene si deduce da quest’altra critica, di irritante paternalismo, apparsa durante le repliche: «[...] prima dell’alzarsi del sipario Carmelo Bene se n’è uscito alla ribalta, già vestito in blue jeans e giacchetta di cuoio attillata, sotto la quale si intravedeva un portafondina di cuoio all’americana, per pistola sotto l’ascella: il suo Faust era già dichiarato. Bene ha fatto un discorsetto molto sensato dal quale risultava che aveva coscienziosamente consultato i suoi testi, che sapeva di Goethe e di Marlowe, che aveva praticato Boito, Gounod e Berlioz, che conosceva il nome di battesimo del Faust storico, che era al corrente dello “Sturm und Drang”, e che insomma il suo era un lavoro serio, per non dire filologico. A questa premessa, levato il sipario, è seguito il solito Bene: il Bene, per intenderci, delle dissacrazioni derisorie di testi e miti illustri [...]. È facile prevedere che anche da questa occasione prenderanno il via le deplorazioni e gli entusiasmi. Ora, se c’è qualcosa di cui rammaricarmi non è tanto ciò che Bene fa, quanto che si sia creato un “caso Bene”, di cui Bene è forse la prima vittima: quel che Bene fa è, tutto sommato, un lavoro di attore-guastatore abbastanza normale, che in un paese meno allarmato del nostro (e nello stesso tempo meno desideroso di farsi allarmare) passerebbe probabilmente sotto silenzio» (v. R. Tian, *Faust contro l’uomo mascherato*, «Il Messaggero», 5 gennaio 1966).

²³⁴ V. l’articolo di G. Dotto, *Nel male e nel Bene*, cit.: «M’interessa molto Von Chamisso. Il suo *Peter Schlemihl* è il Faust più grande, dove l’anima da perdere è l’ombra. Gigantesco». Forse Bene si stava occupando della *Storia straordinaria di Peter Schlemihl* in vista di un progetto radiofonico della Rai: cfr. E. Bernard, *Faust e Peter Schlemihl*, «Corriere dello Spettacolo», 22 gennaio 2018 (<https://www.corrieredellospettacolo.net/2018/01/22/faust-peter-schlemihl-enrico-bernard/>).

²³⁵ V. la raccolta di critiche petroliniane *Abbasso Petrolini*, ora in E. Petrolini, *Memorie (Opere di Ettore Petrolini, volume secondo)*, a cura di A. Calò, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1977, p. 88: «La parodia tenorile del *Faust* è la più perfetta cosa di Petrolini: ed è una cosa perfetta già la truccatura, nel suo grottesco disordine, nella sua ampollosità policroma, con quel calzino discinto e quella gran piumona al vento sopra il berretto medioevale, v’ha già dato il primo sobbalzo d’ilarità irrefrenabile,

Come anticipato, non ci soffermeremo sugli aspetti contenutistici che ci sembra opportuno demandare alla scoperta autonoma del lettore; e tuttavia, per concludere, vogliamo brevemente sottolineare due elementi che istituiscono rimandi con altre opere del Nostro, il primo dei quali concerne il tema del burattino-androide. «Esiste un antico affasciamento di Carmelo Bene per la marionetta», ricorda Manganaro, «un

conquistatore. Ma quando Faust s'avanza, e spalancando le secche braccia getta il primo grido: "Margherita non sei più tu", e sulle variazioni della celebre frase giuoca con una meravigliosa vicenda di accentuazioni istrioniche, di sospiri, di fremiti, di guardate, di vocalizzi, di fischiellini appena accennati sotto labbro, resistete alla convulsione ilare se potete!»; e v. inoltre E. Petrolini, *Modestia a parte* (ora ivi, p. 213): «Mi tormentavo il cervello per la realizzazione del danaro occorrente al viaggio di ritorno. Mai come in quel momento avevo sentito di voler tanto bene a Roma. Ma al mio sconforto momentaneo, venne in aiuto il *régisseur* del Teatro, dandomi saggi consigli. Infatti, la sera dopo, ritentai la prova improvvisando un altro tipo di repertorio: mi misi a strafare in tutta l'estensione del termine: buttai via il frac, mi combinai un'acconciatura delle più fantastiche e così, a soggetto, cominciai con la parodia del "Faust". Oh Margherita / non sei più tu!... / Non sei più tu!... / Non sei più tu!...». Si noti che la citazione petroliniana che ritroveremo nel copione di *Faust o Margherita* era già presente nelle beniane *Proposte per il teatro* del 1964 (v. C. Bene, *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*, cit., p. 109: «"Oh Margherita non sei più tu" ("lirica" di Ettore Petrolini)»).

²³⁶ «Faust era giovane e bello, aveva i capelli ricciuti. Le bolognesi somigliavano allora a medaglie siracusane e il taglio dei loro occhi era tanto perfetto che amavano sembrare immobili a contrastare armoniosamente coi lunghi riccioli bruni. Era facile incontrarle la sera per le vie cupe (la luna illuminava allora le strade) e Faust alzava gli occhi ai comignoli delle case che nella luce della luna sembravano punti interrogativi e restava pensieroso allo strisciare dei loro passi che si attenuavano. Dalla vecchia taverna a volte che raccoglieva gli scolari gli piaceva udire tra i calmi conversari dell'inverno bolognese, frigido e nebuloso come il suo, e lo schioccare dei ciocchi e i guizzi della fiamma sull'ocra delle volte i passi frettolosi sotto gli archi prossimi. Amava allora raccogliersi in un canto mentre la giovine ostessa, rosso il guarnello e le belle gote sotto la pettinatura fumosa passava e ripassava davanti a lui. Faust era giovane e bello» (v. D. Campana, *La notte*, in Id., *Canti orfici e altre poesie*, a cura di R. Martinoni, Torino, Einaudi, 2014, p. 16); su Bene e Campana – poeta, quest'ultimo, che l'attore nel '66 sicuramente già frequentava, e oggetto di lavori teatrali e discografici nei decenni a venire – cfr. anche L. Piazza, «*Volte: e le cose già non sono più*». Carmelo Bene per Dino Campana, «Mimesis Journal», 6, 2 (2017), pp. 65-76.

leitmotiv *apparentemente* minore»²³⁷ ma di fatto denunciato almeno dalle rivisitazioni di Pinocchio che accompagnano l'intero arco teatrale dell'artista, motivo che qui si manifesta attraverso i manichini che popolano la boutique di abiti da sposa di Margherita. Nell'esatta variante del manichino in vesti matrimoniali, poi, il richiamo più prossimo è a *Pentesilea. La macchina attoriale-attorialità della macchina. Momento n. 2 del progetto-ricerca Achilleide* (1990)²³⁸, o addirittura alla sua riedizione del 2000 come *In-vulnerabilità d'Achille*; ma veli nuziali erano comparsi pure in *Hamlet Suite* del 1994²³⁹, mentre nel *Lorenzaccio* del 1986 la scena doveva essere concepita «vagamente» come «un atelier di moda femminile improvvisato come da per sempre in Firenze in angolino da museo medico: teste – calotte di manichini metafisici – de Chirico, braccia e gambe e piedi e mani sparsi sui tavoli e sulla terra sorda»²⁴⁰).

Il secondo e ultimo elemento da sottolineare, che non ci pare sia mai stato messo in luce, riguarda invece la stessa «Margherita»: è verosimile che il lavoro sull'opera scritta insieme a Cuomo sia stato decisivo per attribuire questo nome all'immaginata «santa» di lì a poco coprotagonista, o se si vuole “antagonista”, del romanzo *Nostra Signora dei Turchi*; un personaggio che – fa notare Piergiorgio Giacchè – è proprio

²³⁷ V. J.-P. Manganaro, *Oratorio Carmelo Bene*, cit., pp. 139-140.

²³⁸ Per approfondire questa operazione cfr. N. Buttigliero, *Carmelo Bene e il «progetto-ricerca Achilleide»: dal pre-testo alla voce*, «Mimesis Journal», 11, 1 (2022), pp. 40-59.

²³⁹ Lo nota Francesca Rachele Oppedisano nella nota 4 a p. 49 della sua scheda sullo spettacolo *Faust o Margherita* in D. Lancioni – F. R. Oppedisano (a cura di), *Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate*, catalogo della mostra al palazzo delle Esposizioni di Roma, 4 dicembre 2012 – 3 febbraio 2013, Milano, Skira, 2012. Questo prezioso volume contiene anche (pp. 50-53) diverse fotografie delle prove e della messa in scena di *Faust o Margherita* scattate da Claudio Abate.

²⁴⁰ Si tratta di un'annotazione autografa proveniente da un quaderno che si trovava nel Fondo Carmelo Bene ospitato presso la biblioteca romana Casa dei Teatri dopo lo scioglimento della Fondazione “L'Immemoriale”; annotazione riportata in C. A. Petrucci, *'Lorenzaccio' di Carmelo Bene. Dalle fonti alla messinscena*, «Mimesis Journal», 9, 1 (2020), p. 91.

«un'invenzione – o una plausibile supposizione? – di Carmelo Bene»²⁴¹.

²⁴¹ V. P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 23 e nota 26.

4.2. Romeo & Giulietta (storia di Shakespeare) secondo Carmelo Bene, *collaboratori al testo e alla traduzione Franco Cuomo e Roberto Lerici*

Si intitolerà: *Romeo e Giulietta: Storia di Shakespeare secondo Carmelo Bene* e avrà tre versioni: una radiofonica, una teatrale e una televisiva. La registrazione per Radiodue è già pronta e le cinque settimane di lavoro rappresentano quasi un «kolossal» per i normali tempi di produzione radiofonica. Lo spettacolo teatrale debutterà a metà dicembre a Prato, sarà al Quirino di Roma in gennaio e febbraio, poi a Genova e Torino (a Milano nella prossima stagione). Nell'ottobre del 1977 verrà presentato a Parigi [...], dove Bene porterà anche il suo *S.A.D.E.*, allestito in Italia due anni fa. Durante le repliche romane verrà registrata dalla rete due la versione televisiva di questo «Shakespeare a colori – precisa l'attore –: senza colore uno spettacolo di fiori non ha senso». – Ma che vuol dire uno spettacolo di fiori? «Questo è ancora un segreto, non si può dire», risponde. Dice solo che, a differenza di altri suoi spettacoli, questa volta non vi sarà un protagonista unico, «*Romeo e Giulietta* sarà un concerto sinfonico, con vari comprimari, così come *Nostra signora dei turchi* era un oratorio e *Amleto* un pezzo da camera con rovesci e manrovesci», aggiunge citando alcuni dei suoi spettacoli più famosi. Romeo sarà Franco Branciaroli – che l'anno scorso abbiamo visto con Bene nel *Faust Marlowe Burlesque* di Aldo Trionfo –; Giulietta sarà la giovanissima Barbara Lerici (undici anni). Fra gli altri interpreti Lidia [sic] Mancinelli, Luigi Mezzanotte, Edoardo Florio, Alfiero Vincenti. «Io sarò Mercuzio, naturalmente, cioè Shakespeare in persona», spiega con precisione l'attore, che appare un po' stanco, dopo cinque settimane di lavoro radiofonico, e meno aggressivo del solito. «A questo lavoro penso da molto tempo. Volevo fare uno spettacolo sui sonetti di Shakespeare, anzi su tutto Shakespeare attraverso *Romeo e Giulietta*, che è una bruttissima tragedia, tutta scopiazzata da un'opera precedente di Matteo Bandello». – Perché allestire *Romeo e Giulietta* allora, e non un'altra opera? «No, *Re Lear*, *La Tempesta*, molte altre sono già opere a tutto

tondo. A me invece interessa un recupero generale di Shakespeare attraverso la sua opera minore, la più manierista [...]. Non potendo così operare sulla lingua per ovvi motivi – spiega ancora Bene – per rendere un omaggio a Shakespeare opero sulla struttura di una delle opere peggiori, prendendo anche i sonetti, che sono i meno contaminati dalla tradizione». Fin qui il progetto culturale e le ragioni dell'autore, che tuttavia dopo aver giurato fedeltà al vero Shakespeare non rinuncia poi a smentire se stesso definendo il suo spettacolo «un Carmelo Bene secondo Shakespeare, con molta musica, soprattutto di Mahler, un po' di Strawinsky, oltre ad alcuni brani originali di Luigi Zito». [...] Carmelo Bene del resto da quando debuttò nel 1959 con *Caligola* di Camus ha spesso sorpreso il pubblico, lo ha scandalizzato più volte, ma non l'ha mai deluso. Durante una conversazione usa mille citazioni, per metà adattate, spiega tutto con cura, poi cancella tutto e dice: «Tutto il resto è teatro». Quello che conta – cioè – è quello che avviene poi in scena. «Se un attore piange in scena, vuol dire che si è commosso per quanto è bravo» dice citando le parole di Meyerhold, il teorico del teatro russo degli anni Venti. Per questo ce l'ha con l'avanguardia, la scuola romana del teatro sperimentale che tanti dicono sua erede nelle cantine di Trastevere. «Ogni forma d'avanguardia odia il presente – dice – e i critici hanno insolentito il mio nome facendomi padre di certi spettacoli. Ma soprattutto i gazzettieri hanno illuso un bel po' di ragazzi: peccato, qualcuno ce l'avrebbe fatta, se avesse imparato a recitare. Ma hanno avuto subito successo. Gli hanno dato poi i grandi teatri e qualcuno ha scritto che “sono stati traditi dallo spazio”. Ma che vuol dire? Che avevano poco da dire e dopo un anno, dopo uno spettacolo, è tutto finito». Carmelo Bene invece il successo se lo è conquistato con fatica: dice di avere ancora i reumatismi per l'umido delle cantine nelle quali ha fatto spettacoli negli anni Sessanta. Ma ora, l'attore, che ha fatto gli esauriti al Sistina (con *La cena delle beffe*) e che i critici ormai lodano tutti, alla vigilia dei quaranta anni, è davvero ancora terribile? «L'età terribile comincia adesso – risponde –. La terribilità viene con la

lucidità alle soglie dei quaranta: ero l'*enfant terrible*? Ora sarò Ivan il Terribile!»²⁴².

Dal periodo delle “cantine”, e da *Faust o Margherita*, è trascorso un decennio esatto: Carmelo Bene ha attraversato e archiviato la “parentesi cinematografica”, da circa tre anni è tornato al teatro e nell'estate del 1976, in cui rilascia questa intervista, è reduce da un'altra opera a tema faustiano, lo spettacolo scritto da Aldo Trionfo e Lorenzo Salvetti, con la regia del primo e coprotagonista un Franco Branciaroli non ancora trentenne. Di questo caso unico – salvo il debutto nel '59 – di partecipazione come scritturato a una messa in scena firmata da altri, Bene dirà nel 2000 a Franco Quadri:

[...] nessuno era Faust, nessuno era Mefisto... Vedessi lo spettacolo, com'era bello! Cioè il non spettacolo, il *burlesque*... [...] Fiaschi o fiaschi o applausi, [Trionfo] se ne infischia. E *Faust* fu l'unico spettacolo che lui vide ogni sera, anche quando poi fu ripreso dopo Prato, fino alla prima del Teatro Argentina, perché poi io ebbi un incidente fisico e si dovette sospendere²⁴³.

Faust Marlowe-Burlesque viene recuperato nella stagione seguente (ottobre-novembre '76, prima del debutto di *Romeo & Giulietta*) «prodotto in proprio dallo stesso Bene»²⁴⁴, e va in scena, tra l'altro, al Teatro Tenda di Piazza Mancini a Roma, che ospita subito dopo uno spettacolo destinato a diventare epocale: il *one man show* di Gigi Proietti *A me gli occhi, please*²⁴⁵; autore dei testi: Roberto Lerici. Questi aveva lavorato al recital di Proietti (nel '74 – ricordiamolo – a sua volta presente nella prima edizione beniana della *Cena delle beffe*)

²⁴² M. Giammusso, *Shakespeare secondo Bene*, «Corriere della Sera» (ed. Roma), 20 agosto 1976.

²⁴³ C. Bene in *Un re elisabettiano tra Rossini e Nietzsche: quasi un autoritratto di Carmelo Bene: Aldo Trionfo secondo Carmelo Bene*, in F. Quadri (a cura di), *Il teatro di Trionfo*, cit., p. 221.

²⁴⁴ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 323.

²⁴⁵ V. *Faust-Bene sotto la tenda*, «Corriere della Sera» (ed. Roma), 20 novembre 1976, e *A me gli occhi, please*, «Corriere della Sera» (ed. Roma), 7 dicembre 1976.

fino al mese di giugno²⁴⁶; pertanto deve situarsi all'inizio dell'estate 1976 la stesura del copione da Shakespeare insieme a Carmelo Bene e a Franco Cuomo (il quale, negli ultimi anni, ha vinto il Premio Vallecorsi 1974 con il dramma su *Giovanna d'Arco e Gilles de Rais*, uscito su «Sipario» nell'agosto-settembre '75 con la già citata prefazione di Bene). In effetti il fascicolo conservato all'Archivio Centrale dello Stato che contiene la richiesta del visto per minori per l'adattamento radiofonico di *Romeo & Giulietta* – adattamento che sappiamo concluso entro il 20 agosto, dopo più di un mese di lavorazione – porta la data del 21 luglio 1976²⁴⁷. L'opera, ricordata da più di uno studioso come un capolavoro della radiofonia²⁴⁸, verrà trasmessa il 16 dicembre, «con un giorno di anticipo sulla prima nazionale»²⁴⁹; a introdurla, questo breve testo scritto e

²⁴⁶ V. la comunicazione dall'Aquila *Recital di Luigi Proietti*, «Corriere della Sera», 4 giugno 1976.

²⁴⁷ V. *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare (trad. Franco Cuomo e Roberto Lerici) [sic], Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 7620/RT.

²⁴⁸ «Poi venne quello che per me è il secondo capolavoro radiofonico di Carmelo [dopo la *Salomé* del '75]: *Romeo e Giulietta* [...] primo e unico caso in cui Carmelo Bene realizza qualcosa prima alla radio e poi in teatro», afferma Sandro D'Amico; e nella stessa sede Gianni Manzella dichiara «Provate a riascoltare la meraviglia del *Romeo e Giulietta* radiofonico del '76» (v. S. D'Amico, *Salomé e dintorni*, e G. Manzella, *Sono apparso a Carmelo Bene*, ambedue in *Il sommo Bene*, cit., rispettivamente alle pp. 81-82 e 385).

²⁴⁹ V. I. Moscati, *Giulietta e Carmelo*, «L'Europeo», 7 gennaio 1977, p. 6 (la data del 16 dicembre 1976 per la messa in onda è riportata anche dal catalogo multimediale delle Teche Rai: v. «*Romeo e Giulietta. Storia di Shakespeare*». *Secondo Carmelo Bene*, Radiodue, 16/12/1976, id. teca 180735). Questi i crediti dell'allestimento radiofonico, enunciati dalla *speaker* a inizio puntata: collaboratori al testo e alla traduzione Franco Cuomo e Roberto Lerici; «situazioni e interpreti» Il principe Della Scala-Luigi Mezzanotte, Romeo-Franco Branciaroli, Giulietta-Barbara Lerici, Mercuzio-Carmelo Bene, Paride-Lydia Mancinelli, Frate Lorenzo-Alfiero Vincenti, Messer Capuleti-Edoardo Florio, Madonna Capuleti-Roberta Lerici, Tebaldo-Piero Baldini, Benvolio-Paolo Baroni, La balia-Mauro Bronchi, Il paggio-Gianfranco Mari; musiche originali di Luigi Zito; regia di Carmelo Bene. Trascriviamo inoltre i crediti dell'allestimento teatrale al Metastasio di Prato, riportati dalla locandina riprodotta in *Panta. Carmelo Bene*, cit., p. 64 (dove per il debutto compare la data erronea del 15 dicembre): collaboratori al testo e alla traduzione Franco Cuomo e Roberto

letto da Bene, poi riproposto con qualche variante nel programma di sala dello spettacolo (diamo per intero negli apparati la versione lì stampata²⁵⁰):

Quanto vado dicendo non vuole essere una guida a una trasmissione incomprensibile di questo *Romeo & Giulietta (storia di Shakespeare)*. In questa «storia di Shakespeare», l'innamorata tragedia shakespeariana v'è tutta; c'è un di più, questa storia di Shakespeare vuole nel suo svolgersi essere anche *la* storia di Shakespeare. *Romeo e Giulietta* in fondo è un'opera minore del bardo inglese; ho cercato di spiarla di tra le pieghe dei sonetti shakespeariani, di tra le piaghe ornate del suo mondo proibito al di là della poetica drammatica del suo universo privato per tentare non tanto un collage da opera omnia quanto piuttosto un ripensamento assonnato e perciò sognante a tavola, una tavola invano apparecchiata per tre e disertata dagli altri due, un uomo, una donna forse, non conta. È un saggio su tutto Shakespeare filtrato appunto dalla sua opera più manierata e tra le sue meno riuscite, in cui la cosiddetta circe è prevaricata dal pavone barocco a tutto scapito di una tragedia diciamo pure mancata. Ma dal momento che gli errori dei grandi uomini sono, suggeritore Joyce, portali di scoperta, è stata proprio questa opera minore a sollecitarmi un intervento totale sull'opera del paggio gentiluomo, del pellegrino appassionato. Non antologia dunque ma *depsicologicizzazione* dei personaggi, qui ridotti nel senso di restituiti a ruoli del momento, ricondotti a umori, agli umori di un grande poeta addorrito risognante tutta la propria opera. Il manierismo in *Romeo e Giulietta* è al suo vertice, strappa o dovrebbe se ci sarò riuscito una o più confidenze al Will per eccellenza, assopito sugli infolio dell'intera sua opera di crollascene del teatro

Lerici; attori Luigi Mezzanotte (Il principe Della Scala), Lydia Mancinelli (Paride), Edoardo Florio (Capuleti), Franco Branciaroli (Romeo), Carmelo Bene (Mercuzio), Paolo Baroni (Benvolio), Mariano Brancaccio (Tebaldo), Alfiero Vincenti (Frate Lorenzo), Mauro Bronchi (Il famulo del frate e La balia), Luca Bosisio (Il paggio), Roberta Lerici (Madonna Capuleti), Barbara Lerici (Giulietta), Laura D'Angelo (Rosalina); regia, scene e costumi di Carmelo Bene; musiche originali di Luigi Zito; maestro d'armi Enzo Musumeci Greco; colonna sonora di Carmelo Bene.

²⁵⁰ Cfr. *infra*, pp. 466-467.

inglese e no. Ho parlato di umori e gli umori non sono qui che un universo di fiori: gigli bianchi, rose rosse, magnolie, ecc., che toccati appena dai personaggi in causa si rivelano umori degli stessi, esperimenti di quel frate Lorenzo e, al profumo, non parliamo al tatto, fanno dei peccatori interpreti del dramma umori appunto, fumi alcoolici, ectoplasmi, recitativi, musica, fonemi e non di più. Questo fiore di lingua e per di più tradotta mi ha tentato come fior di linguaggio e mi ha convinto a tentare Shakespeare come lui mi ha tentato²⁵¹.

Così invece parla del lavoro Roberto Lerici nell'audiocassetta *Una nottata di Carmelo Bene con Romeo, Giulietta e compagni*, che insieme ai video sull'allestimento di *Macbeth* prodotti da Ferruccio Marotti negli anni Ottanta²⁵², e al già menzionato cortometraggio *Bis* del 1966 di Paolo Brunatto, è uno dei pochi documenti relativi alle prove teatrali di Carmelo Bene; prove che si svolgono, in questa circostanza, al Teatro Valle di Roma:

La scena intera è una grande tavola apparecchiata per tre: la tovaglia pende da tutto il proscenio, due bottiglie alte nove metri, alcuni bicchieri alti quattro metri di cui uno rovesciato, una cascata di velluto rosso è vino versato, un piatto rotto, e su tutto un vaso di fiori giganteschi. Carmelo immagina che il giovane Shakespeare, dopo

²⁵¹ Il testo viene letto all'inizio del *Romeo & Giulietta* radiofonico, liberamente ascoltabile ai seguenti link: <https://youtu.be/Il37G5oq4UQ> (I parte); <https://youtu.be/fONz1AzeLVI> (II parte). Cogliamo l'occasione per ricordare quanto Carmelo Bene considerasse il mezzo radiofonico congeniale alla propria proposta artistica, in quanto dispensato dalla «volgarità» dell'immagine: limitandoci a un paio di dichiarazioni, in un'intervista rilasciata proprio a Franco Cuomo a fine '79 l'attore dice che per l'ascoltatore è «un po' come leggere tra sé, da soli, nel silenzio notturno, questo dovrebbe essere la radio se utilizzata bene» (v. F. Cuomo, *Giocare sul terreno dell'irrapresentabile*, «Spirali», n. 11, dicembre 1979, pp. 43-45; poi in *Panta. Carmelo Bene*, cit., p. 263); e altrove: «È in assoluto, la radiofonia, il mezzo che prediligo. [...] Radiofonia è, prescindendo dalla volontà dell'ascoltatore, sempre e comunque visione accecata» (v. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 359).

²⁵² Cfr. Carmelo Bene, *Concerto per attore solo* (I parte) e *Le tecniche dell'assenza* (II parte): videosintesi delle prove di *Macbeth* al Teatro Ateneo nel 1982, a cura di M. Grande; progetto di F. Marotti; Roma, 1984.

aver aspettato a lungo invano la sua volubile «dama bruna» e il suo miglior attore e amico, ha chinato la testa e si è addormentato, sognando di un Romeo perduto fra i fumidi resti di quella tavola, e di una Giulietta impossibile che gioca la sua infanzia beatamente senza futuro fra i bicchieri rovesciati. E ha sognato anche di se stesso nelle vesti di Mercuzio, ferito a morte, che trascina la sua lucida agonia fino alla morte dei suoi impossibili sogni: Romeo e Giulietta²⁵³.

Vediamo infine come l'allestimento teatrale viene presentato, dopo le prime repliche, da Franco Cuomo:

È in scena al Teatro Stabile dell'Aquila il *Romeo e Giulietta* di Carmelo Bene. Lo spettacolo, che ha debuttato il mese scorso a Prato e sarà giovedì 20 al Quirino di Roma, ha per titolo integrale *Romeo e Giulietta, storia di Shakespeare, secondo Carmelo Bene*; un titolo, cioè, che incorporando il nome dell'autore-attore-regista-capocomico attraverso una dicitura maturata dallo stile evangelico (si pensi ai vangeli secondo Matteo, Marco, Luca e via dicendo) sottintende la fondamentale necessità di una sua materiale presenza nella rappresentazione, essendo lui stesso la rappresentazione e non soltanto, come di norma succede, una parte più o meno rilevante di essa. Essendo coinvolto in prima persona nello spettacolo, avendone steso il testo insieme a Carmelo Bene e Roberto Lerici, non mi sognerei mai di recensirlo. Posso invece fornire delle indicazioni – forse utili al fine di individuare una chiave di lettura proprio in quanto provenienti da fonte «compromessa» nella nascita del testo – sulle intenzioni dello spettacolo e sulla logica che ne ha caratterizzato lo sviluppo fino al senso ultimo della rappresentazione compiuta. Questa, dunque, non è una recensione, ma una nota puramente informativa. O, se si vuole, una

²⁵³ Voce di Roberto Lerici [22' 05"'] nella registrazione, a sua cura, *Una notte di Carmelo Bene con Romeo, Giulietta e compagni*, audiocassetta, Milano, Audiolibri Mondadori, 1976 (poi su CD accluso a *Carmelo Bene. La voce e il fenomeno/Suoni e visioni dall'archivio*, a cura di L. Viglietti e F. R. Oppedisano, catalogo della mostra alla Casa dei Teatri di Roma, 28 aprile – 26 giugno 2005).

testimonianza. Indubbiamente, a un primo superficiale giudizio, questo *Romeo e Giulietta* così inconsueto e segnato da variazioni sostanziali rispetto alla notissima trama originaria, potrà apparire uno stravolgimento della tragedia shakespeariana. Il che, del resto, sarebbe nelle corde di Carmelo Bene e nella sua ormai tradizionale vocazione dissacratoria, quale si è finora espressa sulla scena e sullo schermo, nei modi più disparati. In realtà, invece, qui lo stravolgimento nasce non come interferenza violenta con le intenzioni di Shakespeare ma, anzi, [come] tentativo di risalire – al di là del testo – all'essenza di quelle intenzioni. [...] Carmelo Bene è naturalmente Mercuzio. Viene ucciso, come da copione, al primo atto. Ma di fatto non muore, rimane disteso a morire lentamente per il resto dello spettacolo, a sopravvivere, interferendo nella vicenda di Romeo, partecipando, commentando continuando a plagiare l'amico fino in fondo e gestendosi da solo, in prima persona, tutta la storia. Giulietta è una bambina di 11 anni: si chiama Barbara Lerici ed è stata fin qui giudicata eccezionalmente brava. Romeo è un attore (a Prato Franco Branciaroli, a Roma sarà Luca Bosisio) che parla in *play-back*, cioè muovendo semplicemente le labbra sulle battute registrate, che per giunta sono dette dalla voce di Carmelo-Mercuzio, a sottolineare ulteriormente il rapporto di plagio. [...] Il tutto accade nella cornice fastosa di una scena iperrealista che rappresenta una tavola imbandita con coppe, bottiglie, candelabri e vasi di fiori di proporzioni gigantesche (per il trasporto si sono resi necessari quattro autotreni). I bicchieri superano i due-tre metri di altezza, le bottiglie ed i fiori in proporzione. Questo non ha soltanto il fine spettacolare di consentire agli attori di sporgersi dal cavo delle coppe come si trattasse di surreali balconi, ma vuole rappresentare meno metaforicamente di quanto si creda la tavola apparecchiata da Shakespeare per un incontro festoso con l'attore Burbadge o forse con la Dama Bruna o forse chissà con quale dei suoi amici. E per quanto riguarda le notizie su questo *Romeo e Giulietta secondo Carmelo Bene*, mi fermerei qui. Non si tratta che delle premesse – dette peraltro molto brevemente – da cui sono scaturite le intenzioni della rappresentazione. Andare al di là delle premesse, tuttavia, rischierebbe di portarci

oltre l'informazione, verso la soglia del giudizio critico. E questo, francamente, preferisco lasciarlo ai colleghi che ne parleranno tra breve, in occasione della prima romana²⁵⁴.

Romeo & Giulietta (storia di Shakespeare) ottiene in effetti moltissime critiche durante la tournée italiana. Riporteremo qualche estratto dalle più attente e significative, sia per dar conto di chi siano – oltre ai consueti «gazzettieri» – i recensori di Bene in questa circostanza, sia per mettere a fuoco altri aspetti dell'operazione artistica, necessariamente omessi dagli autori.

Dalla questione «saggio critico *su Shakespeare*» – enunciata da Bene nel programma di sala, e ribadita con queste parole in un'intervista poi inclusa nella pubblicazione francese apparsa in concomitanza con le repliche parigine²⁵⁵ – prende le mosse Edoardo Sanguineti, che opportunamente mette subito in luce la sostanza anche *poetica* dell'operazione:

Al centro si può porre una ambivalenza capitale, o una compresenza assoluta, di teatro di poesia e di teatro critico, o proprio saggistico (di «un saggio su tutto Shakespeare» parla appunto Bene), che è già una bellissima accoppiata, e rarissima. Il più sfrenato lirismo è assunto qui, indivisibilmente, come strumento diagnostico. E l'analisi prende forma straziata e straniata di canto, con effetti sublimanti (nonché, assai sovente, subliminali). È lecito anche parlare, allora, di teatro allusivo, [...] e lo spettatore ideale è lo spettatore inesistente, che non soltanto ha in testa un intero Shakespeare, mnemonicamente tascabile, ma una buona dose di palchetti della biblioteca di Babele. [...] Lo spettatore non ideale, cioè ognuno, deve al minimo essere consapevole che, ad ogni istante, si cita (e non

²⁵⁴ F. Cuomo, *Quattro autotreni per le bottiglie di Shakespeare*, «Avanti!», 15 gennaio 1977.

²⁵⁵ V. intervista a cura di E. De Angeli, *Non si può morire*, «Scena», aprile 1977, poi in *Panta. Carmelo Bene*, cit., p. 67 (tradotta in francese, con titolo *Entretien avec Carmelo Bene*, in *Carmelo Bene. Dramaturgie*, a cura di J.-P. Manganaro, Sarcelles, Garnier, 1977, pp. 99-105).

necessariamente, appunto, la storia degli amanti veronesi, e non necessariamente Shakespeare). [...] Ma allora, stabilito un simile mosaico di prospettive, è quasi compito dello spettatore ritagliarsi un'ipotesi che gli faccia da guida, anche se strettamente riservata e personale, alla lettura dello spettacolo: fatevelo da voi il vostro Shakespeare, che qui c'è Carmelo che vi appresta i materiali bricolagibili. [...] La morale ci pare questa: al centro sta l'attore, cioè un Carmelo in quanto portatore del mestiere di attore, che predica infinitamente di sé come attore, come produttore intellettuale della scena (intellettuale e geniale, non secondo *cliché*, ma secondo tradizione), con la stretta metafora supplementare dell'incarnare un ruolo come «mestiere di morire» per eccellenza. [...] È inevitabile che, avendo optato per questa specie di decifrazione, dinanzi a questo funerario banchetto drammatico, rigorosamente spartito tra il rosso e le tenebre, ci abbia colpito (a morte, è il caso di dire) nel secondo tempo, come spia rivelatrice, un innesto tra mille. Nella fattispecie, procede da *Misura per misura*, e suona così: «Non sei né giovane né vecchio: è come se tu dormissi dopo pranzo, sognando di queste due età». Qui il teatro allusivo è, né potrà dirsi caso unico, alla seconda potenza. Perché non si cita tanto Shakespeare, mi pare, quanto l'epigrafe shakespeariana del *Gerontion* di Eliot. Non diremo per questo che chi tiene ambo le chiavi di questo «décollage», allora, sia l'autore dei *Quartetti*. Ma è stato decisivo, ci pare, il suo modo di riproporre la cultura elisabettiana, drammatica e lirica, e il suo modo di intendere la fusione poetica di sensuale e di intellettuale [...]. Accontentiamoci di suggerire, da ultimo, che in una simile ambiguità ipnotica, dinanzi a un'impossibile maturità, che sarebbe proprio tutto per chi gli tocca il «mestiere di morire», è il senso dell'ultimo Bene, e forse di tutto Bene in blocco. Con l'avvertenza, che dovrebbe riuscire superflua perché ovvia, che il suo *Romeo & Giulietta* è una data, per il teatro italiano. E non soltanto italiano, probabilmente²⁵⁶.

²⁵⁶ E. Sanguineti, *Il mestiere di morire*, «L'Unità», 20 aprile 1977; poi in Id., *Giornalino secondo 1976-1977*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 214-217.

Il motivo dell'attore e della sua «morte» (o, per meglio dire, della sua *agonia*), che per Sanguineti assurge a chiave di lettura di questo spettacolo «e forse di tutto Bene», giunge quasi più lontano delle stesse intenzioni che, come vedremo, ci sembrano trovarsi alla base della drammaturgia di *Romeo & Giulietta*; ma la sottolineatura del tema è appropriata e ci torneremo all'inizio della Parte II. Per il momento evidenziamo, con il poeta, come l'attitudine “saggistica” si traduca non nell'illustrazione didascalica, ma in un citazionismo esasperato e perciò perturbante (nelle note al testo avremo cura di segnalare le fonti letterarie che abbiamo individuato²⁵⁷); un «décollage» da cui non è esente nemmeno la sontuosa tessitura musicale (curata personalmente da CB), come emerge da quest'altra recensione:

I lampeggianti tableaux, intervallati da cesure di tenebre, si accompagnano ad una fastosa colonna sonora che include, oltre agli effetti e alle musiche originali di Luigi Zito, passaggi dei *Capuleti e Montecchi* di Bellini, dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, di *Giulietta e Romeo* di Prokòf'ev, di *Apollon Musagète* di Stravinskij, di Mahler (la Prima, la Terza, la Decima), di Čajkovskij (la Quinta), di un notturno di Grieg, del *Rigoletto*. Pur conservando la sua immutabile maschera, la sua inclinazione allo sprezzo e all'insulto, la sua truculenza di «sciupone e

²⁵⁷ Anticipiamo subito che dominano le fonti poetiche, o il trattamento poetico riservato anche alle fonti in prosa. In un'intervista per «Oggi Illustrato», coeva a *Romeo & Giulietta* (P. Fogliani, *Credo in un teatro che uccide*, in *Panta. Carmelo Bene*, cit. pp. 56-57), l'artista risponde così alle domande sornione della giornalista: «Shakespeare è un mio collaboratore. Sì, scriviamo assieme. [...] Parliamo tutt'e due in pessimo francese. Sì, proprio come parla francese lui nel suo *Enrico V*. [...] Ma soprattutto parliamo in francese perché abbiamo altri collaboratori che sono francesi. Possono essere diversi da lavoro a lavoro: per *Amleto* che ho fatto, era Jules Laforgue; per questo *Romeo e Giulietta* è stato Tristan Corbière, quello che Verlaine ha definito “poeta maledetto”. Domani potrebbe essere un altro. Abbiamo una specie di atelier». Corbière è in effetti ben rappresentato, ma non è il solo autore introdotto nel copione shakespeariano: oltre ad altro Shakespeare (quello dei *Sonetti* e di diverse opere drammatiche) e a Matteo Bandello (novella IX della seconda parte della raccolta), abbiamo pure, tra i francesi, Rimbaud e il solito Laforgue, una serie di poeti anglofoni filtrati da Edgar Allan Poe, e ancora Francisco de Quevedo, Herman Melville (di cui resterà poco) e addirittura un drammaturgo minore dell'Umanesimo italiano, Ugolino Pisani.

scialacquatore di parole preziose» (per dirla con Majakovskij), Carmelo Bene ha perduto la baracconesca sgangheratezza, per farsi più pacato e più amaro e più malinconico²⁵⁸.

A scrivere qui è un altro poeta, Angelo Maria Ripellino, che così aveva esordito:

Non Verona, ma Lecce: una tavolozza barocca di velluti piròpo, biancori nuziali, bragia botanica, a cui si addicono i versi del Marino (*L'Adone* III, 156): «Rosa riso d'amor, del ciel fattura, – rosa del sangue mio fatta vermiglia». E del barocco la funebrità, il mucidume di corolle appassite, il senso di disfacimento, le pennellate di buio, il de profundis. Uguale linfa funerea pervade il recente special televisivo di Bene: *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi*, dove egli declama liriche russe in una spietata sequela di Primi Piani, cereo, violaceo, smarrito, esequiale, come un lazzaro da Panoptikum. Anche lì profusioni di rosso: lingueggianti vampate, fondali di fuoco dietro il suo volto pierrotico. [...] I Capuleti e i Montecchi, le parvenze tutte del dramma sono ombre e proiezioni dell'immaginoso Mercuzio. Non a caso egli presta in playback la sua cantilena all'effeminato Romeo (Luca Bosisio), che del resto anche in Shakespeare è molto legato al ciangottio dell'amico²⁵⁹.

Spettatore beniano della prima ora, Ripellino aveva collaborato con l'attore solo pochi mesi addietro. Si ricorderà che nell'intervista del 20 agosto 1976 Bene parlava, tra l'altro, di un *Romeo & Giulietta* per la tv: quest'opera non verrà mai realizzata; per contro, si erano svolte verso settembre le riprese dello «special televisivo» sui poeti russi²⁶⁰: la leggendaria

²⁵⁸ A. M. Ripellino, *Frana sul monte Shakespeare*, «L'Espresso», 13 febbraio 1977, pp. 78-79; poi in Id., *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti* («L'Espresso» 1969-77), nella revisione dell'autore e con un inedito, a cura di A. Fo, A. Pane e C. Vela, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 604-605.

²⁵⁹ Ivi, pp. 603-604.

²⁶⁰ In C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 319 c'è un errore: *Quattro diversi modi di morire in versi* viene collocato «nel '74». Anche di

videoregistrazione in cui Carmelo Bene “legge” Majakovskij, Blok, Esenin e Pasternak accompagnato dalle musiche e dai ritmi di Vittorio Gelmetti. Come ricorda Adriano Aprà²⁶¹, in quell’occasione fra i traduttori dei testi poetici, il cui adattamento si deve a Bene stesso di nuovo affiancato da Roberto Lerici²⁶², figura – oltre a Ignazio Ambrogio, Bruno Carnevali e Renato Poggioli – anche Angelo Maria Ripellino, il quale scrive altresì una delle due «premesse» – l’altra è di Lerici – al “libretto” con le liriche pubblicato nel dicembre ’76 dall’Ufficio stampa della Rai²⁶³. Le due puntate di *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi* vanno in onda su Raidue il 27 e 28 gennaio 1977: «pochi giorni prima dell’inizio ufficiale delle trasmissioni a colori, che è del 1 febbraio 1977»²⁶⁴, e pochi giorni dopo il debutto romano (Teatro Quirino) di *Romeo & Giulietta*, con il cast definitivo in cui Luca Bosisio sostituisce Branciaroli nel ruolo di Romeo²⁶⁵.

questo lavoro esiste all’ACS un fascicolo (datato 25 settembre 1976 e recante il titolo provvisorio *I quattro poeti dell’apocalisse*) che contiene il copione e il visto per minori: v. *I quattro poeti dell’apocalisse* di C. Bene – R. Lerici, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 7679/RT.

²⁶¹ V. A. Aprà, *Carmelo Bene oltre lo schermo*, in *Per Carmelo Bene*, cit., pp. 148-149.

²⁶² I poeti russi sono per Carmelo Bene una frequentazione di lungo corso, ma anche Roberto Lerici aveva già avuto occasione di occuparsene: nel 1967, con Ettore Capriolo, Edoardo Fadini e Marco Parodi, aveva infatti collaborato alla drammaturgia dello spettacolo *Majakovskij & Co. alla rivoluzione d’ottobre* di Carlo Quartucci (cfr. M. Marchetti, *In nome della Rivoluzione. La strana storia del Majakovskij & Co. di Carlo Quartucci*, in *L’Ottobre delle arti*, a cura di G. Alonge, A. Malvano e A. Petri, Torino, Accademia University Press, 2019, pp. 232-246).

²⁶³ V. C. Bene – V. Gelmetti, *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi. Blok Majakovskij Esenin Pasternak*, adattamento testi di C. Bene e R. Lerici, Roma, Appunti dell’Ufficio Stampa della Rai n. 73, 1976 (l’introduzione di Ripellino, *Un affiatato quartetto*, si trova alle pp. 5-8; quella di Roberto Lerici, *Lo spettacolo e i poeti*, alle pp. 9-14).

²⁶⁴ V. A. Aprà, *Carmelo Bene oltre lo schermo*, cit., p. 148.

²⁶⁵ Questi crediti appaiono sui programmi di sala di *Romeo & Giulietta* (storia di Shakespeare) secondo Carmelo Bene dopo la pausa natalizia: collaboratori al testo e alla traduzione Franco Cuomo e Roberto Lerici; attori Luigi Mezzanotte (Il principe Della Scala), Lydia Mancinelli (Paride), Edoardo Florio (Capuleti), Luca Bosisio (Romeo), Carmelo Bene

In *Vita di Carmelo Bene*, il ricordo di questo spettacolo è in parte affidato a una nota di Giancarlo Dotto:

“Romeo e Giulietta” non ha copione. Solo un abbozzo di C.B. e Roberto Lerici da Bandello-Shakespeare. Le musiche originali sono di Zito, gli acrobatici duelli aerei a cura di Musumeci Greco, il maestro d’armi. Dopo le sei recite pratesi, nella pausa natalizia, Franco Branciaroli dà forfait per una otite acuta. È sostituito da un attore mimo, Luca Bosisio, che recita un Romeo diciottenne, in *play-back* come tutti gli altri attori. Giulietta è sempre l’undicenne Barbara Lerici, Frate Lorenzo è Alfiero Vincenti, Paride è Lydia Mancinelli²⁶⁶.

La questione del copione è, come vedremo, più articolata; quanto alla messa in scena, invece, così prosegue l’attore:

L’incidente di Franco è un segno del destino che mi libera da uno spettacolo rinunciatario, compromesso, in cui nessuno dei due credeva a fondo. Un forfait immolato a tener fede a un’amicizia. È la svolta di tutto il mio teatro. Dopo Natale, è un *Romeo e Giulietta* completamente trasfigurato quello che presento al pubblico in una tournée trionfale. È la mia prima avocazione-frantumazione in tutti i ruoli. Da allora in poi il *play-back* diventerà l’espedito tecnologico-teologico del mio situare la voce al di là del soggetto. Il tutto, nel caso di *Romeo e Giulietta*, è gestito da Mercuzio. Lo spettacolo è la sua emorragia permanente, i flussi ostinati del suo moribondo non voler morire²⁶⁷.

(Mercuzio), Paolo Baroni (Benvolio), Mariano Brancaccio (Tebaldo), Alfiero Vincenti (Frate Lorenzo), Mauro Bronchi (Il famulo del frate e La balia), Daniela Ripetti (Il paggio), Roberta Lerici (Madonna Capuleti), Barbara Lerici (Giulietta), Laura D’Angelo (Rosalina); regia, scene e costumi di Carmelo Bene; musiche originali di Luigi Zito; maestro d’armi Enzo Musumeci Greco; scene realizzate da Walter Pace; colonna sonora di Carmelo Bene.

²⁶⁶ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 323.

²⁶⁷ *Ibidem*. V. anche C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 23 («Inabitabilità della voce mediante il *play-back*») e p. 35 («La poesia del *play-back* (una o concorso di voci *altre*, separate dal corpo-immagine che le assume o rifiuta)

Effettivamente da allora il ricorso al *playback* (o a soluzioni affini) diviene una costante nel teatro di CB: l'esempio più eclatante si ha forse in *Lorenzaccio*, dove il protagonista si trova sempre in ritardo sui suoni che dovrebbero accompagnarne le azioni (in un appunto autografo l'attore scrive proprio che «siffatto spettacolo consente la definitiva chiarificazione del PLAY-BACK e del F[uori] C[ampo]»²⁶⁸). È quindi lecito affermare che in *Romeo & Giulietta*, facendo di necessità virtù, Bene abbia sfruttato il «forfait» di Branciaroli per rendere sistematici l'impiego del *playback* e la pratica del doppiaggio, andando in tal modo a rafforzare l'idea drammaturgica sottesa all'intero lavoro (che tra poco approfondiremo). Nella nuova veste non «rinunciataria» o «compromessa» lo spettacolo va a Parigi, dove è programmato, insieme alla ripresa (in lingua francese) del *S.A.D.E.* del 1974, all'interno del Festival d'Automne²⁶⁹. Con un annuncio dato all'altoparlante a sipario ancora abbassato, Carmelo Bene dedica la serata inaugurale a Maria Callas, diva sempre amata, scomparsa meno di una settimana prima²⁷⁰.

Quella di Parigi nel 1977 è la prima importante uscita del teatro di Bene dai confini italiani (dopo il già ricordato episodio di Sarajevo nel '66). Si tratta di un momento cruciale per l'artista: benché il cinema gli avesse già procurato una certa notorietà oltralpe, è in questa occasione che egli allaccia i rapporti con gli autorevoli intellettuali finalmente in grado di

è paradossalmente al tempo stesso *innocenza del divenire e sospensione illusoria* dell'eterno ritorno, volte in musica»).

²⁶⁸ V. C. A. Petrucci, 'Lorenzaccio' di Carmelo Bene. Dalle fonti alla messinscena, «Mimesis Journal», 9, 1 (2020), p. 95.

²⁶⁹ *Roméo et Juliette (histoire de Shakespeare) selon Carmelo Bene* va in scena a Parigi dal 22 al 28 settembre 1976; *S.A.D.E. ou libertinage et décadence de la fanfare des carabiniers de la gendarmerie salentine – spectacle en deux aberrations* è programmato dal 4 al 13 ottobre 1976.

²⁷⁰ V. L. Bocchi, *Carmelo Bene a Parigi nel nome della Callas*, «Corriere della Sera», 25 settembre 1977. V. anche M. Grande, *L'estetica del dispiacere: conversazione con Carmelo Bene*, «Cinema e cinema», n. 16-17 (luglio-dicembre 1978), poi in *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., pp. 149-150: «[...] muore la Tebaldi muore un soprano, un grande soprano: muore la Callas muore un mondo, muore il mondo, muore quel mondo».

attribuire la dovuta importanza alla sua «operazione» teatrale, a questa altezza cronologica pienamente in linea con il pensiero post-strutturalista francese e con le teorie sul potenziale repressivo del linguaggio elaborate dai riscopritori di Nietzsche (se non, addirittura, precorritrice e chiarificatrice di tali indirizzi filosofici)²⁷¹.

Romeo & Giulietta (storia di Shakespeare) secondo Carmelo Bene è dunque il primo lavoro in cui nell'arte (teatrale) del Nostro venga esplicitamente riconosciuta come ispirazione fondante la «critica della rappresentazione». Pierre Klossowski, fra gli spettatori nel '77, allude senz'altro agli «espediti tecnologico-teologici» allora per la prima volta adottati in maniera programmatica quando, qualche anno più tardi, offre questa analisi impeccabile della proposta attoriale di CB:

Da quando il teatro occidentale ha sviluppato le proprie regole in funzione di una drammaturgia che propone personaggi immediatamente identificabili dal pubblico a diversi gradi, [...] le *dramatis personae* in quanto tali [...] dipendono dall'identità dell'attore. Secondo le proprie risorse, quest'ultimo deve riprodurre con la massima verità e consistenza l'identità del personaggio, la sua fisionomia tradizionale consacrata definitivamente. [...] Talché, il simulatore [sic] per vocazione, sostiene l'identità di una presenza invisibile che lo spettatore conosceva prima solo mentalmente, come un fantasma nato dalle sue letture, immagine dunque approssimativa di cui aspetta che l'attore gli confermi la *somiglianza*. Tale somiglianza morale che l'attore deve procurare a mezzo di un lavoro mimico col modello persistente del suo personaggio, proprio come lo esige convenzionalmente lo spettatore, [...] implica tuttavia un equivoco – come sta a provarlo un incidente banale e frequente della messa in scena: lo spettatore non sopporta che un attore da lui *scelto per vedergli recitare un dato*

²⁷¹ I pensatori conosciuti da Bene – anche grazie ai buoni uffici di Jean-Paul Manganaro – sono, nella fattispecie, Pierre Klossowski, Gilles Deleuze e Michel Foucault; e inoltre le autobiografie rievocano la quasi tacita «visitazione» in camerino di Jacques Lacan (v. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 324-327, e il capitolo intitolato proprio “*Romeo e Giulietta*” a Parigi in C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., pp. 115-126).

personaggio, possa essere bruscamente *doppiato*, durante uno stesso spettacolo, da un altro attore nella stessa parte. [...] Incipit Carmelo Bene. Cosa significa il suo modo di recitare? Carmelo affronta immediatamente il fatto primitivo: l'identità corporea dell'attore lo obbliga ad effettuare una doppia contraffazione, *dissimulandolo esso stesso per attualizzare il personaggio*. [...] La stessa contraffazione, potremmo dire, è iscritta come l'espressione d'una *alienazione iniziale* nel rapporto della persona umana col suo proprio corpo – in quanto ogni individuo dipende sempre dalla sua apparenza corporea, ossia dalla propria fisionomia invariabile, affinché il suo comportamento attivo o passivo possa semplicemente essergli attribuito con qualche certezza dai suoi simili. [...] Carmelo, nella “propria parte”, mi sembra rivelare il motivo di tale alienazione iniziale [...] in quanto il suo corpo gli è sopportabile solo se abitato dal *malessere del personaggio*. [...] Il doppio non è che un termine equivoco poiché è piuttosto l'*uguale* che si tratta di contraffare implicando una dissomiglianza. [...] Da qui lo *staccato* del modo di recitare di Carmelo [...]. I personaggi del dramma non dovrebbero dunque essere interpretati come identità individuali irriducibili, secondo l'istituzione sociale e moderna del teatro, ma come ciò che chiamerei *patofanie* [...], dunque come “sprazzi di calore” dell'anima del drammaturgo [...]. Da questo punto di vista, Carmelo reinterpreta l'opera secondo la movenza e le esitazioni, i dubbi nascosti del drammaturgo [...]. Duemila anni di riflessioni sull'esperienza teatrale conducono al suo modo di concepire il senso dell'interpretazione. *Lo stesso proprio corpo non garantisce la stessa anima*, e a maggior ragione la fisionomia di una *dramatis persona* [...] – e quale epoca peggiore della nostra, che alimenta e coltiva tutti i gradi del ricatto e dell'intimidazione per occultare tale dilemma, ha mai fornito il pretesto migliore ad un interprete il quale, tale è l'ironia della storia, per quanto scandalosamente moderno possa sembrare, è nondimeno il *Mimo* di una *Favola* che risale alla notte dei tempi²⁷².

²⁷² V. P. Klossowski, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 11-13, 15-16 e 18; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1467-1473.

Della «questione attoriale» – rispetto alla quale *Romeo & Giulietta* costituisce evidentemente uno snodo decisivo – il testo di Klossowski ripercorre, uno per uno, tutti gli aspetti: lo statuto del personaggio come circostanza che apre gli occhi all'attore sull'alienazione insita nel proprio mestiere; lo statuto del mestiere d'attore (nel teatro di rappresentazione) come condizione che apre gli occhi all'uomo (poeta) sull'alienazione insita nella propria *identità* (e in quella di ciascuno); dunque il rifiuto del teatro di rappresentazione che ipostatizza il rifiuto del «mondo come rappresentazione». Di conseguenza, le strategie medesime messe in atto nella pratica dell'arte scenica per smascherare la catena di «contraffazioni» finiscono per eccedere la cornice teatrale e impostano una problematica che concerne *immediatamente* lo stare al mondo. Se dev'esserci comunque “immedesimazione”, non sia allora con la psicologia dei personaggi, bensì con la *coscienza* – gli «sprazzi di calore dell'anima» – dell'autore che ha dato alla luce quei personaggi e attribuito loro quelle determinate parole: da tale «patofania» o “mimesi del poeta *poetante*” deriva che la mimesi con le *dramatis personae* non potrà che diventare esclusivamente linguistica, mai più psicologica ovvero – nel lessico di Klossowski – «morale». È Bene stesso a chiarire l'argomento in una conferenza stampa del 1985 (per la ripresa del suo *Otello*), facendo seguito alla lettura di alcuni brani dello scritto klossowskiano:

Prendiamo *Amleto*. Shakespeare non si è mai identificato in un personaggio. Shakespeare è in Polonio, in Laerte, in Amleto. A me interessa quindi il mio soggetto fatto e filtrato da quel soggetto scespiriano²⁷³.

In *Romeo & Giulietta*, questo nodo problematico si incarna in Bene che interpreta il personaggio-Mercuzio sul piano della finzione (drammatica), ma interpreta pure l'attore-CB sul piano della realtà (scenica), ed interpreta infine il poeta-Shakespeare sul piano dell'immaginario (onirico).

²⁷³ V. C. Bene, *Una conferenza stampa*, introduzione di G. Di Leva, Milano, La società dello spettacolo, 1985, p. 38 (inoltre, a p. 24, l'attore afferma proprio che «Klossowski aveva visto *Romeo e Giulietta* a Parigi»).

A differenza di come abbiamo ritenuto di procedere per *Faust o Margherita*, è inevitabile ora soffermarsi sui temi dello spettacolo in esame, perché strettamente connessi alla suddetta «questione attoriale», nonché utili a introdurre l'operazione filologica di ripristino dell'integrità testuale.

Quello incarnato da Mercuzio-Bene-Shakespeare è, per così dire, l'*ur-tema* dell'identità come mediazione inaggirabile e dunque – per usare una parola tratta dalla presentazione di Franco Cuomo – come «plagio» costitutivo; plagio contro cui si può combattere (come fanno i poeti nei confronti di se stessi e *dunque* nei confronti degli altri), con cui si può “ciecamente” convivere (come fanno i «cittadini» – veronesi e no – nei confronti di se stessi), o da cui si può trarre un tornaconto (come fanno i medesimi «cittadini» – inconsapevoli, *né perciò innocenti* – nei confronti di chi non può avere o non ha ancora o rifiuta la “cittadinanza”, e come fa in modo massimamente cinico e spesso consapevole il Potere che *rappresenta* la “cittadinanza”). Il *playback* e il doppiaggio sono le soluzioni che traducono scenicamente questo *ur-tema*; ma già in sede di scrittura verbale (dove – si noti – il doppiaggio di alcuni personaggi minori era previsto sin dall'inizio) era stato inserito un elemento fortemente rivelatore: i *fiori*, intesi come ciò che – letteralmente – detta ai personaggi gli «umori» che devono assumere²⁷⁴. Non è certo un caso che pure la scenografia esibisca – mastodontico centrotavola – un bouquet di rose rosse: i fiori che accendono la passione e che inducono l'assopito Shakespeare a sognare dei due amanti di Verona. Ne dice qualcosa Franco Quadri:

Un paesaggio di enormi bicchieri, bugie, tazze, bottiglie dalle trasparenze d'alabastro: sullo sfondo svetta una grande coppa in cui giace abbandonato un mazzo di rose di velluto, spesso illuminato, rosso come i costumi rigonfi di quasi tutti gli interpreti, che là in mezzo trepidano e languiscono, o giocano alla lotta alla maniera

²⁷⁴ Una funzione analoga sarà svolta dagli abiti nel *Macbeth* del 1983; v. C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 148: «Son le vesti, le armature, l'oggettistica del trovarobato di scena a decidere gesti, movimenti e voci, il canto il riso il pianto, l'afasia stessa del dire».

di piccolissimi bambini. È la scena di *Romeo e Giulietta*. Il Gulliver di questi lillipuziani ardenti si presume sia lo stesso Shakespeare: aspettando l'attore prediletto o la Dama Bruna dei *Sonetti*, il capo gli è caduto su quella tavola, dove nel dormiveglia si animano gli spettri della "più brutta delle sue tragedie" [...]. Questo stupendo e lancinante spettacolo non è infine che un lungo pianto senza lacrime che ha per oggetto non tanto un'immagine di vita quanto le connessioni di questa vita con l'arte²⁷⁵.

Dall'*ur-tema* siamo già passati, così, a un livello che possiamo definire non tanto esterno quanto liminale ovvero "tema *epico*"; un livello-cornice che vede contrapposti il poeta (Mercuzio) e il Potere (Principe della Scala): se il primo tenta invano – per dirla quasi con Deleuze – di «sfuggire alla macchina»²⁷⁶, parlando solo "tra sé" o, quando parla "per altri", smascherando il «plagio» e rendendo palese che sta prestando la propria voce attraverso il doppiaggio; il secondo, all'inverso, è perfettamente organico alla «macchina», ossia al dramma entro il quale sa di giocare il ruolo-chiave, e in una sola occasione si concede di manifestare tale consapevolezza (ad uso degli spettatori, non certo dei propri "sudditi") pronunciando una battuta che riprende alcune parole, ma soprattutto che riprende la funzione, dell'originale «Coro» shakespeariano. Coerentemente,

²⁷⁵ F. Quadri, *Romeo e Giulietta (storia di Shakespeare)*, «Panorama», 25 gennaio 1977, p. 27 (poi in Id., *La politica del regista. Teatro 1967-1979 (A-M)*, Milano, Edizioni il Formichiere, 1980, pp. 32-33). Tiziano Fario, ultimo scenografo di Bene, sostiene che le dimensioni gigantesche delle scene di *Romeo & Giulietta* «erano forse ispirate al monologo della regina Mab. Questa è soltanto una mia idea perché Carmelo non me lo ha mai detto»: non è affatto implausibile, visto che proprio il tema del sogno è al centro di quella famosa battuta di Mercuzio (v. C. A. Petrucci, *L'uso della scenografia nell'ultimo Carmelo Bene: intervista a Tiziano Fario*, «Italice», Vol. 98, No. 3, Fall 2021, p. 671).

²⁷⁶ Così Bene rievoca gli scritti su Kafka di Gilles Deleuze in T. Lounas, «*Che i vivi mi perdonino...*». *Intervista a Carmelo Bene*, «Cahiers du cinéma», n. fuori serie *Cinéma 68* (aprile 1998), traduzione italiana in *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., p. 185: «La soluzione non è nella rivoluzione copernicana, ma nella rivoluzione tout court. Si dovrebbe abbattere un potere per prenderne il posto. Non si sfugge alla macchina. Kafka aveva capito tutto» (anche in *Panta. Carmelo Bene*, cit., pp. 293-294).

nell'allestimento scenico Luigi Mezzanotte, interprete del Principe-Potere, era insieme a Bene-Mercuzio-Shakespeare l'unico attore a cui restassero battute dette dal vivo e non in *playback* (l'hanno testimoniato a chi scrive il diretto interessato e le attrici Barbara e Roberta Lerici). Il motivo del «plagio» giustifica del resto pure l'apostrofe “epica” (semi-rimbaudiana) di Mercuzio-Shakespeare: «Abbiate dunque sfiducia in me, lavoratori», che Bene riproporrà ne *La voce di Narciso* – è uno degli eserghi al capitolo *Due passi in casa Meyerhold*²⁷⁷ – e che citerà come “sineddoche” dello spettacolo in *Sono apparso alla Madonna*²⁷⁸. Su questo argomento è utile richiamare le parole dell'attore in un'intervista di fine 1975 a cui abbiamo già fatto e ancora faremo occasionalmente ricorso:

[...] in una situazione di lavoro [...] non c'è posto per il lusso, cioè non c'è posto per l'erotismo che, a mio avviso, rappresenta l'uomo. Di conseguenza un lavoratore, quale esso sia, non sarà mai un uomo. [...] Il lusso è l'uomo. Non può concedersi l'uomo perché l'uomo è diventato un lusso. *L'homo eroticus* è diventato un lusso. E la gente è talmente assuefatta a considerarlo tale che scopa di sabato e basta, per esempio. [...] Tutto ciò che non è lavoro, tutto ciò che è umano, viene oggi detto superfluo. E invece ci si occupa di quello che è inumano. [...] Per cui il lavoro salva un sacco di animali, diciamo; perché a quel livello si è animali, oppure si è cose. Cose incoscienti, cose dormienti...²⁷⁹

Ma il «lavoro» è l'elemento caratterizzante dell'età adulta: età del “plagio compiuto” e – non secondariamente, come si accennava – della possibilità di plagiare a propria volta chi adulto ancora non è. Qui risiede, secondo Bene-Cuomo-Lerici, il “vero” dramma di Giulietta, protagonista del livello più interno dell'opera, in cui si esprime quello che chiameremmo il “tema *drammatico*”. Va da sé che a questo livello – l'unico legittimamente abitato da personaggi in senso tradizionale – le

²⁷⁷ V. C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 47.

²⁷⁸ V. C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 116.

²⁷⁹ V. *Incontro con Carmelo Bene*, a cura di R. Bianchi e G. Livio, cit., pp. 128-129.

battute non solo possono, ma *devono* essere pronunciate in *playback*, pena l'incoerenza della costruzione drammaturgica (per quanto, come confermano gli attori, al debutto l'espedito non fosse ancora usato in maniera totalizzante, ma sia stato esteso per gradi a partire dall'imprevisto di Branciaroli). Nell'ottica del rapporto con il mondo adulto non pare quindi azzardato considerare Giulietta come il Pinocchio (mancante) degli anni Settanta. È Cesare Garboli a rilevare soprattutto il motivo del plagio ai danni dell'infanzia:

Possono le intenzioni complicatissime e aggrovigliatissime produrre spettacoli fatti di una cosa sola? Sì: si vada al Quirino e ci si sieda davanti al *Romeo e Giulietta* di Carmelo Bene (coautori Lerici e Cuomo), che s'incarica di raccontarci non la ferale storia di due innamorati, ma la burrascosa prima comunione di una bambina (Barbara Lerici), vessata dai genitori e imbrogliata dai filtri né più né meno di una piccola Alice o di Cappuccetto rosso andato a perdersi nel bosco delle bevande. Dunque una «Giulietta delle bottiglie», tanto per cominciare, piccolissima fra le gigantesche immagini di un rosso inferno gelato che è poi la gigantografia di un Morandi, la riproduzione (non senza raccapriccio) di un Morandi ipertrofico con tutte le distanze amorosamente studiate, fra le coppe, le bottiglie, i calici e i bicchieri impolverati coi loro opachi e maliardi riflessi di vetraccio smerigliato. Dentro questo Morandi glassato, costruito come una boscosa «natura morta con candela», troneggia, al centro, un bouquet di rose rosse scarlatte ancora in boccio, cioè chiuse come il cuore prossimo a sanguinare (in tutti i sensi) di Giulietta²⁸⁰.

Plagio è in sé propriamente la *crescita*, il passaggio all'età adulta, età del «lavoro» e delle presunte responsabilità. Se per Pinocchio questo consisteva nella trasformazione del burattino in ragazzo perbene, per la bambina Giulietta crescere non può che coincidere con il diventare oggetto delle mire maschili: essere quindi, in qualche modo, “prostituita” – illecitamente

²⁸⁰ C. Garboli, *Mercuzio guardone*, «Corriere della Sera», 24 gennaio 1977; poi in Id., *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Firenze, Sansoni, 1998, p. 264.

(come Rosalina nell'adattamento), oppure in modo socialmente accettabile, in quanto moglie e madre (come la propria madre, Madonna Capuleti, a interpretare la quale – non è forse superfluo notarlo – è un'attrice adolescente, Roberta Lerici: sedici anni, nella vita sorella maggiore di Barbara²⁸¹). D'altra parte, la Giulietta scelta da Bene ha *effettivamente* tre anni in meno della Giulietta di Shakespeare, il quale riprende la trama dalla novella di Matteo Bandello in cui Giulietta era diciottenne: si ha proprio qui un esempio di operazione critica sulla «tragedia mancata» del Bardo, giacché rendendo la protagonista non adolescente ma dichiaratamente bambina (e Romeo, per quanto giovane, molto più grande di lei), è come se Bene facesse notare al poeta redivivo che non bastava abbassare l'età di Giulietta “solo” di quattro anni. Ne consegue la possibilità di una scena d'amore che non ha più nulla di leziosamente romantico, ma acquista tutto in ambiguità erotica, assumendo davvero i contorni di un gioco infantile tanto pericoloso quanto elettrizzante:

Romeo è inginocchiato alla destra della bambina [...]. Non la bacia, lecca rapido la guancia. E lei risponde con un altrettanto furtivo colpo di lingua. Continuano per qualche secondo. Trattenimento per fanciulli, anche se Romeo sembra molto più vecchio della età che ha e Giulietta ancora più giovane²⁸².

Spia di tutto questo è anche, nel testo, il cambio di disposizione di alcune scene nella versione del copione che verrà usata per la registrazione radiofonica e poi, presumibilmente, per la messa in scena teatrale: se la prima redazione seguiva in sostanza la trama shakespeariana (Giulietta e Romeo si sposano in segreto, questi uccide Tebaldo in una rissa e, consumato il matrimonio nella notte, è costretto a partire esule all'alba del giorno successivo, dopodiché Giulietta viene a sapere di essere stata promessa in moglie al conte Paride), l'ultima redazione, più ellittica, avalla il sospetto che gli sposi abbiano «giocato»

²⁸¹ Barbara e Roberta Lerici sono – lo si sarà intuito – due figlie di Roberto Lerici; la prima lavorerà nuovamente con Carmelo Bene nel 1983, per lo spettacolo-concerto *Egmont* da Goethe-Beethoven.

²⁸² I. Moscati, *Giulietta e Carmelo*, «L'Europeo», 7 gennaio 1977, p. 6.

insieme altre volte prima della notte della separazione; e inoltre la sequenza delle nozze combinate dai Capuleti viene anticipata, il che fa emergere, per contrasto con quello di Giulietta, il “motivo di Paride”: uno che ai «giochi» sfrenati preferisce di gran lunga le rassicuranti abitudini domestiche, e che non a caso è interpretato da un’attrice (Lydia Mancinelli).

Il riordino delle scene interessa nella fattispecie la seconda parte del copione, e ci dà modo di approfondire, in conclusione, il processo che ha portato a stabilire la versione testuale data qui di seguito.

Se è corretto affermare che non esiste una vera e propria redazione definitiva, il testo scritto è però assai più compiuto di un «abbozzo». I copioni che abbiamo confrontato sono tre: il dattiloscritto d’autore – recante correzioni manoscritte eseguite in almeno due momenti diversi – conservato presso l’Archivio Cuomo (d’ora in poi CC, «copione Cuomo»), il dattiloscritto di copisteria – redatto entro il 21 luglio 1976 – rinvenuto nel fascicolo²⁸³ per la richiesta di ammissione dei minori all’ascolto dell’opera radiofonica (d’ora in poi ACSR, «Archivio Centrale dello Stato – radio»), e il dattiloscritto di copisteria – redatto entro il 9 settembre 1976 – presente nel fascicolo²⁸⁴ per la richiesta di ammissione dei minori allo spettacolo teatrale (d’ora in poi ACST, «Archivio Centrale dello Stato – teatro»). ACSR è in sé poco influente, dal momento che costituisce la trascrizione di un esemplare smarrito molto simile a CC, effettuata da terzi; proprio per questo, tuttavia, porta dei refusi – «Rosalinda» nelle pagine iniziali al posto di «Rosalina» – poi emendati a penna in CC, dai quali deduciamo che, alla luce di questa redazione, gli autori rimisero mano al copione originale. L’autografo CC è dunque la versione per ovvi motivi più corretta dal punto di vista della disposizione del testo sulla pagina (ad esempio nelle sezioni metriche), nonché quella a cui guardare per dirimere le incertezze lessicali (non necessariamente accogliendone la lezione). ACST è il copione

²⁸³ Per il contenuto dettagliato del fascicolo cfr. gli apparati, *infra*, pp. 439-440.

²⁸⁴ Per il contenuto dettagliato del fascicolo cfr. gli apparati, *infra*, pp. 440-441.

più recente e più rispondente alla volontà degli autori per quanto riguarda la struttura complessiva, dal momento che la successione delle scene ricalca quella della trasmissione radiofonica. Tuttavia il già citato riordino delle scene nel secondo atto non è stato operato sulla base di CC, bensì sulla base di ACSR; pertanto non solo l'impaginato di ACST è ulteriormente normalizzato rispetto alla precedente versione di copisteria, ma vi si ripresentano i refusi (all'inizio continuiamo a trovare «Rosalinda» al posto del corretto «Rosalina»). Dove i copioni non permettevano di stabilire con certezza la volontà autoriale ci siamo rifatti alla versione radiofonica, che nella resa del parlato rappresenta senz'altro lo stadio di elaborazione più avanzato: alcune delle espressioni segnalate tra parentesi unciniate derivano dal confronto con il documento audio, dove d'altra parte vengono cassati frammenti testuali più o meno ampi. Quando tali frammenti compaiono in tutte e tre le redazioni del copione ci è parso allora opportuno mantenerli nella trascrizione per "sacrificare" meno testo possibile, tanto più che non modificano in sostanza l'impianto drammaturgico. Informazioni più circostanziate sugli interventi filologici vengono comunque fornite nelle note al testo, dove diamo altresì le notizie sulle fonti letterarie (inserti, citazioni, rimandi, ecc.) che ci è stato possibile riconoscere.

PARTE II
DRAMMI IMMEMORIALI

1. Gli attori devono morire di peste²⁸⁵

Benché, come abbiamo visto, sin dagli esordi Carmelo Bene concepisca la condizione dell'attore come metafora del «lavorio» dell'essere umano²⁸⁶, ciò non pare, almeno inizialmente, compromettere la legittimità del “mestiere”: in altri termini, fino a una certa altezza cronologica egli rifiuta l'attore – per così dire – “doppiatore” (doppiatore *di se stesso*, prima e più ancora che di presunti personaggi), ma non l'attore *autore* della propria personale proposta artistica. In un contributo del 2002, Claudio Meldolesi, mentre riconosce in Bene un erede della «linea dell'attore-artista [...] nata dalla Duse matura» (forse imboccata più per istinto che per programma alla fine degli anni '50, quando la cosiddetta “nuova avanguardia” teatrale era ancora di là da venire)²⁸⁷, sottolinea però pure l'istanza di superamento da lui attuata rispetto a quella stessa genealogia; nel farlo, non a caso, si

²⁸⁵ Cfr. il seguente segmento drammatico (da Carmelo Bene, *L'immagine e la phoné. Con l'amichevole partecipazione di Vittorio Gassman*, videoregistrazione del seminario organizzato al Teatro Argentina dal Centro Teatro Ateneo il 18 e 20 gennaio 1984; progetto di F. Marotti; Roma, 1984; 20 gennaio, minuto 16:15-16:45):

FERRUCCIO MAROTTI «Per salvare il teatro bisogna distruggere il teatro. Gli attori e le attrici devono morire di peste, essi rendono l'arte impossibile». Firmato: Eleonora Duse. Il delegato sviluppi l'argomento traendo esempi da sé e dagli altri.

CARMELO BENE Come vedete... (come sentite...) *Non sono poi così solo...*

(*Ovazione dalla platea*).

²⁸⁶ «L'anagrafe, lo studiarsi di sopravvivere ci condannano all'in-formarsi, per *formarsi*, deformarsi, ingobbire leopardianamente, pur d'averne una *parte*, quando non si vorrebbe altro che *mettere da parte l'arte*, come del resto la vita. Una vera iattura. [...] Si è costretti all'esserci trafelato [...]. Un lavoro inventivo; questa *pena di vita*» (C. Bene, *Autografia d'un ritratto*, cit., pp. VII e VIII).

²⁸⁷ C. Meldolesi, *La discendenza dell'attore artista e l'oltre di Bene*, in *Il sommo Bene*, cit., p. 110; sulla parentela con Eleonora Duse, a p. 115 lo studioso mette in luce altresì che «ancora in rapporto con lei, [...] da attore Bene è morto».

richiama alla categoria di “verticalità” proposta da Giacchè come chiave di lettura complessiva del fenomeno CB, circostanza che, sintomaticamente, è accompagnata dal riferimento a Jerzy Grotowski. A differenza dei loro contemporanei, infatti, entrambi «mostrarono di mettere sulle spalle del teatro estremi impulsi filosofici»; tuttavia nel caso di Bene l’«oltre decisivo rispetto all’attore artista e alla stessa crisi del dramma» viene ricollegato al fatto che egli «negli ultimi decenni aveva preso a tessere in partiture sempre aperte un *quid* dominabile solo per via poetica»²⁸⁸. Se abbiamo richiamato questo articolo non è solo perché il teatrante polacco, come avevamo annunciato, sta per rientrare nel discorso a proposito dello specifico attoriale, ma perché crediamo che l’*attore-poeta*, che nell’ottica di Meldolesi rimane una “tensione”, sia invece un reale conseguimento di Carmelo Bene²⁸⁹; e proprio di questo ci occuperemo nel presente capitolo.

Non ci sembra azzardato ipotizzare che proprio *Romeo & Giulietta* sia stato un momento cruciale in vista del superamento beniano dell’attore-autore, ossia che tramite quel lavoro il Nostro abbia definitivamente preso atto dell’insostenibilità, non già dell’attore-interprete, ma dell’attore *tout court*, rendendosi conto che *a fronte di una partitura drammaturgica perfettamente congegnata la propria stessa presenza in scena non sarebbe stata indispensabile*. È suggestivo, in tal senso, che nella riscrittura shakespeariana del 1976 l’attore si riservi il ruolo dell’autore dei *Sonetti* che si

²⁸⁸ Ivi, pp. 116 e 112.

²⁸⁹ Concordiamo in ciò con Antonio Attisani (v. A. Attisani, *La Duse, CB e il teatro poetico*, in Id., *L’invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 203-204): «Gli apporti italiani all’arte scenica del XX secolo sono stati oggetto di molti studi, ma il filone meno indagato nella sua unitarietà è quello costituito dai cosiddetti *attori-autori*, categoria che ne costituisce probabilmente la manifestazione più originale. Spesso citati in proposito sono i nomi di Eleonora Duse e di Carmelo Bene, anche se insieme alla loro eccellenza nell’arte attorica se ne sottolinea la relativa carenza drammaturgica, laddove si intende per drammaturgia una produzione di copioni [...] utilizzabili anche da altri interpreti. Nelle pagine seguenti si insisterà sulla loro ulteriore originalità tra gli attori-autori, vale a dire sulla loro operatività di poeti».

proietta oniricamente nel personaggio di Mercuzio *che agonizza e non si decide a morire*, pronunciando, tra un florilegio di versi del decadentismo poetico francese, battute di questo tenore:

[La ferita] non è profonda come nel testo... non è profonda come la porta del Duomo non è profonda come un pozzo è vero ma basta... basterà! Accidenti alle vostre ah... no... questo lo abbiamo detto no lo abbiamo detto sì... VAMMI A CERCARE UN MEDICO [...] SCEMO... dove stai andando... dove stai andando dove vai [...] *Ma che ti interpreti* [...] *CHE ti interpreti! C'è agonia e agonia e poi chi te l'ha detto che muoio... io non voglio morire non voglio fare la fine di Pinocchio io... no non voglio morire c'è agonia e agonia ma dove sta scritto che muoio? Sta scritto, ma non è detto (risata sarcastica) voglio rifarlo questo terzo atto! SIGNOR ROMEO BONJOUR BONJOUR BONJOUR (musica)*²⁹⁰.

Ai critici più attenti non è sfuggita questa sotto-trama dell'opera (Goffredo Fofi rileva «un che di nostalgia per una forma passata, lontana, in cui il “bel canto”, e il birignao, insomma da un lato Verdi e dall'altro Gustavo Modena e la genialità dei grandi gigioni, avevano un senso»²⁹¹; Franco Quadri parla di «une représentation organisée par un acteur ou un ex-acteur pour célébrer la fin de l'acteur»²⁹²); sotto-trama che, del resto, è in linea con alcune dichiarazioni di Bene stesso alla vigilia del debutto:

²⁹⁰ Citiamo da G. Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000, cit., pp. 75-76 (il corsivo nel parlato è nostro). Si confronti questa battuta, probabilmente trascritta dallo studioso assistendo alle repliche dello spettacolo (dunque con relative varianti), con quella riportata dai copioni (v. *supra*, pp. 221-222), nonché pronunciata da Bene nella versione radiofonica (quasi alla fine del primo atto, da 38:00 a 39:40).

²⁹¹ V. G. Fofi, *Romeo e Giulietta*, «Ombre Rosse», n. 22-23 (dicembre 1977), pp. 189-191; abbiamo citato solo un breve frammento, ma quello dell'agonia del poeta-attore è il *leitmotiv* di tutta la recensione.

²⁹² V. F. Quadri, *Du théâtre au théâtre. L'itinéraire de Carmelo Bene vers un langage non littéraire du spectacle*, in *Carmelo Bene. Dramaturgie*, a cura di J.-P. Manganaro, cit., p. 24.

[...] Ma qui si torna al discorso sull'attore, cioè su un fenomeno che, almeno in Italia, è in via d'estinzione, per non dire che si è già estinto del tutto. Molto spesso, lavorare con gli attori significa usare dei loro vizi, dei loro difetti, più che non delle loro virtù. Anche per questo non vedo un futuro²⁹³.

A corroborare il sospetto di una irredimibile *residualità* del mestiere attoriale avranno contribuito, in quegli stessi anni, le opere e le dichiarazioni di Luca Ronconi – significativamente un regista ex attore –, di cui Bene non poteva certo ignorare la ricerca²⁹⁴, oltretutto incentrata in modo esplicito sul tema dell'interprete in occasione del Laboratorio di progettazione teatrale di Prato (1976-1979)²⁹⁵. È degno di nota,

²⁹³ Carmelo Bene in E. De Angeli, *Non si può morire*, ora in *Panta*, cit., p. 69.

²⁹⁴ In diverse circostanze Carmelo Bene si è espresso sul lavoro di Ronconi, tra i pochi artisti teatrali a godere della sua stima, sia pure tiepidamente manifestata; si veda, per fare solo un esempio, C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 155-156: quando morì nel 1997, «Strehler era morto e sepolto da trent'anni. Il suo teatro di regia era già tumultato negli anni '20. [...] Se poi parliamo di lettura critica, meglio, molto meglio di lui, ha fatto Ronconi».

²⁹⁵ V. L. Ronconi, *Prove di autobiografia [raccolte da Maria Grazia Gregori]*, a cura di G. Agosti, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 163-164: «Dal punto di vista del lavoro teatrale, e forse dell'utopia, il Laboratorio di Prato significava una ricognizione nel campo dell'attore che scartava sia la sua veste di interprete *tout court* sia quella di interprete riferito al personaggio. Dunque tralasciando sia l'insieme drammaturgico, come il luogo dove diversi personaggi s'incontrano, discutono, si contrastano, sia l'altro aspetto dell'essere attore (peraltro ormai rarissimo), dell'attore-maschera come Eduardo, come Dario Fo, come Carmelo Bene. Mi chiedevo che cosa rimanesse all'attore una volta scartata la possibilità di interpretare e di esprimersi, e attraverso tre spettacoli e il lavoro per *La vita è sogno* e *Il segno della Croce*, mai realizzati, ero arrivato alla conclusione che gli rimaneva moltissimo, a partire dall'essere il riflesso del pubblico. Dunque, innanzi tutto, Prato è stato un laboratorio di drammaturgia, non intesa come "fare i testi", ma come un lavoro di riflessione su quelli che sono gli elementi strutturali drammaturgici: dalla ridefinizione del personaggio al chiedersi a chi appartengono le parole che si dicono e da dove provengono e a chi sono dirette» (se quel "moltissimo" che rimane compete "all'attore", pensiamo gli compete in un modo molto contraddittorio, come vedremo servendoci proprio di altre dichiarazioni ronconiane). Chiosa il curatore (ivi,

a tal proposito, evidenziare che nel '78 i due vengono interrogati sulla medesima questione – il rapporto tra attore e regista e le rispettive funzioni – da Maria Grazia Gregori, e insieme a quelle di altri creatori teatrali le loro interviste confluiscono nel volume *Il signore della scena*, pubblicato l'anno successivo²⁹⁶. Ronconi, in quella sede²⁹⁷ (oltre a dare di Bene la definizione – poi ricorrente, probabilmente riduttiva, ma sostanzialmente giustificata – di «attore maschera»), afferma di auspicare uno «spostamento della funzione dell'attore [...] in stretta relazione con lo spostamento della funzione drammaturgica», stante che «oggi [...] il regista dovrebbe essere anche drammaturgo»:

La presenza di un signore su di un palcoscenico non mi sembra legittima, tantomeno mi sembra tale in riferimento a una tradizione. Mi sembra, al contrario, che il teatro abbia bisogno di giustificarsi continuamente. [...] È estremamente pericoloso confondere la sicurezza dell'attore sul palcoscenico con quella della propria funzione. L'attore, al contrario, non ha nessun carisma. A me dà molto fastidio vedere degli attori che si “snocciolano”, che si producono virtuosisticamente sul palcoscenico; dirò di più: mi sembra anche un po' indecente. [...] Penso poi che di registi ce ne dovrebbero essere di meno: non per tutti gli spettacoli il regista è necessario: non c'è invenzione, non c'è nulla: a che serve? Serve invece in quegli spettacoli dove si rimescolano le carte sulla comunicazione teatrale, dove il problema dell'interpretazione è veramente secondario,

p. 159 nota 2) a proposito del Laboratorio, promosso da enti teatrali e territoriali toscani rivelatisi poco dialoganti: «L'attività è durata dal giugno 1976 al giugno 1978, con una proroga – ormai in un regime di sfiducia reciproca tra Ronconi e l'amministrazione – fino al maggio 1979». Cfr. anche il capitolo dedicato a Ronconi in F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca* (Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene), Torino, Einaudi, 1982: un volume su cui ritorneremo.

²⁹⁶ M. G. Gregori (a cura di), *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1979; la parte terza (pp. 143-229), intitolata *Il teatro degli scontri*, raccoglie le interviste a Giorgio Strehler, Peter Brook, Luca Ronconi, Peter Stein, Patrice Chéreau, Eduardo De Filippo, Carmelo Bene, Ekkehard Schall, Eugenio Barba.

²⁹⁷ Ivi, pp. 164-174 (corsivi nostri).

ma in cui si tenta di analizzare il rapporto fra cosa teatrale e destinatario. [...] *Oggi, per me, è impossibile fare un teatro senza attore; ma non escludo che ci possa essere un modo di organizzare altri materiali all'interno di un discorso di comunicazione in modo che diventino teatro. Chissà, magari un giorno lo farò anch'io.*

Naturalmente, parlando di “drammaturgia”, Ronconi non allude alla composizione verbale, bensì all’organizzazione di tutti gli elementi del linguaggio teatrale nel contesto comunicativo dello spettacolo; pertanto può trarre le seguenti, decisive, conclusioni:

Il gesto dell’attore non appartiene a lui, ma bensì al pubblico. Il gesto, come la parola, come la voce dell’attore, ha importanza solo nella sua possibilità di essere letto [...]. Il gesto è quindi un “segno”. [...] *Penso che [...] il nostro approccio nella lettura sia molto più reale di quello che avviene a teatro dove spesso è soffocato dalla paccottiglia. [...] Quando leggo, la vicenda mi si presenta come una totalità.*²⁹⁸ [...] Nel modo in cui l’intendo l’attore ha la funzione di “mediatore” di un’esperienza, ma non è certamente il bersaglio centrale di una rappresentazione. È questo il nodo attorno al quale sto lavorando in questo momento. [...] Oggi per me il teatro si sposta dal palcoscenico alla platea: da questo punto di vista mi sembrano totalmente da ripensare sia la funzione del regista che quella dell’attore.

In sostanza il regista ripete quello che aveva sostenuto con espressioni ancora più perentorie nel colloquio contenuto in un altro libro – *Fare Teatro* di Dacia Maraini, del 1974 – che Bene doveva conoscere perché, parimenti, vi si trova pure una sua intervista:

²⁹⁸ Cfr. le parole del regista in un’intervista assai più recente, L. Ronconi – G. Capitta, *Teatro della conoscenza*, Bari, Laterza, 2012: «[...] per lo spettatore è sì importante ciò che vede, ma è ancor più importante e più ricco quello che riesce a immaginare, quello che la visione o l’ascolto gli suggeriscono, indipendentemente da quanto avvien sulla scena. L’attenzione, o la memoria, di ogni singola persona è generalmente più ricca di quello che appare».

Il destino dell'attore è di scomparire. Come anche il regista deve scomparire. [...] In maniera goffa, impropria, io sono stato uno dei primi a portare in scena dei non-attori²⁹⁹. Naturalmente in maniera imprecisa, dentro schemi chiusi e sbagliati. Ma la strada è quella. L'attore tende a diventare tutt'uno col pubblico, rifiutando la tecnica, *la professionalità*. [...] Esistono due tipi di teatro, quello interpretativo e quello creativo. Quello interpretativo trova la sua localizzazione intorno alla figura dell'interprete. Quello creativo fa a meno dell'interprete. *Per arrivare dal teatro interpretativo a quello creativo bisogna eliminare la figura dell'attore, dell'interprete, ormai inutile*³⁰⁰.

²⁹⁹ L'aveva fatto nel *Candelaio* che debuttò nell'ottobre 1968: accanto ad attori professionisti c'erano "ragazzi di vita" come Ninetto Davoli, il quale – si ricorderà – nel gennaio dello stesso anno era stato scritturato insieme a suo padre Giovanni per l'*Arden of Feversham* allestito da Carmelo Bene nella "cantina" in vicolo del Divino Amore da lui gestita per breve tempo prima di passare al cinema (e anche al cinema Bene collabora occasionalmente con Davoli padre e con altri attori dilettanti).

³⁰⁰ V. intervista a Luca Ronconi in D. Maraini, *Fare teatro*, cit., pp. 275-282 (corsivi nostri). Si noti che alle pp. 283-287, nel colloquio (del 1972) che lo vede protagonista, Carmelo Bene fa alcune affermazioni simili a quella ronconiana sulla lettura nel '78; segno che anche lui aveva indiscutibilmente meditato su un certo rapporto con il fruitore: «La letteratura nella sua sciagura ha avuto la particolarità di non avere mai fissato una immagine definitiva. Per questo mi interessa. [...] Io al cinema non ci vado mai. Preferisco stare a casa a leggere». Ancor più chiaro in tal senso Bene era stato in un'intervista mai pubblicata del 1969, dichiarando: «Per me andare al cinema significa non vivere. *Madame Bovary* di Flaubert e *Madame Bovary* al cinema sono due cose completamente diverse: il primo è arte, il secondo è merda. [...] La lettura è cieca, bisogna pensarle, immaginarle le cose» (v. *Conversazione con Carmelo Bene*, intervista inedita a cura di E. Chaluja – J. Fillion – G. Mingrone – S. Schadhauer registrata al magnetofono nel 1969, ora in *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., pp. 53-54). Fatte salve le due interviste menzionate, nel complesso l'impostazione critica del volume di Maraini non ci sembra convincente: crediamo, ad esempio, che l'autrice fraintenda le operazioni della coppia de Berardinis-Peragallo e di Aldo Trionfo, oltre che dello stesso Bene di cui recensisce la seconda edizione teatrale di *Nostra Signora dei Turchi*.

L'intervista rilasciata da Carmelo Bene a Gregori³⁰¹, pur nella sua perfezione estetica, non è altrettanto efficace di quella di Ronconi; infatti non è esente da una contraddizione di fondo, dal momento che l'artista prospetta un «*teatro di poesia*» ancor più radicale del «teatro creativo» di Ronconi (ma nella sostanza, crediamo, coincidente con l'idea espressa dal regista di un primato della drammaturgia di scena), senonché squalifica in favore dell'«artefice», che vi recita anche, qualsiasi possibilità di uno sguardo organizzatore esterno alle opere.

Quando io sento parlare di teatro di prosa mi domando che cosa mai voglia dire oggi; a me non interessa. Oggi mi pare che il regista e l'attore siano stati, giustamente, travolti dall'artefice che li rimpiazza. [...] Oggi per me chi non ha progettato in uno spettacolo il testo, la partitura luci, quella musicale, le scene e i costumi, non potrà poi recitarlo, né dirigerlo. [...] *Pasternak diceva, penso di Mejerchol'd: non credevo che si potesse realizzare la metafora a teatro.* Il resto è il teatro di parola, di prosa: cosa c'entra la stagione di prosa con la metafora? [...] Loro vogliono l'ottimismo, il teatro di conflitto. C'è bisogno di qualcuno che neghi tutto questo in una sana via di pessimismo, che fatalmente porterà ad un teatro di poesia e svilupperà contemporaneamente tutti i contrasti. È il teatro che vaneggiava Artaud, duro, crudele, anche se credo che Artaud in scena non ci sia mai arrivato. [...] Intendiamoci, io non dico che a teatro bisogna solo restare in muta ammirazione [...]. *Il mio è un teatro che richiede che altri aggiungano, non che io aggiunga a me stesso.*

Bene corregge idealmente il tiro, qualificando l'atteggiamento di Ronconi come un caso particolare di operatività d'artefice – e manifestando, stavolta, una posizione più convincente di quella del regista –, in un terzo volume che vede accostate le loro interviste (insieme a quelle di Stein, Chéreau, Mnouchkine e Grüber), *Il teatro degli anni Settanta* (1982) di Franco Quadri. Interpellato nei primi mesi del '78 e, tempo dopo, nel

³⁰¹ V. intervista a Carmelo Bene in *Il signore della scena*, cit., pp. 202-207 (corsivi nostri).

settembre '79³⁰², Ronconi illustra, tra le altre cose, le ragioni della ricerca intrapresa attraverso il Laboratorio di Prato:

[...] è nato soprattutto come una specie di laboratorio di drammaturgia, il che non significa per niente laboratorio per fare dei testi, ma un lavoro di riflessione su quelli che sono gli elementi strutturali drammaturgici. [...] I due punti fondamentali riguardano la comunicazione, che cos'è la comunicazione al pubblico e in quali modi si riflette tradizionalmente: ossia quali sono i punti di applicazione per l'attore nella drammaturgia tradizionale e il tramite di questa comunicazione. Il tramite è ovviamente il personaggio. [...] Allora che cos'è un personaggio, se si esclude come possibilità di comunicazione dell'attore questa che lo fa in un certo senso perno dell'attenzione [*la modalità degli "attorimaschera" alla Bene o alla Fo, N.d.R.*], oppure l'altra che lo vede applicarsi solamente al campo di un personaggio.

Carmelo Bene, intervistato da Quadri nel giugno '79³⁰³, pur riconoscendo la bontà delle intenzioni del collega, ne mette in luce l'inaggrabile punto debole in sede di traduzione pratica (incoerenza che finisce per ripercuotersi sui presupposti):

[...] il lavoro di Luca [...] è un teatro che lui gestisce da burattinaio. [...] La via era sacrosanta, tempi rarefatti e tutti questi fatti, ma gli attori non capivano, sono incolti, non capivano assolutamente quello che dicevano. [...] La televisione non gli ha concesso per quattro soldi, per un'inezia, di girare la seconda parte [*de La Torre di Hofmannsthal, N.d.R.*], compromettendo il lavoro, però non mi dire che la resa degli attori, forse escluso Branciaroli, non fosse indecente. Lui li guida, ma in questo caso preferisco Trionfo, che dice: «Faccio *Faust*, ho Branciaroli, se non mi fai il Mefistofele tu, non lo faccio». [...] [Ronconi] avrebbe bisogno [...] di grossi attori, si sentono tutte quante le sue indicazioni, ma

³⁰² V. *Colloquio con Luca Ronconi*, in F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta*, cit., pp. 160-185 (qui pp. 166-169).

³⁰³ V. *Colloquio con Carmelo Bene*, in F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta*, cit., pp. 329-354 (qui pp. 341-344).

chiaramente sono subite dagli attori, assorbite, mai capite, non è possibile, ci vuole cultura per capirle, ci vuole finezza, e io intravvedo nelle operazioni di Luca, di Ronconi, della finezza, ma alla fine tutto va allo sbaraglio, però per un altro motivo, non legabile al concetto dell'attore come io l'intendo; lì l'attore è proprio il signore della scena, è il palcoscenico l'attore, è diverso. Luca fa un altro discorso, l'attore se lo assume lui, in proprio, standone fuori. È il concetto di attore-autore che anche io mi assumo stando in scena. Lui non va per me fino in fondo, proprio perché il nostro panorama prima di tutto non è così fiorito di attori. [...] La rifiuto anch'io [la tradizione dell'attore], però stranamente lui gli fa dire delle cose, li fa muovere in una maniera sua, ma che per l'attore deve essere tradizionale, cioè ha bisogno di attori tradizionali, poi come li usi è un altro fatto, purché gli rispondano. [...] Luca è costretto a alternare a un personaggio vestito una comparsa, un figurante nudo. [...] L'attore vestito dovrebbe essere capace di lasciar vedere un nudo accanto a sé, che è assente. Ma qui c'è bisogno del mostro, dell'attore-mostro, ecco perché secondo me il lavoro di Ronconi è vittima, anche se io lo leggo molto bene nell'intenzione, e è l'unico, forse, il più interessante sulla carta, ma meno nel risultato, e non per colpa sua.

Sottolineiamo appena che Bene legittima il creatore teatrale che “resta fuori” *solo a patto che ogni elemento sulla scena sia espressione del suo “spirito”, vale a dire del suo intento drammaturgico ossia poetico*: una sorta di epifania del mondo interiore che si colloca agli antipodi del controllo demiurgico esercitato dalla regia tradizionale impegnata a illustrare un'idea. D'altra parte, il fatto che a un certo punto Bene definisca l'attore «il signore della scena» attesta in maniera piuttosto inequivocabile le sue recentissime meditazioni sull'intervista di Ronconi presente nel libro di Gregori uscito con tale titolo – lo si è detto – in quello stesso 1979.

Il '79 di CB è ricordato, del resto, per ben altri motivi. Con la realizzazione del *Manfred* di Byron su musiche di Schumann all'Auditorium della Conciliazione di Roma e soprattutto, pochi mesi più tardi, al Teatro alla Scala di Milano,

si verifica la sua cosiddetta “svolta concertistica”³⁰⁴. È sintomatica la posizione degli studiosi su questo apparente spartiacque: Piergiorgio Giacchè ha spesso ricordato che per via di un «immediato e fertile intreccio fra prosa e poesia, drammaturgia e musicalità» la teatrografia beniana «non autorizza l’individuazione di precise scansioni cronologiche in quella che resta un’unica e coerente ricerca»³⁰⁵; d’altra parte, riconosce che il pubblico percepì in quell’occasione una discontinuità dovuta all’approdo dell’attore ai teatri lirici (peraltro già da lui rivendicati come sede opportuna per i propri lavori)³⁰⁶, e che si produsse una definitiva confusione tra attore e poeta in grado di avallare euristicamente la determinazione di quel frangente come avvio di un «terzo e ultimo periodo»³⁰⁷ dopo il lungo esordio degli anni Sessanta e la destrutturazione di vari linguaggi espressivi nei Settanta. Viceversa, Gigi Livio, che distingue due fasi nell’operato di Bene in bilico tra allegoria e simbolismo – asserendo che «l’atteggiamento allegorico prevale nel primo periodo e quello simbolico nel secondo» – e critica la tendenza ad appiattare la prima fase sull’ultima, pure ammette che istituire un confine troppo marcato condurrebbe a uno schematismo decisamente semplificatorio³⁰⁸.

A noi pare che un suggerimento di capitale importanza per fare chiarezza provenga ancora una volta da Giacchè, il quale sin dal 1997 (Bene era ancora in vita) scrive che non di due periodi bisognerebbe parlare, bensì di due «parti», coesistenti da sempre nell’operato dell’artista e irriducibili a un denominatore

³⁰⁴ All’attività concertistica di Bene e all’individuazione delle esperienze precorritrici (beniane e non) è stato in anni recenti dedicato uno studio dal titolo forse fuorviante: L. Mancini, *Carmelo Bene: fonti della poetica*, Milano, Mimesis, 2020.

³⁰⁵ V. P. Giacchè, *Carmelo Bene*, voce del Dizionario Biografico degli Italiani Treccani (2012); poi come *Carmelo Bene, vita e opere* in Id., *Nota Bene*, cit., p. 101.

³⁰⁶ V. P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 84.

³⁰⁷ V. P. Giacchè, *Carmelo Bene, vita e opere*, cit., p. 108.

³⁰⁸ V. G. Livio, *Primi appunti a proposito di una possibile scansione dell’attività di Carmelo Bene in due periodi per favorire l’esegesi di un fenomeno artistico decisamente complesso*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 135-136.

comune: la parte definita della «non-rappresentazione», e quella detta della «irrepresentabilità»³⁰⁹, tra le quali – aggiungiamo noi, promettendo ulteriori indagini – vige la stessa differenza “ontologica” che all’inizio di questo scritto avevamo visto sussistere tra “arte” e “teatralità”. A un certo punto si avrebbe dunque – continua l’antropologo – non una cesura, bensì un «cambio d’egemonia fra i due poli»; nella fattispecie, se prima la non-rappresentazione era il fiume e l’irrepresentabile il torrente carsico, da un certo punto in poi avviene il contrario. Porre il problema in questi termini è probabilmente più proficuo che ragionare in un’ottica di periodizzazione, anche perché la periodizzazione impone necessariamente di rilevare non uno ma *due* momenti di rottura nella poetica beniana, come fa correttamente, ma quasi implicitamente, Armando Petrini in un recente libro dedicato all’attore. In altre parole, una prima svolta nella poetica si avrebbe dalla destrutturazione dei linguaggi alla “phoné amplificata” (fine anni Settanta)³¹⁰; una seconda svolta, invece, dalla phoné amplificata al suo superamento nella “macchina attoriale” (fine anni Ottanta)³¹¹. Ebbene, se per leggere la poetica beniana sposiamo l’idea del cambio di polarità tra non-rappresentazione e irrepresentabile, il ribaltamento decisivo non è quello del *Manfred* – come ai più continua a sembrare –, bensì quello di circa dieci anni dopo, e lo attesta un prezioso documento edito soltanto nel 2006 per iniziativa di Antonio Attisani e di Marco Dotti: la trascrizione di alcuni colloqui intercorsi tra l’attore e lo storico del teatro Umberto Artioli alla vigilia e subito dopo il debutto (dicembre 1988) della seconda edizione della *Cena delle beffe* da Sem Benelli.

³⁰⁹ V. P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., pp. 83-88.

³¹⁰ «[...] si osserva ora con maggior frequenza il prevalere delle sottolineature liriche e simbolistiche sul carattere parodico e grottesco» (A. Petrini, *Carmelo Bene*, Roma, Carocci, 2021, p. 72).

³¹¹ «Si tratta di una riflessione teorica e di una prassi scenica che accompagnano gli ultimi quindici anni di vita di Bene. [...] L’idea della “macchina attoriale” [...] determina anche un cambiamento significativo rispetto agli anni precedenti, quelli segnati dalla ricerca sulla *phonè*, che, scrive Artioli, [...] viene qui “scavalcata”» (ivi, pp. 83-84).

Dalla fonte suddetta emerge in maniera inequivocabile che alla base delle aporie che unanimemente vengono riscontrate³¹² nella poetica dell'ultimo Bene (da alcuni accolte come positivo autosuperamento dell'artista, da altri come sterile manierismo) vi è *un cambio di rotta a proposito del tema del "soggetto", che porta necessariamente con sé una squalificazione del fare artistico*³¹³. Con grande garbo e sottigliezza, Umberto Artioli (poi fra gli intellettuali coinvolti nell'esperienza della Biennale Teatro '89) fa notare, a un Carmelo Bene deciso a rimarcare la propria «ripugnanza» al linguaggio e il proprio «schifo» per l'arte³¹⁴, che lo "smarginamento" aprioristico del soggetto che consentirebbe di liquidare l'istanza rappresentativa non può essere un programma valido perché è questo in fondo, e da sempre, l'esito imprevedibile dei momenti di grazia degli attori³¹⁵. Una ricognizione delle dichiarazioni scritte e orali di

³¹² Sulla corretta enunciazione dell'aporia beniana, v. S. Giorgino, «*Ah soltanto esser solo una voce*». *Leggenda di Carmelo Bene*, in *Uno straniero nella propria lingua*, cit., pp. 108: esiste un «paradosso costitutivo dell'opera beniana. E cioè: [...] se la comunicazione è sempre di per sé viziata, perché allora non decidere di far saltare tutto? Perché ostinarsi ancora a scrivere (e a mettere in scena, leggere, girare film, ecc...) e non scegliere invece il silenzio?». Dichiaro tuttavia lo studioso (ivi, p. 111): «[...] non c'è ragione di chiedersi perché l'autore si ostini a trascrivere e a modulare il proprio canto; perché, cioè, invece di perseverare nell'esercizio della poesia, [...] non scelga, piuttosto, di tacere e di non scrivere più». In un certo senso, tutta la nostra riflessione scaturisce proprio da questa domanda.

³¹³ Nell'introduzione *Svestire il vuoto*, il curatore Attisani usa proprio l'espressione «disamoramento per il soggetto e [...] abbandono inappellabile di qualsiasi prospettiva dionisiaca o euforizzante»; v. U. Artioli – C. Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Milano, Medusa, 2006, p. 7 (anche in formato audiolibro su CD a cura di L. Garino).

³¹⁴ Dalle battute di Bene, ivi, pp. 34-35.

³¹⁵ Dice Artioli (ivi, pp. 85 e 94-95 e 126): «[...] ieri sera mi pareva più che i tuoi mezzi fossero rivolti a negare la rappresentazione, l'io, l'attore tradizionale: cioè, un lavoro decostruttivo. [...] Hai di fronte il margine e giochi sul filo, sul bordo. [...] Un termine come smarginare, che tu usi spesso... [...] deriva da *Margini* di Derrida e Derrida ti dice che puoi solo giocare sul bordo. [...] È da ieri che continuavo a insistere: secondo me tu ti muovi fuori quando hai lo stato di grazia. [...] Non quando decostruisci». E così riassume la questione quando trascrive, riorganizzandolo, il contenuto dei nastri per l'articolo poi apparso sulla rivista «Il castello di Elsinore» (ivi, p. 126): «All'epoca della *Voce di Narciso*, la tua polemica era contro l'io, a

Bene precedenti il 1988, nonché di quelle del suo principale collaboratore di allora, Maurizio Grande, avvalorata in effetti la nostra ipotesi sul “soggetto”, *prima di tale data concepito in termini “deleuziani”*, vale a dire non come l’intollerabile prigioniero dell’uomo strappato alla quiete inorganica da un’assurda pulsione di vita³¹⁶, bensì come il divenire positivo e creativo di una singolarità pre-individuale che si oppone all’immobilità mortifera dell’“Io” (tale identità essendo la rappresentazione che l’individuo fa a se stesso di sé, perlopiù aderendovi come l’attore tradizionale alla *dramatis persona*)³¹⁷. Facciamo solo qualche esempio. Maurizio Grande nel 1984:

«[...] essere quel Narciso di allora. Ecco, l’unico sottotesto possibile è la soggettività. Non c’è altro: [...] si butta in scena questa soggettività. [...] Questo è lo

favore della soggettività elusa o tradita. Se non ho capito male, oggi ti muovi contro la stessa nozione di soggetto». Carmelo Bene aveva deciso di confrontarsi con Artioli dopo aver letto il di lui saggio del 1984 *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà* (poi Bari, Laterza, 2005): qui (p. 133) la phoné beniana è brevemente messa in relazione alle teorie del teatrante espressionista tedesco Rudolf Blümner, cui lo studioso si richiama anche in uno dei contributi scritti dopo la Biennale, *Al di là de La lingua degli angeli* (in *Il teatro senza spettacolo*, cit., p. 101-107).

³¹⁶ Cfr. S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1986. Si tratta di un libro notoriamente frequentato da Carmelo Bene, che nel citarlo spesso ricorda i debiti contratti dallo psicanalista, nell’elaborare le teorie li espresse, con il pensiero dell’ancor più amato Arthur Schopenhauer (la cui concezione dell’arte, pur decisiva nella poetica dell’ultimo Bene, ci pare la parte francamente più datata de *Il mondo come volontà e rappresentazione*: niente a che vedere con la tuttora determinante rettifica del trascendentale kantiano operata dal filosofo).

³¹⁷ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina, 1997, pp. 332-333 (I ed. originale 1968, I ed. ita. 1971): «[...] l’Io e il me sono l’universale astratto e devono essere superati, ma per e nell’individuazione, verso i fattori individuanti che li consumano e costituiscono il mondo fluente di Dioniso. Ciò che è insuperabile è proprio l’individuazione. Al di là del me e dell’Io non c’è l’impersonale, ma l’individuo e i suoi fattori, [...] l’individualità e le sue singolarità preindividuali. Infatti il preindividuale è ancora singolare, come l’ante-me, l’ante-Io sono ancora individuali [...]. Per questo l’individuo in termini di intensità non trova la sua immagine psichica [...] nella specificazione dell’IO, ma viceversa nell’Io incrinato e nell’io dissolto, e nella correlazione dell’Io incrinato con l’io dissolto [...]». Bene considerava fondamentale questo saggio deleuziano e frequentemente ne citava la massima «la ripetizione è la differenza senza concetto» (ivi, p. 36).

scandalo, lo scandalo è il soggetto. Anche se chi fa un certo tipo di cultura della negatività è abituato a decostruire il soggetto, nonostante tutto il soggetto rimane. Per questo [...] non è vero che fino in fondo non c'è rappresentazione. Non c'è teatro *di* rappresentazione, ma una rappresentazione in qualche modo del soggetto c'è. [...] Si butta la soggettività come sottotesto, oppure addirittura come testo oppure addirittura come esistenza. Se non si esce da questo equivoco non si capisce perché tu [Carmelo] fai questi discorsi³¹⁸.

³¹⁸ V. *Amore e phonè. Tragicommedia in due atti*, «Il Patalogo», n. 7 (annuario 1984 del teatro), p. 184 (trascrizione di alcuni momenti del seminario tenuto al Teatro Argentina nel mese di gennaio da Carmelo Bene, affiancato appunto da Maurizio Grande). Ancor più incisivo M. Grande, *Il soggetto senza protesi*, in Id., *La riscossa di Lucifero. Ideologie e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 194-216 (il capitolo, di cui citiamo qui alcuni stralci per non appesantire il testo già fitto di rimandi, costituisce la rielaborazione di un intervento orale dell'autore già apparso nel libro di Bene *La voce di Narciso* del 1982): «Lo “statuto del soggetto” resta, per molti versi, il tema-cardine della produzione artistica di Carmelo Bene in quanto interrogativo ineludibile che mette in questione la legittimità della dissociazione fra “essere” e “rappresentare” [...]. In questo senso, la demolizione del teatro di rappresentazione da parte di Carmelo Bene [...] investendo la natura e il destino del personaggio e dell'attore, mette in discussione lo statuto stesso del teatro, per approdare a una decostruzione dell'Io in termini radicali e irrecuperabili. [...] Privato dell'illusione rappresentativa, [...] il soggetto resta allo scoperto, [...] senza la protezione dell'Ego. [...] La voce quotidiana è protesi dell'Io, così come si dice che il linguaggio è protesi del pensiero. E l'Io è l'istituto della riconoscibilità nel mondo [...]. La soggettività è altro. È la condizione singolare e irripetibile dell'essere al mondo senza poter accettare di finire nel mondo [...]. Narciso come riflesso non riproducibile. È il narcisismo inteso non già come patologia dell'Io, ma come “sanità del soggetto” (una “sanità” paradossale, impensabile) contrapposta all'Io che accetta il mondo prima, fuori e dopo di sé. [...] La condanna all'Io è la condanna allo spettacolo. O meglio: la condanna allo spettacolo fatto riflesso, immagine, duplicazione del reale nella rappresentazione [...]. Narciso sta nel suo rinunciare ai limiti, nel non dissociarsi-in-io, nel restare avvinghiato alla sua impossibile soggettività senza identità. Sta nel *soggetto non-Io*. [...] Un soggetto è fatto di frammenti e momenti senza tempo; una identità, al contrario, è fatta di pieni relazionali subordinati ad una unità [...]. La polemica di Carmelo Bene nei confronti della rappresentazione presenta più livelli stratificati. Il piano elementare concerne il rifiuto di un teatro di rappresentazione [...]. Ad un secondo livello, si può cogliere invece una consistenza profonda dell'essere nella rappresentazione. [...] Il teatro di Carmelo Bene rifiuta la *soppressione del soggetto perpetrata a vantaggio*

Ancora Grande nel 1986:

Il teatro di Carmelo Bene [...] propone una «estetica dell'incongruo», vale a dire *la irreperibilità del personaggio nell'attore e la dispersione della soggettività nel personaggio*. Mostra sensibilmente la regressione dell'io fino alla soggettività infinita dell'attore, e lo straripamento della soggettività nell'identità [...] ³¹⁹.

Invece, nel 1990:

Il «teatro senza spettacolo» è la scommessa radicale di sempre, alla quale Carmelo Bene oggi risponde con il proprio passato di attore-autore e con un futuro che non lascia scampo alle consolazioni dell'arte e del linguaggio. Se dovessi rispondere alla domanda: “che cos'è il «teatro senza spettacolo»”. Dovrei dire che non è possibile darne alcuna definizione in termini concettuali o di “poetica” o di categorie estetiche. Il «teatro senza spettacolo» è forse una prassi di continua erosione del linguaggio e del soggetto, affinché si possa giungere a una materialità inorganica del senso in cui l'attore si pone come macchina antieroica [...] ³²⁰.

Quanto a Carmelo Bene, così affermava alla fine del 1975 a proposito del “soggetto” e del ruolo dell'arte:

dell'io». Sul tema del soggetto come chiave di lettura del fenomeno CB secondo Maurizio Grande cfr. infine R. Tessari, *Carmelo Bene: una macchina di phonè per il silenzio di Narciso*, in *Il grande attore nell'Otto e Novecento*, convegno di studi (Torino, 19-21 aprile 1999), Torino, Dams, 2001, pp. 31-47.

³¹⁹ V. M. Grande, *La grandiosità del vano*, in C. Bene, *Lorenzaccio*, Roma, Nostra Signora Editrice, 1986, p. 142 (il corsivo è dell'autore).

³²⁰ M. Grande, *Epos maciullato*, «Rinascita», n. 13, 6 maggio 1990. Cfr. anche Id., *La lettera mancata. Uno studio su La cena delle beffe di Carmelo Bene*, Roma, Marchesi, 1989, pp. 5-6: «Il teatro di Carmelo Bene capovolge l'assunto positivo dell'assenza come epifania del significato e si pronuncia per l'insensatezza come fuoriuscita dal linguaggio [...], destituzione del simbolico in atto».

Da diverso tu sei comunque soggetto. Sei il soggetto. [...] Il soggetto in quanto divenire. [...] Questo dovrebbe essere lo stato dell'attore. Ideale per intenderci, cioè del grandissimo attore. [...] Colui che si squarta tutte le sere, si fa il karakiri in scena davanti a delle platee di sciagurati che proprio non potranno mai intendere, non potranno mai consumarlo... [...] L'uomo ha preso coscienza del proprio dolore attraverso l'artista. [...] L'artista dà la coscienza del dolore. Mentre del dolore ne abusa come Maldoror, ne fa arte. Però di rimando si disobbliga, in quanto ti mette nello stato di poter revisionare il tuo dolore, che stai giocando male nella vita, che stai fraintendendo in cittadinanze varie e in passaporti, e in carte bollate. Questo fa il poeta³²¹.

Ancora ne *La voce di Narciso* del 1982:

Nel teatro del non-rappresentabile, *l'Attore è infinito*. [...] *È l'infinito della mancanza di sé*. [...] Il soggetto-Attore è tale in quanto attore non è. [...] L'io-interprete declina il proprio ruolo addirittura prima che lo spettacolo abbia inizio. Talvolta (sempre) senti l'io-interprete far capricci, interferire a tratti nel non essere dell'Attore; ma questa inopportunità era già stata preventivata in una sorta di stipula contrattuale masochistica [...]. La sua [dell'attore] sola conflittualità si estenua nel *volere-svanire* del suo soggetto bambino, infastidito dalla liturgia sempre affiorante, a guizzi di delfino, del proprio «io» capriccioso [...]³²².

E il 12 marzo 1985, durante una conferenza stampa in occasione della ripresa del suo *Otello*:

Io ho completato la lezione che Artaud aveva appena cominciato. [...] Ho tolto l'*io* dal palcoscenico. Non il soggetto, che è un'altra cosa, ma l'*io*, il teatro

³²¹ V. *Incontro con Carmelo Bene*, a cura di R. Bianchi e G. Livio, cit., pp. 107 e 116. Nel corso dell'intervista (pp. 121-123), Bene legge e commenta anche un ampio stralcio su «La macchina è desiderio» da *Kafka. Per una letteratura minore* (1975) di Gilles Deleuze e Félix Guattari.

³²² C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., pp. 16-17 e 21-22 (corsivi dell'autore).

dell'identikit, dell'identità, del medesimo, per parlare d'altro, per essere parlati più che per parlare³²³.

Al contrario, nelle già citate conversazioni con Artioli troviamo dichiarazioni di questo tipo (tra parentesi i numeri di pagina del volume già menzionato *supra* in nota):

(pp. 48-49) l'arte mi ripugna. [...] È storia dell'arte [...]. L'arte, io sospetto, a parte l'*arabesque*, a parte il decorativismo dell'arte, [...] non mi torna, non mi torna: bisogna uscire dall'arte! [...] (p. 52) Tutto il mio *smarginare* – come lo chiama, nella *Cena*, finalmente, Maurizio Grande – è un disfarsi del linguaggio, mentre l'arte entra nel simbolico, non c'è nulla da fare. Da qui i miei sospetti. [...] (p. 56) adesso bisogna smetterla anche di essere autori. Questo è l'artefice: è la fine dell'artefice. [...] (p. 109) Maurizio [Grande] anni fa diceva che si resta sempre nel linguaggio e quindi si può dare sempre un contro-senso. Questo perché in *Lorenzaccio* restava una traccia di soggetto, perché Lorenzaccio si autodimenava e autosprogettava. Nella *Cena* no, ecco il salto nel buio.

Dalla squalificazione dell'arte non può che conseguire la delegittimazione dell'autore (laddove, a fine anni Settanta, l'autorialità era saldamente demandata all'«artefice»). Afferma Bene nel 1998:

Non si dà che drammaturgia residuale, allucinatoria, pattumiera di un testo impossibile in quanto impensabile. IMPOSSIBILE ESSERE AUTORE D'ALCUNCHÉ! [...] Sconfessato l'autore, ogni possibile autore, resta l'«equivoco» da trattare [...], il millantautore. [...] L'arte è sempre crocerossina imbellettata, non se n'esce. Ecco perché diffido dei capolavori. Capolavori di Stato. Rappresentazione. È burocrazia consegnata alla redazione della storia dell'arte³²⁴.

³²³ V. C. Bene, *Una conferenza stampa*, introduzione di G. Di Leva, Milano, La società dello spettacolo, 1985, p. 15.

³²⁴ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 329 e 409.

Come si vede, dalla fine degli anni Ottanta in poi non sarà possibile dirimere l'aporia. Le pronunce esplicite di Bene insisteranno sull'esecrabilità dell'arte e sull'abominio dell'eros, mentre – lo notavamo all'inizio di questo nostro scritto – *le sue pratiche continueranno a vederlo "impunemente" artista*: non solo andrà in scena e progetterà allestimenti teatrali fino alla fine dei suoi giorni, ma si metterà a comporre opere letterarie, per giunta in forma poetica³²⁵.

Possiamo a questo punto formulare più chiaramente la nostra ipotesi: *nell'ultimo quindicennio dell'attore-poeta, sull'istinto creativo del poeta "artefice" – nelle cui vesti Bene non si era certo risparmiato –, ha la meglio l'indifferibile timore dell'attore "macchina" per l'estinzione senza appello dell'attorialità in quanto elemento fondante del fatto teatrale*. È questa urgenza, crediamo, a determinare la polarizzazione della poetica beniana verso l'"irrappresentabile"; tant'è vero che, nelle conversazioni con Umberto Artioli che, come si è visto, documentano il capovolgimento, il Nostro afferma di essere soprattutto interessato alla «totalità attoriale» e all'elaborazione di una «contro-tecnica» che garantisca tanto la cessazione schopenhaueriana della volontà quanto... «le serate a teatro»³²⁶. E inoltre l'«attore assoluto» è il tema portante (sia pur affrontato a volte confusamente dagli stessi studiosi coinvolti nella ricerca) del progetto pensato nel medesimo frangente per

³²⁵ Piergiorgio Giacchè ha parlato nel 2007 (in *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., pp. 186-192) de 'l mal de' fiori, l'indefinibile poema plurilinguistico – o, direbbero altri, monolinguistico nella sua ispirazione multiforme – pubblicato da Carmelo Bene per Bompiani nel 2000 in una veste editoriale pensata per far risaltare il dettato, alla lettera, come *corpo* tipografico. Quest'opera è stata fortunatamente riscoperta da alcuni italianisti in tempi recenti: si veda A. Paiano, *Dentro 'l mal de' fiori. Il poema impossibile di Carmelo Bene*, Lecce, Kurumuny, 2022; ma una disamina approfondita si trova già in S. Giorgino, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Lecce, Milella, 2014, dove pure è presente un capitolo dedicato al secondo poema di Bene, *Leggenda*, composto poco dopo il primo e rimasto inedito (lo studioso ne ha consultato le bozze presumibilmente definitive presso la biblioteca romana di Villa Doria Pamphilj, quando le carte che appartennero alla Fondazione "L'Immemoriale" erano lì custodite).

³²⁶ V. U. Artioli – C. Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, cit., pp. 87-89.

la Biennale di Venezia, come ricordano sia Edoardo Fadini (in un contributo inserito in appendice al volume dedicato ai colloqui con Artioli³²⁷), sia Dario Ventimiglia – allora responsabile per il Settore Teatro dell’istituzione veneziana – in una delle due pubblicazioni, già più volte citate in queste pagine, scaturite dall’interrotta esperienza beniana in Laguna:

[...] è stato affrontato il tema dell’attorialità, vale a dire di un qualcosa che va oltre l’attore, [...] percorrendo un itinerario che ha messo in risalto l’antinomia tra spettacolo e teatro e «attore assoluto»: una grande sfida al tema del linguaggio per produrre un materiale che attiene al teatro ma che non coincide con la rappresentazione. [...] Carmelo Bene ha conferito, pur negandolo, un senso di testimonianza storica a questo percorso [...] contemporaneamente nel tempo e fuori dal tempo, in un mondo «nuovo dove nulla è spiegabile e a cui ci si accosta con un po’ di religiosità e nel quale, attraverso l’attore sovraumano, si regredisce fino all’increato, all’inorganico»³²⁸.

Anche tutta l’attività “solistica” di CB – praticata sin dai lontani esordi, certo, ma con l’andar del tempo in maniera vieppiù programmatica – pensiamo possa essere letta come l’ostinato e indefesso tentativo di *dimostrare la legittimità dell’attore attraverso l’esemplarità del proprio caso*; come a dire: «se *almeno* io sono insostituibile, vuol dire che dell’attore non si può fare a meno». Prendendo per buono il postulato di un desiderio recondito (più o meno consapevole) di “salvare l’attore”, non possiamo non notare come l’incoerenza tra il dire e il fare dell’ultimo Bene si risolva, a tutti gli effetti, in una sorta di iper-coerenza teorica: giacché, se egli “tenesse” l’opera d’arte, e con essa il concetto di drammaturgia nell’accezione di Ronconi, non potrebbe esimersi dal “*buttare via*” l’attore, come asserito per ipotesi dal regista. Bene, al contrario, ritiene preferibile disfarsi dell’opera – dunque del linguaggio *tout*

³²⁷ V. E. Fadini, *Una Biennale Teatro come metafora poetica del teatro*, ivi, pp. 143-144.

³²⁸ D. Ventimiglia, introduzione a *La ricerca impossibile. Biennale Teatro* '89, cit., pp. 9-10.

cout, anche nel suo momento poetico –, circostanza che pure lo induce a riversare la sua insopprimibile istanza poetica *nell'attore*, il quale è fatto così “eccesso” vivente, capolavoro incarnato, come recita il distico di endecasillabi non a caso posto a suggello dell'*Autografia d'un ritratto*: «E non si dà capolavoro d'arte. / Fuor dell'opera, si è capolavoro»³²⁹. Un assunto ribadito, del resto, nella conclusione di quel testamento artistico *sui generis* che sono le puntate televisive di *Quattro momenti su tutto il nulla*:

È perciò l'opera il materiale morto... è il cadavere...
 evaquato [sic] dall'evento!...
 Il destino d'ogni opera d'ARTE non è nell'OPERA = È
 ARTE ... ALL'OPERA!..., è il prodursi dell'artista che
 trascende l'OPERA...
 [...]
 Un GENIO è soprattutto colui che eccede le sue opere ... ,
 = L'atto dell'esecuzione artistica è più determinante
 dell'opera esitata...
 (e qui cito Derrida alla lettera) ... = Il genio lascia delle
 tracce, delle opere, dei residui;...
 ma quanto è veramente geniale e artistico si trova nel
 DUCTUS, ... nel gesto della firma , più che in ciò che resta
 della firma... Da qui = = Ogni ARTE sarebbe SENZA
 OPERA ,... e, forse, ... senza artisti.
 [...]
 L'ARTEFICE non è mai AUTORE d'una propria opera . È di
 per se [sic] (semmai!) un capolavoro vivente³³⁰.

Non potrà a questo punto sorprendere, oltre alla scelta di non ritirarsi dalle scene, la decisione di Bene di dedicarsi dalla seconda metà anni Novanta, praticamente per la prima volta in vita sua, alla conduzione di seminari per tentare una trasmissione delle proprie tecniche ai nuovi professionisti. Il

³²⁹ V. C. Bene, *Autografia d'un ritratto*, cit., p. XXXVII.

³³⁰ Le quattro puntate (*Linguaggio – Coscienza e conoscenza – Eros – Arte*) sono state registrate per Rai Trade nel 2001. Trascriviamo il frammento dello *script* televisivo da F. R. Oppedisano, *Carmelo Bene. Un lottatore contro il suo tempo*, tesi di dottorato, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, XIX ciclo (2007), pp. 157-158.

tema dei laboratori era l'*attore del verso*: un barlume di senso nella “specializzazione” attoriale definitivamente emancipata dall’equivoco dell’interpretazione, infatti, egli avrà intravisto soltanto nella messa in voce del testo poetico, nonché nell’utilizzo consapevole e non improvvisato della strumentazione tecnica, nella fattispecie fonica. Per una descrizione particolareggiata di queste attività didattiche rimandiamo a un paio di scritti del solito Giacchè³³¹, nei quali vengono altresì riportati stralci dell’unico “manuale” adottato da Bene, il breve testo di Paul Valéry *Sulla dizione dei versi*³³² (sempre sottoposto agli “allievi” durante la prima lezione, laddove a ogni ciclo seminariale variava invece il poeta oggetto di approfondimento). Non citiamo queste fonti, permettendoci di rinviare in loro vece alla nostra appendice «A proposito di *attore del verso*» (per cui cfr. *infra*); ci premuriamo tuttavia di osservare che l’approccio al *dettato* poetico proposto da Bene, assai più simile a quello del musicista che a quello dell’interprete teatrale tradizionale, lungi dal limitare l’attore precludendogli ogni testo che non sia in versi, ci pare gli consenta di affinare una sensibilità ritmica e musicale senz’altro utile nell’ottica di affrontare poeticamente (linguisticamente) anziché mimeticamente (psicologicamente) qualsiasi altra testualità, anche in prosa o in forma drammatica. Questa affermazione non sembra in disaccordo con i racconti di chi ricevette “la grazia” di partecipare ai seminari di CB, quando non di svolgere con lui un “laboratorio privato” propedeutico all’andata in scena. L’attrice Silvia Pasello, compagna di scena di Bene in *Macbeth-Horror Suite* del 1996, riferisce, ad esempio, che

³³¹ Cfr. P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., pp. 174-186, e P. Giacchè, *Dar corpo alla poesia: l’esempio e il metodo di Carmelo Bene*, in Id., *Nota Bene*, cit., pp. 175-177 (già in *La coscienza altrà. Antropologia e poesia*, a cura di D. Scafoglio, Atti del Convegno di studio “Antropologia e poesia” dell’Università di Salerno, Salerno-Ravello 2-4 maggio 2002, Cava de’ Tirreni, Marlin, 2006).

³³² La traduzione italiana di questo intervento, in cui il poeta riferisce i consigli dati a un gruppo di attori intenzionati a recitare il *Bajazet* di Racine, si può leggere in P. Valéry, *Scritti sull’arte*, traduzione di V. Lamarque, con uno scritto di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2017, pp. 93-98.

Un giorno mi fece sedere a un tavolo con carta e penna dettandomi le regole e compiti che mi avrebbero preparata al lavoro con lui. Proibizione assoluta dell'esercizio fisico e studio della letteratura e della filosofia per un consistente numero di ore al giorno; solo la metrica era concessa come "materia teatrale"³³³.

Sonia Bergamasco, che tra il 1997 e il 1998 partecipò a *Voce dei Canti* di Leopardi e all'ultimo *Pinocchio*, ricorda similmente

Lo studio di CB. Seduti alla scrivania, l'uno di fronte all'altra. *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Arthur Schopenhauer. Io leggo, ad alta voce, alcuni brani. Lui chiosa, e indaga (capire se capisco). Quello è stato il "libro di testo" del mio breve, intenso apprendistato alla scuola di CB. Altri "testi", caldamente consigliati, sono stati letti o riletti in quel periodo – Joyce, Saussure, Flaiano, Gozzano... E gli ascolti – naturalmente Callas (le famose "lettere") e Kathleen Ferrier... [...] "Devi studiare, studiare. Dodici, quattordici ore al giorno!", mi diceva³³⁴.

Una testimonianza più estesa, relativa proprio a uno dei seminari sull'*attore del verso*, si deve invece alla regista Lisa Ferlazzo Natoli:

"[...] Questo è un corso di perfezionamento, bisogna avere almeno dieci anni di lavoro alle spalle per essere qui. [...] Stiamo agli etimi. Studio, da *studere*: significa desiderare, luogo del desiderio! Nessuno in Italia è disposto a rovinarsi fino alla fame. Solo chi non ha nulla da perdere ce la può fare. Si tratta di allenamenti bestiali". [...] Constata con ironia l'inconsapevole ignoranza metrica, dice che tutto è verso, che l'epos

³³³ V. S. Pasello, *Lettera a Gioia Costa: A CB*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 188-191 (già in *A CB. A Carmelo Bene*, cit., pp. 35-38). L'attrice, d'altro canto, osserva che per raggiungere la stupefacente libertà manifestata da Carmelo Bene in scena «bisognava avere lavorato molto, ma si trattava del lavoro di una vita, indefinibile, che riguardava l'essere pronti e non il prepararsi».

³³⁴ V. S. Bergamasco, *Otranto. Via Scupoli*, in *A CB*, cit., pp. 69-70.

omerico lavorato su blocchi ritmici è significato annichilito dalla musica. “La dizione va curata. Tornate a Dante. [...] Bisogna attraversare anni di solfeggio prima di parlare. [...] Suvvia, ora proviamo a lavorare su una paginetta de *La figlia di Jorio* con i microfoni”. [...] Ore 19,25 dell’ultimo giorno. Arriva in ritardo, sembra svogliato, parla in fretta: “Non c’è nulla da seminare in questo seminario. Avreste dovuto esser voi a mettere in gioco qualcosa, facendovi cavie da esperimento; qui non si tratta di un fallimento, si fallisce se si è investito, ma di un forfait. [...] Stanotte ognuno faccia i conti con se stesso, con il proprio forfait. Non buttate via dieci anni della vostra vita, il poco tempo che vi è dato in buona salute. Attenzione! Molti hanno dovuto smettere a cinquanta-sessant’anni senza una lira, anzi con debiti e senza saper fare altro... Arrivederci. Arrivederci”³³⁵.

A noi però, “più beniani di Bene”, tutto ciò non pare comunque sufficiente per restituire piena legittimità al mestiere attoriale, benché le indicazioni che emergono dai ricordi delle attrici consentano di distillare principi generali in forza dei quali la tecnica teatrale sarebbe già, in qualche maniera, ecceduta. In una celebre recensione datata aprile 1976 – precedente di pochi mesi, dunque, il “nostro” *Romeo & Giulietta* – Cesare Garboli commenta l’operato di Bene nel *Faust Marlowe-Burlesque* di Aldo Trionfo e Lorenzo Salveti con parole che forse non sono state valutate in tutta la loro pregnanza³³⁶. Egli – è vero – definisce CB «grande attore postumo», ma in luogo di assegnarlo “soltanto” al lignaggio degli Zacconi e dei Ruggeri (comunque studiati meno intensamente di Petrolini, per ammissione stessa del Nostro³³⁷), lignaggio estinto «con l’avvento (per me funesto) del regista-demiurgo», mostra di riferirsi con l’espressione prescelta meno a un modo di stare in scena che a un modo di stare al mondo:

³³⁵ V. L. Ferlazzo Natoli, 1999, *il seminario*, in *A CB*, cit., pp. 111-115.

³³⁶ Fa eccezione, come di consueto, Piergiorgio Giacchè, il quale cita uno stralcio significativo della recensione di Garboli nella nota 36 a p. 61 del suo *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*.

³³⁷ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 61.

[...] non è possibile scindere Carmelo Bene, quando recita, da Bene che si cuoce una frittata (se lo fa) o manda giù il cappuccino, in un momento qualsiasi della sua vita. La funzione dell'attore risucchia interamente l'uomo, gli rosicchia ogni margine d'esistenza, senza che, per questo, l'attore diventi una maschera, la «sua» maschera. Un grande attore non è mai un mimo, ma è sempre un «regista» (e gli attori lo sanno). È un regista dello spazio in cui si inscrivono i suoi gesti, le sue parole e la sua persona. Non si fa mai vedere «di fronte», ma si lascia cogliere da punti di osservazione inattesi. Bene possiede questo dono in sommo grado. Mentre le sue immagini, l'uomo e l'attore, si sovrappongono, si assorbono, si invadono reciprocamente senza mai unirsi nella figura, unica, della maschera o del mimo, lo sguardo di chi assiste allo spettacolo cerca invano un punto di riferimento. Il suolo della realtà, di colpo, viene a mancare sotto i piedi. Di qui lo scandalo, l'equivoco, lo spiazzamento che producono identificazione e immedesimazione. Di qui l'epifania, la rivelazione, la meraviglia improvvisa e momentanea di esistere, cioè la meraviglia in cui risiede il teatro³³⁸.

Se le evidenze mostrano che l'attore “all'antica italiana” appartiene irrimediabilmente al passato (un passato che, forse, solo pochi grandi interpreti, oggi sugli ottant'anni, possono ancora adombrare), non altrettanto possiamo dire della razza – comunque minoritaria – dei “registi di se stessi che non si lasciano mai cogliere *di fronte*”. Vogliamo dire che è quest'ultima, in effetti, l'unica dimensione che ci riesce ancora concepibile per l'attore, e quindi l'unica (fortissima) giustificazione che troviamo alla sua sopravvivenza: ferma restando la nostra sostanziale adesione al concetto ronconiano di drammaturgia, come privarsi senza nostalgia dell'epifania *anche scenica* di siffatti corpi-poesia? Perché non reclamare il *turbamento* che essi suscitano? Perché rinunciare a innamorarsi di un essere umano senza tutte le complicazioni che questo comporterebbe *fuori*?

³³⁸ C. Garboli, *Bene, grande attore postumo*, «Il Mondo», 22 aprile 1976 (poi in Id., *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 223-225).

D'altra parte, nota Garboli, questo effetto risulta non episodico (sarebbe già molto) o demandato all'alea solo allorquando nell'atteggiamento attoriale sul palco è possibile cogliere il riflesso di una postura *esistenziale*. Il che, assumendo il punto di vista dell'*attore-poeta* (ormai possiamo chiamarlo così a buon diritto), è motivato dal fatto che lui-lei non può avvertire l'inganno insisto nella simulazione dei ruoli drammatici – *ivi inclusa, anzi inclusa a maggior ragione, la messa in scena "performativa" di se stessi* – senza al contempo avvertire il malessere che, nella cosiddetta vita, consegue dall'essere inchiodati a un'identità sociale stabilita una volta per tutte. Desiremmo, insomma, che definirsi "attori" significasse *non potersi sottrarre* all'impulso (sacrificale) di giocare nel mondo un ruolo paradossale che in sé denuncia la tirannia dei ruoli; e per questa via riscattare l'Uomo – anche quello che riesce a trovarsi perfettamente "in parte" – dalla maschera "troppo umana" che la società, o per meglio dire *la civiltà*, gli impone di indossare, pena l'emarginazione. In altre parole, se – come Bene – non ci rassegniamo alla morte dell'attore, siamo costretti a riconoscergli una specializzazione del tutto contraddittoria, e a fare di lui-lei un "tecnico dell'umanità": un poeta.

Gli attori-poeti, si diceva, hanno indubbiamente una presenza auratica che non si esaurisce nella loro apparizione scenica ma si fa testimonianza nel mondo di un'irriducibile potenza dell'umano; è però probabile che solo votandosi in solitudine – *crudelmente*, direbbe Artaud – a una forma di vita poetica sia possibile sviluppare come una seconda pelle una qualità dell'esserci che porti con sé un essere sempre anche *altrove*³³⁹. E infine, l'attore-poeta non è più in grado – non ci riesce *fisiologicamente* – di andare in scena mettendo in campo gli espedienti tecnici a cui ricorre l'attore "navigato" per ottenere consensi: è, letteralmente, disarmato e avverte il senso della

³³⁹ Dice Bene un attore-professore: CB e la Duse «ci fanno comprendere, anche su un supporto riprodotto, cosa sia l'aura di cui parlava Walter Benjamin: non una vaga luce, ma uno stato di presenza; i due non sono, come gli attori normali, *nello* spazio bensì creano lo spazio ed il tempo e la loro radianza trasforma l'oggetto lontano in oggetto interiore» (v. A. Attisani, *Carmelo Bene d'ora in poi*, in *Il sommo Bene*, cit., p. 199).

*vergogna*³⁴⁰. Per l'attore-poeta – in realtà per chiunque, ma lui-
lei non finge di non accorgersene – *esporsi è dunque un atto*
*masochistico, violento*³⁴¹; e non escludiamo che proprio il fatto

³⁴⁰ A proposito di vergogna, un Carmelo Bene con quarant'anni d'esperienza alle spalle, intervistato per quello che sarebbe stato il suo ultimo allestimento in un teatro, poteva dichiarare: «Ho vergogna di entrare in scena, in una scena che stupidamente è considerata ancora come luogo di *rappresentazione*» (v. E. Costantini, *Carmelo Bene: con i testi di Omero porto sulla scena la crisi del teatro*, «Corriere della Sera», 19 novembre 2000); oppure «Un colpo di tosse, un battito di ciglia, può bastare un nulla, un indizio di vita, per franare nella vergogna irreparabile dello scoprirmi in pubblico. Mi troverei costretto a fare sipario. L'ideale sarebbe destinare questa suite a un unico individuo, a sua volta fuorviato da altro o disponibile a lasciarsi ferire per sempre» (v. G. Dotto, «*Il mio Achille eroe vulnerabile*», «Il Messaggero», 19 novembre 2000); o ancora «[...] il rischio lo si corre per intero, con questa *In-vulnerabilità d'Achille*, di cui io mi vergogno. [...] Io mi "vergogno", l'ho detto. Ma è come un testamento, quindi posso parlare. E chiedere rispetto [...] come lo richiede un qualunque cadavere» (v. P. Giacchè, *Entelechia del Bene. Incontro con Carmelo Bene*, «La porta aperta. Bimestrale del Teatro di Roma», n. 8, novembre-dicembre 2000, pp. 48-59; poi in Id., *Nota Bene*, cit., p. 201 e 208).

³⁴¹ Il sentimento masochistico traluce da molte delle dichiarazioni di Bene riportate in queste pagine; ne dà una perfetta immagine Antonio Rezza in un intervento richiestogli proprio per commemorare CB (v. A. Rezza, *Impiccati alla corda vocale*, in *Bene non comune*, «il verri», n. 78, febbraio 2022, pp. 143-144): «Si recita con la parte di sotto e non con la faccia villana che ogni sera fa l'occhietto ai non vedenti. [...] Se si sta su un palco si è come i poveri che combattono il freddo attraverso il movimento perpetuo, coltivando la chimera che l'inverno sia nei cuori degli altri». Cogliamo l'occasione per corroborare le nostre affermazioni sull'attore-poeta attraverso l'esempio inarrivabile di Antonio Rezza (Novara, 1965), della cui *crudelissima* presenza scenica non vorremmo privarci per niente al mondo, e che può essere accostato a Bene proprio nel comune – ma all'atto pratico assai diverso – «superamento d'Artaud», dovuto alla capacità di *dare corpo* ai vagheggiamenti e vaneggiamenti del grande francese. D'altra parte, nei lavori teatrali del duo formato da Antonio Rezza e Flavia Mastrella (Anzio, 1960), la dimensione poetica non si esaurisce nel debordante stare in scena del primo, o nel rigore artistico di entrambi, ma si esprime pienamente – e forse in prima istanza – attraverso gli *habitat* concepiti e realizzati dalla seconda: in effetti, gli elementi di cui queste opere d'arte si compongono talora occhieggiano oggetti d'uso, talora sono forme, colori e consistenze accostati secondo criteri propriamente *ritmici*; sempre, però, lo scarto che li separa da quella quotidianità che pure sintetizzano e trasfigurano è il presupposto affinché Antonio Rezza – anch'egli a suo modo "elemento" in quanto presenza preventivata nell'insieme – possa vivificarli e pervenire, nel

che lui-lei avverta il disagio dell'esibizione ne converta il narcisismo residuo e ineliminabile – l'«io capriccioso» – in una prova di eroismo la cui purezza sembrerebbe fatalmente preclusa all'attore-interprete (quand'anche costui si professasse «autore» o «narratore»³⁴²).

Se il percorso di Carmelo Bene, passando per l'*agonia* dell'attore-uomo, conduce allo splendore crudele dell'attore-poeta, la ricerca extra-artistica di Jerzy Grotowski prospetta, per il tramite dell'uomo-attore, l'approdo a una vita epurata dalle pur rassicuranti e seducenti menzogne della rappresentazione mondana³⁴³. Tuttavia su questo snodo cruciale

corso di prove fisicamente estenuanti, a elaborare i suoi ineffabili testi «(mai) scritti».

³⁴² Sempre Antonio Attisani: gli «attori-narratori, normalmente singoli e nel migliore dei casi *portatori di informazione* (o controinformazione: storia o controstoria, la narrazione essendo per loro un ingrediente dell'efficacia ideologica), [sono] sempre e comunque illustratori di idee e facenti sfoggio della propria coscienza, e mai o quasi mai invece *depositari della genealogia*, come avveniva per i cantori di altre tradizioni [...]». L'elemento del giudizio portato al centro della missione teatrale prevede in fondo – come s'è detto – lo stesso tipo di attore richiesto dal teatro di regia, vale a dire un attore che fornisce il proprio contributo professionale alla illustrazione delle idee altrui, soprattutto quelle espresse dall'asse regista-drammaturgo. [...] La proposta della figura dell'attore come portavoce del poeta o del drammaturgo è una patetica caricatura, un nano deforme rispetto all'attore inteso come colui che mostra l'inaccettabilità della vita vivendola al massimo grado di intensità [...]»; v. A. Attisani, *Brecht, Artaud e Grotowski. Su alcune letture da rifare, o da fare*, «Mimesis Journal», 2, 2 (2013), pp. 13-47 (cfr. analoghe considerazioni in Id., *La Duse, CB e il teatro poetico*, cit., pp. 208-209, e in Id., *Attore del deserto*, cit., p. 9).

³⁴³ Cfr. J. Grotowski, *Holiday [Swieto]: il giorno che è santo e Teatro delle Fonti*, cit., pp. 62-63 e 70 (i frammenti sono tratti dalle solite conferenze del 1970 che sanciscono, per Grotowski, l'abbandono definitivo del teatro degli spettacoli): «Nella paura che è legata alla mancanza di senso, rinunciamo a vivere e cominciamo diligentemente a morire. La routine prende il posto della vita [...]. Questo guscio, questa guaina, sotto cui ci fossilizziamo, diventa la nostra esistenza: ci solidifichiamo e diventiamo duri, e cominciamo a odiare coloro nei quali balena ancora una piccola scintilla di vita. Questo avvolge tutti i nostri tessuti e la paura di sentirsi toccare da qualcuno o di esporsi è ancora più grande. Vergogna della pelle nuda, della vita nuda, di noi stessi e, nello stesso tempo, spesso, una totale mancanza di vergogna laddove si tratta di mettere tutto questo in vendita, come al mercato. [...] Con grande abilità, nascondendo la nostra cupezza, ci teniamo

anche il teatrante polacco incorre in qualche ambiguità, dal momento che, come sottolinea Florinda Cambria³⁴⁴ in un contributo che prende le mosse dalle aporie del pensiero grotowskiano (similmente a come ci sembra di aver fatto “per Bene”), è difficile evitare il rischio che la verticalità perseguita attraverso il teatro-veicolo venga giudicata alla stregua di un’ascesi mistica piuttosto che come una «*awareness*» da conseguire nella vita e per la vita³⁴⁵. La studiosa risolve i propri dubbi – forse alimentati da certi passaggi degli scritti che si richiamano direttamente all’idea del divino³⁴⁶ – rammentando

occupati con il nostro stesso funerale. [...] E cosa è questa morte? Vestire, coprire, possedere, fuggire, canonizzare il proprio fardello. [...] E adesso poche parole a proposito, per così dire, del morire finale. Alcuni dicono che l’uomo al momento di morire vede la sua vita intera in un lampo, tutto quello che vi è stato di essenziale – una sorta di film. Non so se sia vero, ma supponiamo che lo sia. Cosa pensate che vedremo in quel momento? Cosa è importante, cosa tornerà? Il momento in cui hai comprato un’automobile, quando il tuo capo ti ha elogiato, o quando un tiro che hai giocato è riuscito e ti sei sentito migliore degli altri perché sei stato più furbo? [...] Quale prospettiva si apre qui? Una prospettiva che trascende il mestiere dell’attore, con tutto il far finta, con tutto il “recitare”. È la pienezza dell’uomo che è gettata sul piatto della bilancia. Un essere umano nella sua interezza, vale a dire quello che è sensoriale e nello stesso tempo come se fosse attraversato dalla luce».

³⁴⁴ F. Cambria, *Il teatro e la prassi*, cit., pp. 183-198.

³⁴⁵ V. J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all’arte come veicolo*, cit., pp. 83-84: «Quando parlo dell’immagine dell’ascensore primordiale e dell’arte come veicolo mi riferisco alla verticalità. Verticalità – il fenomeno è d’ordine energetico [...]. La questione della verticalità significa passare da un livello cosiddetto grossolano – in un certo senso si potrebbe dire “quotidiano” – a un livello energetico più sottile o addirittura verso la *higher connection*. [...] Se ci si avvicina alla *higher connection* – cioè, in termini energetici, se ci si avvicina all’energia molto più sottile – si pone anche la questione di scendere *riportando* questa cosa sottile nella realtà più ordinaria, legata alla “densità” del corpo. [...] Tutto come una linea verticale, e questa verticalità deve essere tesa fra l’organicità e *the awareness*. *Awareness*, vuol dire la coscienza che non è legata al linguaggio (alla macchina per pensare), ma alla Presenza».

³⁴⁶ Ad esempio: «[...] quando il rituale “si compie al cospetto di ciò che è divino” è rituale; quando invece “si compie davanti agli spettatori” è teatro» (v. J. Grotowski, *Il montaggio nel lavoro del regista*, in Id., *Testi 1954-1998. Vol. IV: L’arte come veicolo (1984-1998)*, cit., p. 61). Gabriele Vacis, invece, trascrive una parabola usata da Grotowski nel seminario torinese del ’91 per spiegare come mai sia necessario che il lavoro a favore degli spettatori possieda una parte destinata a rimanere invisibile: «[...] lei,

che l'obiettivo grotowskiano è espresso dalla figura non "troppo" ma *pienamente* umana del «Performer»: il transito dalla fase degli spettacoli alla fase successiva della ricerca avviene esclusivamente in virtù della mutazione dell'attore in "attuante" ("doer"), termine usato per indicare chi agisce (ritualmente) senza avere in alcun modo di mira un osservatore esterno.

Chiarito questo, ci sembra manchi comunque un tassello per comprendere appieno la portata del pensiero teatrale grotowskiano. Il Performer che è riuscito a conseguire la *awareness*, questo stato di vigile abbandono, provoca infatti una risposta in chi, "suo malgrado", lo guarda. Gli spettatori mutati in *testimoni* «entrano allora in uno stato d'intensità perché, per così dire, hanno sentito una presenza»: «in questo senso, il Performer è *pontifex*, colui che costruisce ponti»³⁴⁷. La verticalità, insomma, non conduce alla "salute" del singolo: l'obiettivo individuale della consapevolezza convive strutturalmente con quello di «attraversare le frontiere tra te e me»³⁴⁸, ossia di portare la qualità di presenza del Performer all'interno della relazione. Ci sembra che proprio questo sia l'attuale scopo del lavoro di Gabriele Vacis (Settimo Torinese, 1955), allievo "non ufficiale" del teatrante polacco e forse per questo tanto più fedele allo spirito del maestro. Vacis afferma

signor curato, è salito sull'impalcatura, ma appena scenderà provvederemo a smontarla e allora nessuno potrà salire per vedere il lavoro da vicino. Da qua sotto" continua il pittore "il lavoro sembra perfetto, la volta è lontana e chi vuole che riesca a vedere che il lavoro non è finito?" "Dio lo vede" risponde il prete» (v. G. Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, cit., pp. 36-37). Benché la "divinità" di Grotowski sia con ogni evidenza immanente, il fatto che egli non esiti a farvi ricorso ci sembra una riprova dell'ispirazione fundamentalmente non artistica della sua ricerca, che a un certo punto delle trascrizioni di Vacis (p. 212) viene qualificata in modo esplicito come «artigianato diretto verso lo sviluppo personale».

³⁴⁷ V. J. Grotowski, *Il Performer*, cit., pp. 55. Cfr. anche J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, cit., p. 59: «L'impulso non esiste senza il partner. Non nel senso del partner nello spettacolo, ma nel senso di un'altra esistenza umana. O semplicemente: di un'altra esistenza. Perché per qualcuno può essere un'esistenza diversa da quella umana: Dio, Fuoco, Albero. Quando Amleto parla di suo padre, dice un monologo, ma è rispetto a suo padre. L'impulso esiste sempre *rispetto a*».

³⁴⁸ V. J. Grotowski, *Holiday [Swieto]: il giorno che è santo e Teatro delle Fonti*, cit., p. 73.

di “correggere” Grotowski nel carattere esclusivo e per così dire “iniziativo” che questi diede all’ultima fase della sua ricerca nell’intento – in sé lodevole – di tutelarla dal rischio di degenerazioni; parallelamente, esprime la necessità che coloro che decidono di formarsi oggi come attori acquisiscano anche, e anzi in via prioritaria, competenze orientate alla “cura della persona” attraverso le pratiche teatrali. Con ciò egli non vuole certo affermare che il teatro funzioni alla stregua di una miracolosa panacea (come del resto lo concepiscono, e “terroristicamente” lo praticano, troppi operatori di cosiddetto teatro sociale), ma intende dire “semplicemente” che la persona allenata alle pratiche teatrali dovrebbe più di ogni altro essere in grado di prendersi cura del prossimo, da coinvolgere nell’azione performativa non dopo un lungo tirocinio, ma anche, e anzi a maggior ragione, quando scarsamente allenato all’ascolto del proprio e dell’altrui *corpo*. Sarà forse ancor più chiaro, adesso, come mai ci eravamo permessi di attribuire all’opzione grotowskiana la qualifica di *teatro di cura*. Al pari di Grotowski, Vacis ha dato prova di essere uno straordinario artista della scena, ma crediamo che questo termine gli si addica meglio – e forse, del resto, lo preferisce – se inteso in accezione generica; non, cioè, nel senso di “poeta”, ma nel senso in cui può considerarsi “artista” un medico o un architetto di genio, capace di inventare inedite strategie per mettere le proprie competenze al servizio del benessere comune. A chi gli chiedesse di cosa il suo teatro sia “veicolo”, Gabriele Vacis risponderebbe «di bellezza»; una bellezza concepita come *relazione* e pertanto precisamente qualificata come “informale”, esente dai vincoli di una forma (artistica o mediatica che sia).

2. Un manifesto di cristallo

Abbiamo cercato di dimostrare in che senso la direttrice-Bene e la direttrice-Grotowski, ossia le due opzioni “per un teatro verticale”, arrivino a dissolvere irrimediabilmente la funzione attoriale intesa come

specializzazione tecnica; ma se l'attuante, che non si cura del suo pubblico e «porta Dio agli altri per ricavare se stesso», fa saltare, di fatto, pure la funzione spettatoriale (giacché l'esito che si prospetta per il "testimone" è il coinvolgimento *non mediato* nell'azione, si diceva, informale)³⁴⁹, l'attore-poeta è, propriamente, un *esteta*: «passionista della comunicativa» – non ha mai visto la Madonna – non può che «portare se stesso agli altri per ricavare Dio»³⁵⁰. Fuor di metafora: la linea evolutiva "artistica" (poetica), trova necessariamente la propria ragion d'essere nella presenza dello spettatore in quanto sguardo semantizzante, così come una poesia è muta e sterile finché non trova un *lettore*; ma arriviamoci per gradi.

Intanto, è opportuno sottolineare che proprio al livello della spettatorialità i due fronti paralleli e irriducibili dell'operatività beniana riescono a trovare, quantomeno, una innegabile consonanza: nel variare delle forme di superficie, le opere d'arte realizzate da Carmelo Bene presuppongono infatti, tanto negli anni Sessanta quanto nei Duemila, un analogo atteggiamento fruitivo; richiedono, cioè, implicitamente a una massa o "piazza" di «spettatori critici» di trasformarsi in una comunità di *singoli* «spettatori estetici»³⁵¹. La differenza tra

³⁴⁹ Va detto per completezza che al termine della sua parabola teatrale Grotowski si chiese se fosse possibile «lavorare sulla stessa struttura performativa su due registri», cioè «sull'arte come presentazione (lo spettacolo pubblico) e, nello stesso tempo, sull'arte come veicolo» (cfr. J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, cit., p. 89): in linea di massima propese per il no, ma la ricerca del *Workcenter*, da lui istituito a Pontedera (Pisa) e chiuso nel gennaio 2022, si è sviluppata in questa direzione dopo la morte del fondatore occorsa nel 1999. Quella "relazionale" di Vacis ci sembra, in ogni caso, una proposta molto concreta e convincente per trarre delle conseguenze dalle premesse grotowskiane.

³⁵⁰ Cfr. C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, cit., p. 45: «I cretini che non hanno visto la Madonna, hanno orrore di sé, cercano altrove, nel prossimo, nelle donne – in convenevoli del quotidiano fatti preghiere, – e questo porta a miriadi di altari. Passionisti della comunicativa, non portano Dio agli altri per ricavare se stessi, ma se stessi agli altri per ricavare Dio». Si potrebbe chiosare che i due poli della verticalità sono le due diverse specie di «cretini»; "orizzontali", invece, sono tutti gli altri, i «contemporanei», non cretini e solamente «stupidi, ma prostrarsi ai piedi dei più stupidi di essi significa pregare».

³⁵¹ V. C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 29, dove l'autore mostra di rifarsi al Nietzsche della *Nascita della tragedia* e ne cita il seguente, significativo

queste due tipologie di fruitore è che, laddove il critico tende, anche in via inconsapevole, a evitare il coinvolgimento perché spinto a emettere un giudizio (il che conduce a un atteggiamento conflittuale, dialettico e ideologico nel caso dei molto istruiti, o alla semplice e pigra disattenzione nel caso dei poco istruiti), lo spettatore estetico si dispone invece *attivamente* a un rispetto sacrale, in attesa (della grazia?), e desidera – come da etimo – “sentire”³⁵². Dobbiamo in buona

passaggio: in luogo dello spettatore/ascoltatore *estetico* «di solito si è presentato sinora nei teatri uno strano *quidproquo*, con pretese a metà morali e a metà erudite, il “critico”. Tutto nella sua sfera è stato finora artificiale e soltanto intonato con una parvenza di vita. L’attore in realtà non sapeva più che farsene di un tale ascoltatore dagli atteggiamenti critici, e spiava perciò con inquietudine, insieme al drammaturgo o al compositore d’opera che lo ispiravano, gli ultimi resti di vita in quest’essere pretensiosamente arido e incapace di godimento. Ma è in critici del genere che è consistito finora il pubblico; lo studente, lo scolaro e finanche la più innocente creatura femminile, erano già preparati senza saperlo dall’educazione e dai giornali a un’uguale percezione dell’opera d’arte. Le nature migliori fra gli artisti contavano per un tal pubblico sull’eccitamento di forze morali-religiose, e l’invocazione dell’“ordine morale del mondo” subentrò in funzione vicariale, dove in realtà una potente magia d’arte avrebbe dovuto rapire lo spettatore genuino. [...] Mentre il critico prendeva il sopravvento nel teatro e nei concerti, il giornalista nella scuola e la stampa nella società, l’arte degenerava in oggetto di divertimento della specie più ignobile, e la critica estetica veniva utilizzata come connettivo di una socievolezza vanesia, dissipata, egoistica e inoltre miseramente priva di originalità [...]; sicché in nessun tempo si è tanto chiacchierato dell’arte e si è fatto tanto poco conto dell’arte» (cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 149-150). Sul tema dello spettatore in Bene ha recentemente riflettuto M. Capriotti, *Carmelo Bene e il (suo) pubblico. Teorie, aspirazioni, polemiche*, in *Uno straniero nella propria lingua*, cit., pp. 15-24.

³⁵² *Aisthesis*, in greco, è appunto «sensazione». Cfr. *Incontro con Carmelo Bene*, a cura di R. Bianchi e G. Livio, cit., pp. 114-115 (citiamo omettendo il botta e risposta con gli intervistatori): lo spettatore è coinvolto nell’opera «nel momento in cui si abbandona davvero completamente e sogna questa cosa e la vede»; questo atteggiamento può apparire passivo, ma in realtà lo è solo «se lo spettacolo è un prodotto di consumo [...]». Se lo spettacolo non è stato un prodotto di consumo no, non può essere», perché alla fine l’impulso che il fruitore dovrebbe provare è quello di «cambiare vita, subito»; cosa che non accade perché invece, mediamente, «non segue, perché è pigro» e indisponibile alla sensazione. Cfr. anche – e per anticipare un tema che toccheremo a brevissimo – C. Bene, *Una conferenza stampa*, cit., p. 31: «Metà del merito di uno spettacolo è dello spettatore, non dell’attore.

misura alla predisposizione *critica* del pubblico maggioritario la vulgata di un Carmelo Bene provocatore e vanamente scandalistico; e se il Nostro può essere talora arrivato alla contestazione del prossimo, vi è pervenuto, di fatto, solo praticando in prima istanza una efferata – crudele – autocontestazione (lettura che ci sembra valida pure per il già ricordato *pissing* di *Cristo 63* che portò alla chiusura del Teatro Laboratorio, quand’anche effettivamente avvenuto ad opera di Bene oltre che del pittore Alberto Greco³⁵³). Reclamare un pubblico di “spettatori estetici” significa, in ultima analisi, pretendere da ciascun convenuto un salto di qualità: i frequenti strali lanciati da CB alle platee mirano a «contrastare non tanto il pubblico quanto la sua maleducazione»³⁵⁴, contrariamente alla maggior parte degli “artisti” che «non sa assolutamente dipingere, scrivere, mettersi in scena e surroga l’ermellino con la canottiera argomentando che alle masse bisogna parlare così, cioè male, cioè in canottiera, sennò le masse non capiscono»³⁵⁵. Quello di Bene è, in effetti, un

teatro per pochi [...] non perché il «prodotto» di Carmelo Bene venga concepito e organizzato per privilegiati, che non è nemmeno ipoteticamente vero, ma perché il procedimento immesso dentro tale prodotto è così diverso strutturalmente da quello comunemente accettato e

L’attore parla attraverso un’amplificazione, da un dentro a un altro dentro. Lui si abbandona se trova quell’altro abbandonato. Allora non c’è più la comunicazione imbecille, perversa, della committenza e del valore d’uso [...]. Cfr. infine la dichiarazione rilasciata dall’artista a Maria Grazia Gregori da noi riportata *supra*, p. 270 e nota 301.

³⁵³ Ivi, p. 120: «È già un atto d’amore, di confidenza, pisciare addosso al pubblico. [...] Non mi sogno mai di sputare o pisciare addosso al pubblico. [...] Walter Chiari che esce fuori e parla di Dash mezz’ora eccetera: ecco, quello è pisciare addosso al pubblico».

³⁵⁴ P. Giacchè, *Lo spettatore per Bene*, in *Per Carmelo Bene*, cit., p. 39. Un’interessante monografia pubblicata dall’antropologo alla vigilia della sua collaborazione con Bene riguarda proprio la fruizione specifica (attiva e creativa) dello spettatore teatrale: cfr. P. Giacchè, *Lo spettatore partecipante*, Milano, Guerini, 1991.

³⁵⁵ Dichiarazione di Carmelo Bene in V. Sermonti, *Il manifesto di Carmelo Bene*, «L’Unità», 1 maggio 1980; poi in *Panta*, cit., p. 272.

perseguito a livello ufficiale, da essere catalogato come «scandalo» ed «eresia» [...]»³⁵⁶.

In questa prospettiva di *elevazione* dello spettatore – prospettiva che ci accingiamo a specificare, per mostrare come essa conduca ancor più in là della “basilare” richiesta di uno spettatore estetico – riteniamo si trovi il cuore pulsante dell’eredità artistica di Carmelo Bene.

Ma prima di addentrarci nella questione occorre un fondamentale chiarimento. Il discorso fin qui svolto, infatti, può risolversi in un’indagine sui meccanismi della fruizione nell’arte (teatrale) solo a patto che d’ora in poi, tra i due fronti dell’attività beniana più volte ricordati, *si assuma decisamente come punto di partenza la “non-rappresentazione” e si escluda l’“irrappresentabile”*.

È infatti nella natura stessa della “irrappresentabilità” troncata ogni possibilità di discorso ulteriore: vi è in essa un «senso della fine» che – chiosa l’autore della bipartizione – è cosa diversa dalla morte che distrugge per rigenerare; «dalla morte si può sempre ricominciare a fare teatro, ma dalla fine?»³⁵⁷ E anche per noi, del resto, è assai difficile ammettere che il culmine dell’arte sia il vuoto, la quiete inorganica o la rassegnazione auspicata da Schopenhauer (frequente rilettura per Bene negli anni Novanta³⁵⁸). Al contrario, quanto distingue

³⁵⁶ G. Bartolucci, *Carmelo Bene o della sovversione*, in Id., *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, p. 17 (articolo riproposto con il titolo *Per una lettura di Carmelo Bene dal Sessanta al Settanta* in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1404-1427).

³⁵⁷ V. P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. XXII.

³⁵⁸ «Io devo qualcosa solo a una lettura: al *Mondo come Volontà e Rappresentazione* di Arturo Schopenhauer!»: Francesca Rachele Oppedisano riporta questa dichiarazione fatta da Carmelo Bene durante il convegno organizzato al Teatro Argentina di Roma il 6-7 ottobre 1996 per commemorare il centenario della nascita di Antonin Artaud in concomitanza con il debutto di *Macbeth-Horror Suite* (v. F. R. Oppedisano, *Ricominciando a pensar Bene*, in *Uno straniero nella propria lingua*, cit., p. 61). Del filosofo tedesco, Bene usava citare la massima riferita a Santa Cecilia che abbandona gli strumenti musicali, che negli ultimi anni gli sarà sembrata in perfetta consonanza con il progetto di superare l’arte concepita come degradazione rappresentativa: «Che se ne fa delle armonie degli

l'estasi mistica dalla fruizione estetica ci pare sia proprio la facoltà di quest'ultima di coagulare l'ineffabile *trasumanar* nel ricordo di un'esperienza: le nove Muse non sono forse figlie di Mnemosyne?

Seguiamo dunque il tracciato della “non-rappresentazione”; il che vuol dire *discostarsi dalla dichiarata predilezione dell'ultimo Bene per la “macchina attoriale”, per analizzare in via esclusiva l'evolversi del suo pensiero drammaturgico, ossia le operazioni da lui progressivamente messe in atto per ottenere un uso poetico della lingua teatrale.*

La prima operazione di Bene poeta del teatro è una *pars destruens*: non potendosi liberare dal “mondo come rappresentazione”, in cui suo malgrado *esiste* ed esistono i suoi spettacoli, egli cerca di sabotarlo dall'interno, ossia cerca strategie per eccedere la mediazione – coincidente, al limite, con la percezione per il tramite degli organi³⁵⁹ – e pervenire all'*im-mediato* della sensazione interna o meglio intima. Questo programma artistico – già in nuce nell'avventura cinematografica degli anni 1968-1973 (si vedano le dichiarazioni sul montaggio effettuato più in base a criteri ritmico-musicali che in base alla consequenzialità logico-discorsiva)³⁶⁰ – diviene esplicito proprio in quel frangente che

angeli, quando ha trovato gli angeli in persona?» (cfr. C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 75, e Id., *Autografia d'un ritratto*, cit., p. XXIII). Cfr. anche il ricordo dell'attrice Sonia Bergamasco riportato *supra*, p. 285 e nota 334.

³⁵⁹ Sulla sostanziale alleanza tra la rappresentazione e gli organi, che persuadono l'uomo a credere negli inganni della realtà sensibile o peggio lo illudono di una realtà trascendente, si veda A. Artaud, *Per farla finita con il giudizio di Dio*, a cura di M. Dotti, Milano, Mimesis, 2019 (p. 76: «L'uomo è malato perché è mal costruito. / Bisogna decidersi a metterlo a nudo per grattargli via questa piattola che lo rode mortalmente, / dio, / e con dio / i suoi organi»).

³⁶⁰ Tra le proprie conquiste artistiche, Bene annovera «il cinema come *immagine acustica = in-con-sequenza delle riprese e indisciplina chirurgica del montaggio*» (v. C. Bene, *Autografia d'un ritratto*, cit., p. XIII). Si tratta evidentemente di una strategia per disinnescare il naturalismo costitutivo dell'immagine filmica e la sua potenza di persuasione: «Io penso alla musica in termini cinematografici. Non parlo della colonna sonora, ma della musica delle immagini. È questo l'aspetto che più mi interessa del montaggio. [...] La musica ci libera dalle idee, da ogni cosa. Non credo che alla musica, e, grazie a Dio, non ho mai imparato a scriverla o a leggerla.

molti considerano, a torto, la sua svolta decisiva, cioè nella fase peraltro spesso fraintesa della *phoné* amplificata, dove egli fa proprio il motto di Hölderlin «Alles ist innig» («Tutto è intimo»)³⁶¹. Il primo effetto che Bene ottiene teorizzando la *phoné* è che «l'immagine è passata interamente nel sonoro»³⁶²: l'errore di certa critica, anche solidale con l'artista, è stato quello di assolutizzare questo esito, di farne un risultato ultimativo, mentre invece – noi crediamo – *non era che una tappa, seppur cruciale, entro un percorso destinato a concludersi nella smaterializzazione dell'immagine*. In altri termini, non basta sostituire l'occhio con l'orecchio, sostituire un organo “grossolano” con un organo più “sottile”, perché l'immagine acustica è pur sempre un dato offerto alla percezione-mediazione (organica, appunto). Bene ne era più consapevole dei suoi esegeti, infatti nel testo che funge da correlato teorico alla “svolta concertistica”, *La voce di Narciso* uscito nel 1982, non usa quasi mai la parola *phoné* nei propri interventi (che del resto risalgono ad alcuni anni prima: sono la rielaborazione di pezzi apparsi nel 1978 su «Paese Sera»³⁶³), mentre insiste piuttosto nel rivendicare come “rivoluzione

Verdi ha creato un'arte drammatica per le orecchie, non per gli occhi. Io faccio il contrario. Verdi creava azioni per le orecchie, io creo musica per gli occhi» (dall'intervista a cura di N. Simsolo, *Carmelo Bene: Capricci*, «Cahiers du cinéma», n. 213, 1969; poi traduzione italiana di R. Censi in *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., pp. 31 e 35, da cui abbiamo tratto la presente citazione).

³⁶¹ V. C. Bene, *La Voce Narciso*, cit., p. 11 (esergo del capitolo introduttivo intitolato *Non esisto: dunque sono*).

³⁶² Cfr. G. Deleuze, *A proposito del “Manfred” alla Scala*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, cit., p. 7 (poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1466-1467; poi come *Manfred: uno straordinario rinnovamento* in G. Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, edizione italiana e traduzione a cura di D. Borca, introduzione di P. A. Rovatti, Torino, Einaudi, 2010, pp. 148-149).

³⁶³ Rispettivamente C. Bene, *Discorso sull'attore*, «Paese Sera», 1 luglio 1978 (con qualche variazione diventerà *Due passi in casa Meyerhold*); C. Bene, *Discorso sull'attore/2. L'avvento della donna*, «Paese Sera», 7 luglio 1978 (sostanzialmente riproposto come *L'avvento della donna*); C. Bene, *Piccola teoria dell'attore e del teatro*. 3, «Paese Sera», 20 luglio 1978 (accresciuto, diventerà *Il monologo*).

copernicana»³⁶⁴ il fatto di aver (re)introdotta a teatro le tecnologie di amplificazione, riallacciandosi alla prassi dell'antica Grecia e realizzando «il sogno di Baudelaire» (*Diari intimi*) di «disumanizzare il corpo dell'attore»³⁶⁵. L'amplificazione fonica, quindi, non funge da protesi, ossia da ausilio alla parola "portata" dell'attore, ma costituisce una strategia per rendere udibili le micromodulazioni della voce che commuovono l'uditore al di là della comprensione del significato dell'enunciazione: è questo il senso del famigerato «un *dentro* "soffia" in un altro *dentro*, demonicamente *immediato*»³⁶⁶, una forma di "tocco" intimo che comporta un

³⁶⁴ «La chiesa cattolica assolve Galileo, decisamente azzerando venti secoli di "esperienza", e la sedicente critica letteraria-drammatica persevera a considerare la sfericità copernicana della terra e il suo movimento, una "proposta" "interessante": una probabilità scenica tra le molte altre, una "proposta" non del tutto "sconsiderata"» (v. C. Bene, *Perseveranza del teatro tolemaico*, in Id., *La voce di Narciso*, cit., p. 175).

³⁶⁵ V. C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 33; a p. 23 è invece trascritto l'appunto baudelaireiano, che riportiamo in diversa traduzione (tra parentesi quadre l'ultima parte, omessa da CB): «Mie opinioni sul teatro. Ciò che in un teatro mi ha sempre affascinato di più, nell'infanzia ma ancora adesso, è il *lampadario* – un bell'oggetto luminoso, complicato, cristallino, circolare e simmetrico. Tuttavia, non voglio negare per niente il valore della letteratura drammatica. Solo, vorrei che gli attori calzassero zeppe molto alte, che indossassero maschere più espressive del volto umano, e che parlassero attraverso megafoni; inoltre, vorrei che i ruoli femminili fossero recitati da uomini. [In fin dei conti, il lampadario mi è sempre apparso come il protagonista, osservato mediante il binocolo sia dal lato che ingrandisce che da quello che rimpicciolisce]» (cfr. C. Baudelaire, *Il mio cuore messo a nudo*, in Id., *Diari intimi*, Milano, SE, 2012, p. 53).

³⁶⁶ C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 34. Piergiorgio Giacchè ha reperito la fonte che Bene ha rielaborato nella propria massima: si tratta di Walter Ong, che nel suo *La presenza della parola* scrive, a proposito del suono della parola, che «passa da un interno a un altro interno, immediatamente» (v. P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 185). Per spiegare questo concetto e la funzione dell'amplificazione, Bene userà spesso, negli anni, la metafora del *blow up* che ingrandisce un'immagine al punto da precluderne la leggibilità complessiva: «Se – ancora un esempio – osserviamo a distanza un'immagine dipinta (la cui materia formale foss'anche opera d'arte *in divenire*), non riusciamo comunque a dimmetterci criticamente: a non am(mirarla) da soggetti *pensanti*, come se fosse inscritta dentro un boccascena. Se avviciniamo questa figurazione, rinunceremo via via alla sua visione totale, ai particolari periferici fino a un ravvicinatissimo dettaglio sfocato. Se addirittura il nostro

paradossale contatto senza *comunicazione* (parola che Bene intende quasi sempre nel suo senso deteriore di “orizzontalità” connaturata al rapporto intersoggettivo e mediato³⁶⁷, ossia come sinonimo di *informazione*).

Per riassumere, crediamo che l’orizzonte del percorso che Carmelo Bene comincia a tracciare non sia sostituire l’immagine visibile con l’immagine acustica, bensì sostituire l’immagine sensibile *tout court*, l’immagine contingente, con una paradossale “immagine inesistente”. E che sia questo il contenuto autentico del suo rovello artistico-esistenziale può essere testimoniato da un documento tanto più insospettabile quanto più cronologicamente distante dagli anni della *phoné*, la

naso ne sfiora la superficie, sarà come aver chiuso gli occhi del tutto su quella visione. Questo *buio del tutto* equivale al culmine dell’*ingrandimento acustico*. Ma il *massimo* volume (livello fonico) d’amplificazione elettronica corrisponde al suo stesso *minimo* d’emissione sonora, poiché, recisa ogni mediazione, la *dinamica energetica* della *voce unicamente brucia nel suo proprio interno* (di chi dice e chi ascolta), disindividuata e *inaudita, intestimoniabile*» (v. C. Bene, *Autografia d’un ritratto*, cit., p. XXXVI). L’obiettivo della strumentazione fonica, insomma, è consentire all’attore di parlare «a se stesso nell’orecchio, in pieno mercato» (v. C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 25), come il filosofo Epitteto nell’*aforisma nietzschiano L’orecchio mancante*, titolo già adottato da Bene per il proprio pamphlet del ’70 contro la critica cinematografica. Cfr. anche M. Grande, *Il soggetto senza protesi*, cit., pp. 202-203 e 205: «Carmelo Bene sembra parlare con se stesso – e, così facendo, parla di se stesso –, ma in pubblico, e nello stesso tempo rifiuta il teatro dei ruoli. È questo “parlare con se stesso” – ma in pubblico – che “autorizza” la tecnologia dell’amplificazione (elettronica) come “estetica della risonanza”, come *eco interminabile di sé*. [...] L’amplificazione è innanzitutto uno strumento retorico assai delicato. Può essere impiegato per *accrescere*, fino all’*annullamento* dell’oggetto ingrandito. [...] L’amplificare è *assordare fuori* per attingere il massimo di voce *dentro*. In questo processo, Carmelo Bene ha esaltato e vanificato un elemento fondamentale della massificazione consumistica: il *medium*».

³⁶⁷ Una significativa eccezione in uno dei passi più famosi della sua letteratura e del suo cinema, il cosiddetto “monologo dei cretini” di *Nostra Signora dei Turchi*, in cui i cretini che non vedono la Madonna «eppure volano lo stesso» sono definiti «passionisti della comunicativa» (cfr. *supra*, nota 350 a p. 294): segno che Bene era inizialmente disposto a riconoscere alla comunicazione un “momento positivo” (nell’arte?). Sulla parola «comunicazione», tuttavia, una (comprensibile, ma al fondo fuorviante) diffidenza si manifesterà da subito: già in un articolo di fine anni Sessanta egli afferma che «*comunicativa è corruzione*»; v. C. Bene, *Comunicativa e corruzione*, «Teatro», n. 1 (1969), p. 67.

nota di copertina del disco *Il "Teatro Laboratorio" di Carmelo Bene* inciso con il musicista Pepe Lenti nel 1962, dove il Nostro scrive: «È necessario spegnere la luce e "vedere" ciò che si muove in un teatro fatto di oscurità»³⁶⁸. Considerato tutto questo, a maggior ragione si attribuisce all'operazione di Bene la qualifica di «metodo sottrattivo»³⁶⁹ al centro della lettura che ne diede Gilles Deleuze in *Un manifesto di meno*, il testo giustamente divenuto un *topos* della critica sull'attore³⁷⁰.

Nonostante il pantheon di Deleuze annoveri autori nei quali il teatro era stato un detonatore per la critica alla rappresentazione e ai suoi "organi" (Nietzsche anche *contra Wagner*, Artaud, Beckett, e infine lo stesso CB), o proprio perché, grazie a costoro, poteva considerare già liquidata la questione, non si può dire che il filosofo francese sia stato uno specialista delle problematiche teatrali considerate nel loro "specifico". Antonio Attisani nota che il breve saggio su

³⁶⁸ La citazione si trova in J.-P. Manganaro, *Ritratto senza corpo*, in Id., *Oratorio Carmelo Bene*, cit., p. 86: segnaliamo che non è letterale perché probabilmente l'autore l'ha tradotta in francese e poi si è ritradotta in italiano. Il disco, prodotto da RCA Edizioni letterarie, Roma 1962, contiene «*Lamento per la morte di Ignazio Sanchez Mejias* (Traduzione di C. Bene)» di Federico Garcia Lorca (lato 1) e «*La nuvola in calzoncini* (Traduzione di A. M. Ripellino)» di Majakovskij (lato 2).

³⁶⁹ V. C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 39.

³⁷⁰ «Bene [...] non procede per addizione, ma per sottrazione. [...] Quando sceglie di *amputare* [...], egli cambia non soltanto la materia teatrale, ma anche la forma del teatro, che cessa d'essere "rappresentazione", mentre l'attore cessa d'essere attore»; v. G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in C. Bene – G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 69 e 72. Il volume del '78 contiene anche la riscrittura beniana del *Riccardo III*, e *Ebbene, sì, Gilles Deleuze!*, la risposta che CB diede all'intervento del filosofo francese, nella quale – nota Antonio Attisani (v. A. Attisani, *Theatrum Philosophicum*, in Id., *L'invenzione del teatro*, cit., pp. 83-84) –, pur con garbo e riconoscenza, mette in luce come tanti concetti elaborati dalla speculazione coeva fossero debitori delle sue prassi artistiche (e non il contrario). Giustamente L. Chiesa, *Il teatro dell'estinzione sottrattiva: Bene senza Deleuze*, «Mimesis Journal», 1, 2 (2012), pp. 107-123, ha messo in evidenza come la "sottrazione" deleuziana, positivamente orientata al desiderio, non coincida con le teorie beniane sull'inorganico; tuttavia imputiamo tale incompatibilità proprio al definitivo optare di Bene per l'"irrepresentabile" e non ci sembra di poterla riscontrare – come suggerisce lo studioso – già all'altezza del *S.A.D.E.* (1974).

Carmelo Bene, per quanto illuminante, costituisce in fondo per l'autore la scoperta concreta della scena non-rappresentativa, e vi è pertanto omessa la trattazione del tema teatrale per eccellenza, la presenza del corpo vivente³⁷¹; il che, del resto, aveva messo in evidenza lo stesso Bene nel colloquio con Franco Quadri che abbiamo già citato³⁷². La figura attoriale che talvolta Deleuze menziona come metafora per indicare l'inscindibilità di due elementi è chiaramente il tipo tradizionale dell'interprete del ruolo drammatico³⁷³, né,

³⁷¹Cfr. A. Attisani, *Una eccezione necessaria*, cit., p. 183 nota 1.

³⁷² «L'unica cosa è che ha trascurato l'attore. [...] Trascurando l'attore, Gilles ha fatto un saggio sull'innocenza del divenire, sul gioco, come lezione anche ai comunisti, anche al teatro cosiddetto politico e poi tutt'altro che politico, è politica di un teatro quella lì, non è un teatro politico. E lì ha ragione. Quando parla del narcisismo dell'operaio è sublime [...]. Lì ha ragione, ma in un senso del divenire, non ha affrontato la volontà di potenza, dove è impazzito Nietzsche, sulla determinazione, il gioco dell'attore, il cane che si mangia la coda. E questo è importante, quindi forse bisogna fare una seconda puntata, a mio avviso, di quel saggio»; v. *Colloquio con Carmelo Bene*, in F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta*, cit., pp. 338-339.

³⁷³ Leggiamo in G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975 (ed. originale 1969), pp. 132 e 134-135 (corsivi nostri): «L'attore rimane nell'istante, mentre il personaggio che egli interpreta spera o teme nel futuro, si rimemora o si pente nel passato: è in questo senso che l'attore rappresenta. [...] L'attore rappresenta, ma ciò che egli rappresenta è sempre ancora futuro e già passato [...]. In questo vi è appunto un paradosso del commediante: egli rimane nell'istante per interpretare qualcosa che non cessa di anticipare e di ritardare, di sperare e di ricordare. Ciò che interpreta non è mai un personaggio: è un tema (il tema complesso o il senso) costituito dalle componenti dell'evento, singolarità comunicanti, effettivamente liberate dai limiti degli individui e delle persone. [...] Egli si trova così sempre nella situazione di giocare un ruolo che gioca altri ruoli. Il ruolo tiene con l'attore lo stesso rapporto che il futuro e il passato tengono con il presente istantaneo che corrisponde ad essi [...]». In pratica è come fare della condizione attoriale il modello di ciò che accade a qualsiasi essere umano quando, "qui e ora", immagina un avvenire o ricorda un passato (ed è il problema, come abbiamo visto, di cui Bene si rese conto sin da giovanissimo). In *Un manifesto di meno*, invece, l'attorialità è in qualche modo aggirata – o meglio, è aggirata per l'appunto l'ipotesi di una considerazione del tema in termini non mimetici –, giacché Bene viene definito prioritariamente un *operatore*: «È curioso che si dica spesso di Bene: è un grande attore, complimento misto a rimprovero, accusa di narcisismo. L'orgoglio di Bene sta più nel far scattare un processo di cui egli è il controllore, il meccanico o l'operatore (egli stesso dice: il

scrivendo di cinema, il filosofo sente il bisogno di soffermarsi sulle abilità radicalmente *antiteatrali* che il film, e particolarmente quello di stampo naturalistico (al pari del teatro borghese ottocentesco), richiede all'attore³⁷⁴. Tuttavia non per tornare sulla questione attoriale, già abbondantemente sviscerata nel capitolo precedente, ci siamo permessi questa digressione, bensì per affermare, nell'ottica dell'annunciata indagine sulla drammaturgia-poesia, che proprio occupandosi di cinema, e non di teatro, Deleuze ha composto pagine su cui, a nostro avviso, ogni teatrante dovrebbe meditare; si tratta, nella fattispecie, del secondo volume del dittico dedicato al cinema, *L'immagine-tempo* del 1985³⁷⁵.

C'è un altro intellettuale per cui si può fare la medesima considerazione (del resto, sono in buona misura le teorie di costui a innescare la speculazione cinematografica di Deleuze), un artista e poeta che, a differenza del filosofo francese, non solo provò a interrogarsi sull'attorialità, ma volle altresì rimarcare – ed è questo che ora più ci preme – che le sue “scoperte” sul cinema potevano parimenti adattarsi al teatro (*e alla realtà*): stiamo parlando di Pier Paolo Pasolini.

protagonista) piuttosto che l'attore» (cfr. G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 71).

³⁷⁴ V. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, nuova edizione italiana, Torino, Einaudi, 2017 (ed. originale 1985), p. 85: «[...] la situazione dell'attore in sé [...]. L'attore è aderente al proprio ruolo pubblico: rende attuale l'immagine virtuale del ruolo, che diventa visibile e luminoso. L'attore è un “mostro”, o piuttosto i mostri sono degli attori-nati, siamese o uomo-torso, perché trovano un ruolo nell'eccesso o nella mancanza che li affligge. Ma più l'immagine virtuale del ruolo diventa attuale e limpida, più l'immagine attuale dell'attore passa nelle tenebre e diventa opaca [...]». Qui la funzione attoriale è problematizzata, ma sempre in un'ottica di *dramatis personae*; ossia, ancora una volta, alla parola “attore” potremmo ben sostituire la parola “uomo”, giacché si tratta dell'essere vincolati a darsi un'identità (rappresentazione) nella realtà attuale. Sulla dicotomia attuale-virtuale, peraltro, torneremo ampiamente nelle prossime pagine, e non solo limitatamente all'individuo.

³⁷⁵ Alla citazione bibliografica di cui alla nota precedente aggiungiamo che la prima traduzione italiana del saggio uscì nel 1989 per l'editore Ubulibri di Milano.

La nostra riflessione prende le mosse dai saggi di argomento cinematografico contenuti in *Empirismo eretico*³⁷⁶, il libro – incomprensibilmente trascurato dagli “addetti ai lavori” teatrali³⁷⁷ – in cui il Pasolini “semiologo” raccolse, nel 1972, interventi composti tra il ’64 e il ’71 anche su temi di lingua e letteratura.

Attraverso il cinema, il poeta pervenne a una rivelazione: si rese conto che la realtà sensibile è un *continuum audiovisivo* a cui «manca soltanto una macchina da presa per riprodurla», e rispetto alla quale le tecniche audiovisive (la ripresa cinematografica e – come vedremo – la messa in scena teatrale), contrariamente a quanto si era sempre sostenuto, non intrattengono una differenza di tipo ontologico³⁷⁸. Approfondiremo la questione parlando soprattutto di «cinema» e di «film/realtà filmata», giacché è frequentando la settima arte che Pasolini (e Deleuze dopo di lui) mise a punto la propria teoria, ma si tenga presente che queste espressioni potrebbero essere sempre sostituite dalle equivalenti «scena» e «(realtà) messa in scena».

³⁷⁶ P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972; poi in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 tomi, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1245-1639. Per l'indicazione delle pagine nelle citazioni facciamo qui riferimento all'edizione Garzanti del 2015, attualmente in commercio.

³⁷⁷ Nella comunque esigua bibliografia critica su Pasolini e il teatro ci pare se ne sia occupato solamente Lorenzo Mango: v. L. Mango, *La lingua scritta della realtà. Cinema e teatro nella riflessione teorica di Pasolini*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di S. Casi – A. Felice – G. Guccini, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 220-229. Segnaliamo inoltre che il saggio pasoliniano sul «cinema di poesia», pubblicato nel '65 e riproposto in *Empirismo eretico*, ha fornito al regista Federico Tiezzi l'ispirazione per elaborare una propria poetica del «teatro di poesia», che non si sviluppa nella direzione che ci accingiamo a percorrere – Tiezzi pone l'accento sul ritmo, noi sulla metafora –, ma costituisce l'unico caso a noi noto di un'attenzione specifica riservata da un teatrante italiano al Pasolini semiologo: v. F. Tiezzi, *Teatro di poesia. Per un disordine poetico della realtà*, «Il Patalogo», n. 5-6 (annuario 1983 del teatro), pp. 176-179.

³⁷⁸ V. P. P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia* (1966), in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 142: «Il cinema è dunque virtualmente un infinito “piano sequenza”: infinito come la realtà che può essere riprodotta da una invisibile macchina da presa».

Il rapporto che sussiste tra la realtà e il cinema è lo stesso che intercorre tra la lingua orale che l'uomo condivide con gli animali (lingua del bisogno fisiologico, lingua dell'istinto: *phoné*), e la lingua scritta che è prerogativa della comunicazione umana³⁷⁹. La lingua orale e la realtà (naturali), a differenza della lingua scritta e del cinema (convenzionali), non possono essere usate per trasmettere informazioni articolate; nondimeno, *esprimono inevitabilmente qualcosa*³⁸⁰, il che le rende "loro malgrado" oggetto di lettura:

La presenza di Sanguineti è una realtà che mi parla: mi dà informazioni su se stessa. La fisionomia, prima di tutto, mi dice che si tratta di un uomo di mezza età, dall'aspetto ancora abbastanza adolescente, che proprio bello non si può dire, che ha insomma dei determinati connotati. Accanto al linguaggio della fisionomia c'è poi il linguaggio del comportamento: e il comportamento col suo linguaggio mi informa che l'individuo che così si comporta appartiene a una determinata classe sociale che fa parte di una determinata cultura ecc. ecc. Insieme al linguaggio della fisionomia e del comportamento c'è infine il linguaggio del linguaggio, ossia dell'italiano scritto-parlato di Sanguineti, che mi dà ulteriori

³⁷⁹ V. P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà* (1966), in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 215: «Al contrario della lingua scritta, la lingua orale ci riconduce senza soluzione di continuità storica alle origini, al momento in cui tale lingua orale non era che "grido", o lingua delle necessità biologiche, o meglio ancora, dei riflessi condizionati. C'è un momento, permanente, della lingua orale che resta tale. La lingua orale è così un "continuo statico", come la natura – al di fuori cioè della evoluzione storica».

³⁸⁰ V. P. P. Pasolini, *Il non verbale come altra verbalità* (1971), in Id., *Empirismo eretico*, cit., pp. 280-281: «[...] questa quercia che ho davanti a me, non è il significato del segno scritto-parlato "quercia": no, questa quercia fisica qui davanti ai miei sensi, è essa stessa un segno: un segno non certo scritto-parlato, ma iconico-vivente, o come altro si voglia definirlo. Sicché, in sostanza, i "segni" delle lingue verbali non fanno altro che tradurre i "segni" delle lingue non verbali: o, nella fattispecie, i segni delle lingue scritto-parlate non fanno altro che tradurre i segni del Linguaggio della Realtà. La sede dove questa traduzione si svolge è l'interiorità. Attraverso la traduzione del segno scritto-parlato, il segno non verbale, ossia l' Oggetto della Realtà, si ripresenta, evocato nella sua fisicità, nell'immaginazione. *Il non verbale dunque, altro non è che un'altra verbalità: quella del Linguaggio della Realtà*».

informazioni sul suo determinato modo di essere ecc. ecc.
 Se una macchina da presa lo riproduce, essa riproduce (o scrive) tutti i momenti della realtà parlante di Sanguineti³⁸¹.

Si tratta di un'autentica *rivoluzione linguistica* che è profondamente riduttivo considerare come “la teoria di Pasolini sul cinema” (= una delle possibili). A innescarla è senz'altro il bisogno di trovare delle regole per esprimersi artisticamente attraverso il mezzo cinematografico, ma ciò che ne consegue è una scoperta *sul piano della realtà* (non il contrario)³⁸²: un percorso del tutto analogo a quello che crediamo abbia portato Carmelo Bene a rendersi conto, esercitando il mestiere di attore, che “attore” è la condizione stessa dell'uomo.

La realtà, afferma dunque il poeta, consiste sostanzialmente nel fatto e nell'atto di *rappresentarsi al mondo*, il che non vale per le sole persone, bensì per qualunque fenomeno – abbiamo, insomma, la riscoperta di un'estetica trascendentale³⁸³ –; e ciò che le tecniche e tecnologie audiovisive fanno di tale “audiovisivo in natura” non è una copia ontologicamente degradata, bensì un'articolazione in discorso («lingua scritta della realtà»), nel modo esatto in cui la lingua scritta consente

³⁸¹ V. P. P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia* (1966), in Id., *Empirismo eretico*, cit., pp. 142-143.

³⁸² V. P. P. Pasolini, *Battute sul cinema* (1966-67), in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 247: «Gli stessi procedimenti rivoluzionari che la lingua scritta ha portato rispetto alla lingua parlata, il cinema porterà rispetto alla realtà. Il linguaggio della realtà, fin che era naturale, era fuori dalla nostra coscienza: ora che ci appare “scritto” attraverso il cinema, non può non richiedere una coscienza. Il linguaggio scritto della realtà, ci farà sapere prima di tutto che cos'è il linguaggio della realtà; e finirà infine col modificare il nostro pensiero su di essa, facendo dei nostri rapporti fisici, almeno, con la realtà, dei rapporti culturali».

³⁸³ Nel senso che “essere presenti al mondo” è in sé, costitutivamente, già un “rappresentarsi”; v. P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà* (1966), in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 216: «In realtà noi il cinema lo facciamo vivendo, cioè esistendo praticamente, cioè agendo. *L'intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente: in ciò, è linguisticamente l'equivalente della lingua orale nel suo momento naturale o biologico*. Vivendo, dunque, noi ci rappresentiamo, e assistiamo alla rappresentazione altrui. La realtà del mondo umano non è che questa rappresentazione doppia, in cui siamo attori e insieme spettatori: un gigantesco happening, se vogliamo».

di articolare in discorso la *phoné* primordiale³⁸⁴. Era la mancanza di una simile nozione a rendere inconcludenti i tentativi di istituire una semiologia del cinema (*e della scena teatrale*³⁸⁵): quella che si dovrebbe fare, e che le ingloberebbe entrambe, è infatti, e in prima istanza, una «semiologia della realtà»³⁸⁶.

L'assunto per cui «il cinema esprime la realtà con la realtà»³⁸⁷ è stato accolto – lo ricorda anche Deleuze³⁸⁸ – come una rinuncia a formularne un codice e come un'estensione tanto ingenua quanto indebita del dominio della natura ad ambiti di chiara pertinenza culturale. A tale critica, formulata nella fattispecie da Umberto Eco, Pasolini replica che il suo itinerario è esattamente opposto, giacché estendere il dominio della

³⁸⁴ Ivi, pp. 216-217: «Ora tali archetipi del linguaggio dell'azione, o tout court della realtà (che è sempre azione), si sono concretati in un mezzo meccanico e comune, in cinematografo. *Esso non è dunque che il momento "scritto" di una lingua naturale e totale, che è l'agire nella realtà.* Insomma il possibile e non meglio definito "linguaggio dell'azione" ha trovato un mezzo di riproduzione meccanica, *simile alla convenzione della lingua scritta rispetto alla lingua orale.*»

³⁸⁵ Intervistato per «Sipario» nell'autunno del 1966, Pasolini mostra di non avere ancora realizzato – lo farà di lì a poco – che le sue scoperte sul cinema potevano adattarsi anche alla scena teatrale; v. P. P. Pasolini, «*Amo troppo scrivere per il teatro*», in *Esiste un nuovo corso? Interviste con Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 7: «Ora questo linguaggio specifico del teatro non mi sembra sia stato ancora sufficientemente studiato e analizzato dagli scienziati, intendo dire dai linguisti (semiologi). Ne hanno parlato che troppo i teorici e i tecnici del teatro: in termini fanatici e spesso odiosi a causa del loro tono mistico e apodittico. In realtà tutta la semiologia del sistema di segni del teatro è ancora da fare. Bisogna farla».

³⁸⁶ V. P. P. Pasolini, *Battute sul cinema* (1966-67), in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 240: «Questo cinema in natura che è la realtà, è in effetti un linguaggio («*È la semiologia della realtà che bisogna fare!*» – questo è lo slogan che vado gridando, tra me, da mesi) [...]».

³⁸⁷ V. P. P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia* (1966), in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 141.

³⁸⁸ V. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 35-35: «[...] la tesi molto complessa di Pasolini rischia di essere fraintesa. Umberto Eco rimproverava Pasolini di "ingenuità semiologica", facendolo andare su tutte le furie. È il destino dell'astuzia di sembrare troppo ingenua a ingenui troppo dotti. Pasolini sembra voler andare ancor più lontano dei semiologi, vuole che il cinema sia una lingua (il piano, equivalente al monema, ma anche gli oggetti che appaiono nel quadro, "cinèmi" equivalenti ai fonemi). [...] Solo che aggiunge: è la lingua [...] della realtà» (l'ultima ellissi è da testo originale).

rappresentazione alla realtà in quanto tale significa, in definitiva, «culturalizzare» pure i dati naturali; e per convincere il semiologo gli sottopone il seguente quesito:

Un giovane biondo, caro Eco, avanza verso di te. [...] Ciò che tu non hai capito è se io ti ho così descritto con parole Jerry Malanga nella realtà o Jerry Malanga in un film. [...] È uno scherzo che ti ho fatto. [...] Non è né il Malanga della realtà (strada o salotto) né il Malanga dello schermo. Che Malanga è, allora? [...] NOTA. Questa lettera è rimasta allo stato di frammento. Ma voglio concludere almeno lo scherzo fatto a Eco. Dunque quel «ragazzo biondo» presentato all'inizio [...] non è né un «ragazzo biondo» nella realtà, né un «ragazzo biondo» sullo schermo. *Egli è un «ragazzo biondo» sul palcoscenico.* [...] Ma egli non sarebbe mai codificabile in nessuno di questi sistemi di segni, se non fosse prima di tutto, se non fosse *prima di tutto* decodificabile nel sistema di segni della Realtà come Autorivelazione o Linguaggio Primo, attraverso il suo codice che è dunque il Codice dei Codici. Ciò non naturalizza i codici della cultura (letteratura, cinema, linguistica), ma, al contrario, culturalizza la natura: facendo dell'intero vivere un parlare³⁸⁹.

Entro il 1968, quando il poeta rilascia una famosa serie di interviste a Jon Halliday, la concezione delle tecniche audiovisive, messa in scena inclusa, come “lingua della realtà nel suo momento scritto ovvero culturale” risulta definitivamente chiarita:

[...] i miei studi semiologici mi hanno portato a considerare, teoricamente, teatro e cinema molto vicini l'uno all'altro. La differenza è che il teatro è una sorta di piano-sequenza, ma presenta parecchi caratteri in comune col cinema: entrambi rappresentano la realtà con la realtà. [...] In entrambi un corpo umano è rappresentato con un corpo, un oggetto con un oggetto. [...] [Rispetto a *La fine dell'avanguardia* (1966)] ho «promosso» il teatro, come

³⁸⁹ V. P. P. Pasolini, *Il Codice dei Codici* (1971), in Id., *Empirismo eretico*, cit., pp. 294-295 e 301-302.

dice lei, al livello semiologico del cinema. [...] Ciò che ho fatto è stato di demolire l'idea convenzionale secondo la quale teatro e cinema sono cose profondamente diverse; in realtà sono la stessa cosa, anche se possono essere tecniche diverse: tutti e due sono sistemi di segni che coincidono con il sistema di segni della realtà. La parola detta da lei e seguita da un gesto è la stessa parola seguita da un gesto che lei eseguirebbe su un palcoscenico o che sarebbe captata con il gesto da una macchina da presa. Sia in teatro che nel cinema, sono segni linguistici che hanno il loro archetipo nella realtà³⁹⁰.

Pasolini parla di cinema e «teatro», ma varrà la pena notare che nel rivolgersi a un tecnico come Eco aveva usato la parola «palcoscenico» (che anche qui compare), più corretta e circostanziata: come a dire che, per l'audiovisivo, il passaggio da lingua istintiva a lingua della coscienza, da natura a cultura, avviene tramite l'istituzione di una *cornice* (né al poeta interessa la «teatralità», pre-rappresentativa).

Impostato correttamente il problema d'ordine semiologico, è finalmente possibile affrontare la questione artistica: *come fare un uso poetico della «lingua scritta della realtà»?* Come usare le tecniche audiovisive (cinema e messa in scena) nello stesso modo in cui la lingua scritta (linguaggio verbale) viene adoperata per comporre una poesia?³⁹¹ Occorrerà trovare un espediente che stia all'audiovisivo *come il verso sta alla prosa*; un espediente, cioè, che consenta di esaltare al massimo la *funzione espressiva* della lingua scritta (= quanto vi sussiste della lingua orale o naturale, sia pur coperto da uno strato di cultura), a scapito della sua *funzione strumentale* o informativa (comunque ineliminabile nel momento in cui la lingua è articolata in linguaggio). Benché non dubiti dell'esistenza di

³⁹⁰ V. Pasolini su Pasolini. *Conversazioni con Jon Halliday [11. Cinema e teoria]*, in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1182-1183.

³⁹¹ V. P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»* (1965), in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 183: «La domanda che si pone è questa, come è teoricamente spiegabile e praticamente possibile, nel cinema, la «lingua della poesia»?»; si noti che la domanda è formulata sin dal '65 in relazione al mezzo cinematografico.

una strategia per far poesia dell'audiovisivo, Pasolini si trova altresì a dover ammettere una *impasse* inaggirabile: di questo problema non ancora risolto – di cui, peraltro, si rende perfettamente conto – crediamo faccia fede anche il *Manifesto per un nuovo teatro*³⁹².

La presa di posizione sul teatro pubblicata da Pasolini su «Nuovi Argomenti» all'inizio del 1968 potrebbe sembrare, a un primo sguardo, una reazione contrariata alle intemperanze estetiche della “nuova avanguardia teatrale” consacrata dal Convegno di Ivrea; un atteggiamento diffuso è cercare di metterne in luce i pregi *nonostante* la franca ammissione di un'incompatibilità tra le formulazioni teoriche e le coeve tragedie in versi, quasi si trattasse di operazioni compiute da due autori differenti³⁹³. A nostro avviso, un percorso di lettura

³⁹² P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi Argomenti», n.s. 9 (gennaio-marzo 1968) (cfr. anche Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2480-2502, e Id., *Il teatro 2: Porcile-Orgia-Bestia da stile*, prefazione di O. Ponte Di Pino, Milano, Garzanti, 2019, pp. 342-361). Nel seguito della trattazione non riporteremo un numero di pagina, ma ci limiteremo a segnalare i commi.

³⁹³ Qualche esempio: «Non che non ci sia un effettivo dialogo fra la teoria e la drammaturgia pasoliniana, ma si tratta di dialogo fra entità distinte e autonome, non di interazione e intreccio» (S. Casi, *Il teatro di Pasolini: teoria vs drammaturgia*, in *Pasolini e il teatro*, cit., p. 181); «Nonostante prospettati progettualità sprovviste di strutture, tecniche e contesti operativi, il *Manifesto* non è però un'operazione ingenuamente utopica e sospesa nel vuoto» (G. Guccini, *(S)velare il «Manifesto»*, in *Pasolini e il teatro*, cit., p. 205); un artista riconosciuto come Luca Ronconi dichiara le sue perplessità sul *Manifesto* usando ancora meno cautele: «Per parlare di Pasolini uomo di teatro credo si debba partire dalla contraddizione tra la lettura oggettiva delle sue opere e la lettura del suo *Manifesto per un nuovo teatro*, due testi che secondo me fanno a cazzotti e si danneggiano vicendevolmente [...]. Si trattava di un atto di malumore nei confronti della rappresentazione e del concetto di rappresentazione, e non invece un reale manifesto di possibilità teatrale» (L. Ronconi, *Introduzione in forma di appunti*, in S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 11); e altrove: «[...] mentre non condivido quasi niente del *Manifesto per un nuovo teatro* di Pasolini, sono stato invece profondamente appassionato dai suoi testi» (L. Ronconi, *Ambiguità e teatralità di Pasolini*, in *Pasolini e il teatro*, cit., p. 370); un ultimo esempio, sempre dal mondo del professionismo teatrale: «Quando ho letto il *Manifesto* per la prima volta mi sono detto “per mettere in scena il suo teatro la cosa da evitare assolutamente è seguire le sue istruzioni”. [...] Il suo *Manifesto* è una teorizzazione che si pretende onnicomprensiva, mentre

può essere suggerito proprio dalle dichiarazioni di poetica confluite in *Empirismo eretico*, probabilmente marginalizzate dagli studiosi di teatro perché scaturite da riflessioni sul mezzo filmico, ma forse ancor più perché il dogma della differenza di statuto fra cinema e palcoscenico è talmente radicato da impedire di prendere in seria considerazione le affermazioni del poeta sulla sostanziale omologia tra le «lingue scritte della realtà». Onde evitare che il *Manifesto per un nuovo teatro* attiri il sospetto di essere un testo ingenuo, o addirittura retrivo, occorre dunque non relegarlo nella sfera dell'utopia, ma considerarlo, all'opposto, come un tentativo (forse irrisolto negli esiti, ma niente affatto nelle intenzioni) di dare risposte concrete alla domanda su come fare poesia dell'audiovisivo. D'altra parte, la decisione di cimentarsi come regista teatrale solo pochi mesi più tardi, allestendo il proprio dramma *Orgia* per il Teatro Stabile di Torino (novembre 1968), denota non già il desiderio, ma l'impazienza dell'autore di verificare la praticabilità delle proprie intuizioni. Ripercorriamo dunque alcuni passaggi del *Manifesto*, a partire dal comma 37:

Semiologicamente il teatro è un sistema di segni i cui segni, non simbolici ma iconici, viventi, sono gli stessi segni della realtà. Il teatro rappresenta un corpo per mezzo di un corpo, un oggetto per mezzo di un oggetto, un'azione per mezzo di un'azione. Naturalmente il sistema di segni del teatro ha dei suoi codici particolari, a livello estetico. Ma a livello puramente semiologico esso non si differenzia (come il cinema) dal sistema di segni della realtà. L'archetipo semiologico del teatro è dunque lo spettacolo che si svolge ogni giorno davanti ai nostri

nelle *pièces*, fortunatamente, c'è un sacco di cose che gli sfuggono. Detto questo, il *Manifesto* non è privo di qualità [...]. Anche se è datato, il *Manifesto* non è certo da buttare nella spazzatura» (*Il corpo del testo. Intervista a Stanislas Nordey*, in P.P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001, pp. XXXVI-XXXVII). Senz'altro il pensiero di Pasolini sul linguaggio scenico era *in fieri*, altrimenti non si sarebbe dedicato con tale impegno alla sperimentazione teatrale nel triennio 1966-68; tuttavia facciamo fatica a prendere per buona una così palese dissociazione, con la sprovvedutezza che ne deriverebbe, in un autore la cui cifra è proprio l'incapacità di mentire a se stesso. D'altra parte, la singolare concordanza di artisti e studiosi sulla tendenziale svalutazione del *Manifesto* è sintomatica e non può essere ignorata: proveremo a indagarla più a fondo.

occhi e alla portata delle nostre orecchie, per strada, in casa, nei ritrovi pubblici, ecc.

All'interno del *Manifesto* si ritrova la tesi fondamentale della terza parte («Cinema») di *Empirismo eretico*, il che sembrerebbe corroborare la legittimità di darne una lettura alla luce del libro pubblicato nel 1972. Di qui, già la constatazione d'esordio (comma 1) secondo cui «Brecht [...] è stato l'ultimo uomo di teatro che ha potuto fare una rivoluzione teatrale all'interno del teatro stesso» potrebbe essere riformulata come «Brecht è stato l'ultimo uomo di teatro che ha potuto fare una rivoluzione *considerando il teatro un sistema di segni diverso da quello della realtà*» (il che, sia detto di passaggio, crediamo sia in buona misura il motivo per cui la sua sconvolgente teoria epica si risolve in una spettacolarità perlopiù didascalica³⁹⁴). Dopo aver individuato i destinatari del nuovo teatro nei «gruppi avanzati della borghesia» (comma 2), e aver precisato che quanto si aspetta da loro è «un dialogo, totalmente disinteressato e idealistico, sui problemi posti o dibattuti (a canone sospeso!) dal testo» (comma 3), l'autore arriva a definire «teatro di parola» (comma 7) la propria proposta ispirata «esplicitamente al teatro della democrazia ateniese», e suggerisce di frequentarne le rappresentazioni (comma 8)

³⁹⁴ Dice Bene di Brecht: «Di Brecht si può dire solo ciò che sarebbe stato, qualora non fosse finito nelle grinfie di certi registi, mixato e condannato al tedio da Strehler, con cui Brecht, al massimo dell'equivoco e dell'autoinganno, si "felicitava". L'intenzione di Brecht è tentare un *déplacement* della rappresentazione, ma tutto quello a cui arriva, a partire dai suoi testi, lo straniamento, è una rappresentazione al quadrato, scolasticamente didattica, meno interessante di qualunque Pirlandello [sic]. Il Brecht migliore va rintracciato nella collaborazione con Kurt Weill e il Berliner Ensemble. Gran cabaret.» (v. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 322); cfr. anche *Incontro con Carmelo Bene*, a cura di R. Bianchi e G. Livio, cit., pp. 111-112 (da cui Bene si cita nel passo dell'autobiografia che abbiamo riportato): «[Il mio teatro] forse è quello che avrebbe voluto far lui e che non è riuscito a fare. Quello che non è riuscito a fare perché [...] non ha capito che la scrittura è quella di scena, non quella dei testi [...]. Però invece, nella volontà, Brecht voleva tentare un *déplacement* di tutto questo. [...] Si fidava, vedeva in Strehler la sua massima realizzazione. [...] Brecht certamente aveva una punta d'umorismo, la sapeva più lunga... ma a un certo punto s'è lasciato consumare, confluire».

con l'idea più di ascoltare che di vedere (restrizione necessaria per comprendere meglio le parole che sentirete, e quindi le idee, che sono i reali personaggi di questo teatro).

Nonostante le premesse, potrebbe davvero sembrare una frase figlia dell'antiaristotelismo di Brecht, i cui tempi – scriveva ancora Pasolini al comma 1 – «sono finiti per sempre», se non cogliessimo qui un indizio dell'operazione tentata dal poeta in sede di traduzione pratica delle proprie teorie sulla «lingua scritta della realtà». Con la consueta lucidità e onestà intellettuale, in *Empirismo eretico* egli enuncia rispetto alla prassi filmica tanto le sue incertezze quanto le scelte che ne derivano, ma ciò che afferma potrebbe benissimo adattarsi alla messa in scena, dal momento che, semiologicamente, non c'è differenza (e se una distanza tra le due tecniche audiovisive esiste, essa va imputata “solo” al fatto che il cinema è natura innestata in cultura, mentre il palcoscenico è cultura innestata in natura³⁹⁵).

³⁹⁵ Cfr. la nota scritta da Pasolini per il programma di sala di *Uccellacci e Uccellini*, adattamento teatrale del suo film del '66 a cura del CUT (Centro Universitario Teatrale) di Parma, messo in scena alla Biennale di Venezia nell'ottobre 1967: «Cinema e teatro sono degli infiniti piani sequenza, naturalistici, perché della realtà hanno anche la durata. Il naturalismo è vanificato, nel cinema, dal montaggio, che fa del tempo ciò che vuole. Nel teatro il naturalismo è vanificato dalla parola, la quale, anch'essa, è fuori dal tempo, in quanto ne è comunque interpretazione. Se io dovessi decidermi a fare qualcosa per il teatro, come autore o regista punterei tutto sulla parola. Ma con ciò non potrei assolutamente escludere che il gesto e l'azione siano importanti nel teatro come nel cinema: solo che si pongono in una sorta di contraddizione simmetrica: nel cinema è il linguaggio scritto-parlato che è un linguaggio integrante (integra cioè il linguaggio puro della presenza fisica e dell'azione), mentre a teatro è il linguaggio puro della presenza fisica e dell'azione che integra il linguaggio scritto-parlato» (P. P. Pasolini, *Da tecnica audiovisiva a tecnica audiovisiva*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, p. 2783; citazione riportata anche in S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 213). Si noti che qui compare – sintomaticamente connotata come «fuori dal tempo» – la «parola» poi centrale nel *Manifesto*: a riprova della continuità dello stesso con le riflessioni nate in ambito cinematografico.

Pasolini, innanzitutto, riassume il passaggio chiave di un intervento sul cinema di Roland Barthes³⁹⁶ prossimo alla pubblicazione su una rivista italiana:

[...] sarebbe opportuno [...] ispirarsi ai modelli retorici (e non più letteralmente linguistici) isolati da Jakobson³⁹⁷ [...]: ossia la metafora e la metonimia. La metafora – spiega Barthes – è il prototipo di tutti i segni che possono essere sostituiti gli uni agli altri per similitudine; la metonimia è il prototipo di tutti i segni il cui senso si sovrappone perché entrano in contiguità [...]³⁹⁸.

La rivista che pubblica il pezzo barthesiano propone, sullo stesso numero, un'intervista a Pasolini, che ne riparla tornando sulla distinzione tra metafora (relazione tra segni per sostituzione, potremmo dire *sottrattiva*) e metonimia (relazione tra segni per accumulo, potremmo dire *additiva*):

[...] è giusto mutuare da Jakobson a scopi linguistici due nozioni prosodiche o retoriche: metafora e metonimia. [...] Il cinema è dunque senz'altro – ha ragione, e una ragione illuminante, Barthes – un'arte metonimica. [...] Ma, facendo questo, Barthes definisce il cinema in quanto [...] «arte narrativa» (nel cinema «succede sempre qualcosa – egli dice – c'è sempre una storia»). [...] Se io volessi ricondurre questa geniale intuizione di Barthes alla mia teoria (così barbaramente abbozzata), direi che: «Non è il cinema un'arte metonimica, ma è la realtà che è metonimica». [...] E la sua metonimicità non è infine

³⁹⁶ Cfr. R. Barthes, *Cinema metaforico e cinema metonimico*, intervista per «Cahiers du cinéma» (n. 147, 1963) a cura di M. Delahaye e J. Rivette, tradotta da P. Anchisi, «Cinema & Film», n. 1 (inverno 1966-67), pp. 9-14.

³⁹⁷ Cfr. R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia [5. I poli metaforico e metonimico]*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, cura e introduzione di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 2002 (I ed. italiana 1966), p. 45: «Il principio di similarità sta alla base della poesia [...]. La prosa, invece, procede essenzialmente per rapporti di contiguità. E così la metafora per la poesia e la metonimia per la prosa costituiscono il punto di minor resistenza, e questo spiega come le ricerche sui tropi poetici siano orientate essenzialmente verso la metafora».

³⁹⁸ V. P. P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia* (1966), in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 145.

che la «linearità» con cui la realtà ci parla. [...] Bene: ammettiamo per ipotesi, che ci sia un film dove «non succede» niente, o sia, almeno, il meno narrativo possibile (ipotesi più accettabile). Diciamo – per dirla tutta – un film scritto nella «lingua della poesia», un film che sia al massimo grado «cinema di poesia». Varrebbe ancora, davanti a questo esemplare da laboratorio, la definizione di Barthes del cinema come un'arte metonimica? Un film di poesia potrebbe benissimo giocare sulla sostituibilità delle inquadrature (una serie di inquadrature giustapposte secondo un seguito lirico e non narrativo; oppure una serie di inquadrature simboliche, ognuna finita in se stessa ecc. ecc.). La definizione di Barthes è dunque splendida; ma serve a definire un «cinema di prosa narrativa», come se questo fosse tutto il cinema [...]³⁹⁹.

Posta l'ipotesi teorica «da laboratorio» di un film girato nella lingua della poesia, Pasolini fa un bilancio in un'intervista di qualche mese più tardi (agosto 1967), anch'essa confluita in *Empirismo eretico*:

Quanto a me, io continuo a credere nel cinema che racconta, ossia nella convenzione per cui il montaggio trascoglie, dai piani-sequenza infiniti che si possono girare, i tratti significativi e valevoli. Ma sono anche stato il primo a parlare esplicitamente di «cinema di poesia». Parlando però di cinema di poesia, io intendevo sempre parlare di poesia narrativa. [...] Ora, quello che mi chiedo, in seguito agli esperimenti sbagliati dell'avanguardia, è se non sia possibile *un cinema di poesia non narrativa*: di poesia-poesia, o, come si suol dire, poesia lirica. È possibile? Su questa domanda chiudo la mia nota, non senza però aver prima cercato di porre i termini reali del problema. Non è possibile fare del cinema di poesia (ahi, chiamiamola così), lirica, semplicemente *esasperando* la tecnica del cinema di poesia narrativa. Esasperando Cassavetes o Godard, si fa del cattivo Cassavetes, o del Godard quattriduano. La cosa che ci si può chiedere è questa. Alle volte la realtà stessa

³⁹⁹ V. P. P. Pasolini, *Battute sul cinema* (1966-67), in Id., *Empirismo eretico*, cit., pp. 245-246.

è poetica. [...] Ma non credo a un cinema di poesia lirica ottenuta attraverso il montaggio e l'exasperazione della tecnica⁴⁰⁰.

Con questa dichiarazione Pasolini afferma in maniera esplicita di non riuscire (ancora) a concepire un cinema che rinunci totalmente ai procedimenti metonimici (lineari-narrativi) in favore dei procedimenti metaforici (sostitutivi-lirici): a maggior ragione questo sarà valso per la messa in scena teatrale, che rispetto al cinema ha l'“handicap” di non poter essere frammentata in inquadrature da montare a piacimento, dato che, come si diceva, il momento “naturale” è in essa preponderante. Coerente con questi presupposti, nel domandarsi come realizzare in concreto un «cinema di poesia narrativa», Pasolini individua due espedienti: un particolare uso dell'inquadratura soggettiva («soggettiva libera indiretta»⁴⁰¹), e un particolare uso del montaggio («montaggio ritmico»⁴⁰²). Sono espedienti che traducono perfettamente il suo pensiero del 1967, giacché l'inquadratura soggettiva può dare adito a soluzioni immaginifiche, ma giustificandole attraverso lo stato psichico alterato del personaggio attraverso i cui occhi vediamo la realtà, mentre il montaggio ritmico può indurre effetti di straniamento mediante l'alternanza di inquadrature di durata non convenzionale, ma in quanto montaggio cinematografico è pur sempre legato a una progressione lineare. Insomma, potremmo dire di questi due espedienti tecnici quello che Peter Szondi (*Teoria del dramma moderno*) sottolineava parlando degli autori drammatici insofferenti alle forme classiche poco prima che esse fossero spazzate via della “rivoluzione epica” brechtiana (con la non trascurabile differenza che Pasolini sa dirsi da solo dove sta la difficoltà): si tratta di stratagemmi operanti sul piano “tematico”, ossia contenutistico, per stravolgere una forma dall'interno senza arrivare a disintegrarla

⁴⁰⁰ V. P. P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti* (1967), in Id., *Empirismo eretico*, cit., pp. 269-270.

⁴⁰¹ V. P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»* (1965), in Id., *Empirismo eretico*, cit., pp. 184-185.

⁴⁰² V. P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà* (1966), in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 224.

del tutto⁴⁰³. Ma è verosimile che le riserve di Pasolini sulla possibilità di un cinema di «poesia-poesia» fossero corroborate dai troppi «esperimenti sbagliati» fatti dall'avanguardia in questa direzione: gli sarà sembrato matematico il rischio di pervenire a un formalismo fine a se stesso, di fare del “cinema dell'Urlo” analogo al «teatro dell'Urlo» stigmatizzato nel suo manifesto teatrale (su cui tra poco torneremo). Immaginiamo che entro il 1975 il poeta avesse capito o quasi come realizzare un'opera audiovisiva “non compromessa con la prosa”, ma che non abbia avuto per nostra disgrazia il tempo di scriverne un saggio: crediamo infatti che con *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, il suo ultimo film, egli sia riuscito davvero a realizzare un'ininterrotta metafora⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno: 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962, p. 44: il dramma moderno costituisce «il punto ove la commedia borghese, che aveva accolto un tempo il principio formale del dramma classico, si rovescia necessariamente in epica, in seguito alla contraddizione, sorta nel corso del diciannovesimo secolo, tra contenuto e forma. E per la prima volta, nell'ambito di questa evoluzione, l'io epico [...] appare direttamente sulla scena, benché travestito da personaggio drammatico».

⁴⁰⁴ Traiamo un esempio circostanziato dalla sua cinematografia per illustrare il processo che ci sembra globalmente operante in *Salò*: in *Appunti per un'Orestide africana* (1970), la voce off di Pasolini annuncia, verso l'inizio e quasi di passaggio, il possibile cast per un'*Orestea* ambientata nell'Africa tropicale; il ruolo delle Erinni/Eumenidi è affidato al mondo vegetale, che nel prosieguo del film compare ovviamente in quasi tutte le inquadrature in esterni (savana, città, occidentalissimi campus universitari, ecc.). Si confronti questa scelta filmica con la seguente dichiarazione del poeta sulla propria tragedia di argomento affine, *Pilade*, in risposta alle critiche al testo mosse da Elio Pagliarani in occasione di un allestimento a Taormina per la regia di Giovanni Cutrufelli: «[...] la Dea della democrazia liberale, Atena, trasforma le Furie, dee dell'irrazionalità “selvaggia”, in Eumenidi, dee dell'irrazionalità sopravvivate come capacità di sogno e di sentimento in un mondo razionale: ma ecco che metà delle Eumenidi “degenerano”, e dalle “misteriose montagne” rientrano in città, nel cuore appunto della democrazia liberale: le altre Eumenidi, rimaste sui monti, “ispirano”, invece, la rivoluzione socialista e partigiana di Pilade. Ma ecco che interviene inopinatamente – e fuori da ogni prevedibilità storica – Atena. È la nuova civiltà capitalistica. Atena, dopo aver predetto a Oreste la sua connivenza con le atrocità della borghesia fascista e la lotta partigiana contro di lui, richiama le Eumenidi fedeli dai monti. E queste, sempre inopinatamente, la obbediscono; e divengono le dee del benessere, della nuova era opulenta» (v. *Una lettera di Pasolini*, «Paese Sera», 3-4 settembre

Ci pare che Gilles Deleuze, quantunque per una via parzialmente diversa, arrivi in sostanza a corroborare le nostre conclusioni sulla mancata teorizzazione da parte del poeta di un cinema di poesia «lirica». Nel primo volume del dittico sul cinema, *L'immagine-movimento*⁴⁰⁵, egli sostiene che Pasolini, pur essendosi accorto della natura duplice del segno iconico (poiché di immagini audiovisive è fatta realtà esterna, ma anche quella prodotta dall'interiorità: i sogni e la memoria⁴⁰⁶), perduri nel considerare tale doppia articolazione come una fatale inconciliabilità (tra mondo oggettivo e mondo soggettivo, contigui l'uno all'altro⁴⁰⁷), anziché come un'intima unione (=la

1969; ora in P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 1165-1166, e nel saggio introduttivo di O. Ponte di Pino in P. P. Pasolini, *Il teatro 2: Porcile-Orgia-Bestia da stile*, cit., p. 19).

⁴⁰⁵ V. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, nuova edizione italiana, Torino, Einaudi, 2016 (ed. originale del 1983; prima ed. italiana del 1984 per Ubulibri); il traduttore è sempre Jean-Paul Manganaro.

⁴⁰⁶ V. P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»* (1965), in Id., *Empirismo eretico*, cit., pp. 176-177: «[...] il destinatario del prodotto cinematografico è anche abituato a leggere visivamente la realtà, ad avere cioè un colloquio strumentale con la realtà che lo circonda [...] che si esprime appunto anche con la pura e semplice presenza ottica dei suoi atti e delle sue abitudini. [...] Cose che si presentano cariche di significati e quindi “parlano” brutalmente con la loro stessa presenza. Ma c'è di più – direbbe un teorico: ossia c'è tutto un mondo, nell'uomo, che si esprime con prevalenza attraverso immagini significanti (vogliamo inventare, per analogia, il termine im-segni?): *si tratta del mondo della memoria e dei sogni*. Ogni sforzo ricostruttore della memoria è un “seguito di im-segni”, ossia, in modo primordiale, una sequenza cinematografica. [...] *Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico*: e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale». Non si dimentichi quanto abbiamo premesso, ovvero che Pasolini giudica semiologicamente analoghi cinema e palcoscenico: *le osservazioni che abbiamo riportato valgono dunque anche per la messa in scena teatrale*.

⁴⁰⁷ Ivi, pp. 180-183: «Insomma il cinema, o il linguaggio degli im-segni, ha una doppia natura: è insieme estremamente soggettivo e estremamente oggettivo (fino al limite di una insuperabile e goffa fatalità naturalistica). I due momenti di tale natura coesistono strettamente, non sono separabili neanche in laboratorio. [...] Il cinema [...] è potentemente metaforico, anzi, parte subito, a fortiori, al livello della metafora. Tuttavia [...] quel tanto di poeticamente metaforico ce è clamorosamente possibile nel cinema, è sempre in stretta osmosi con l'altra natura, quella strettamente comunicativa

realtà ha un'unica natura, e questa natura è “bifronte”). Ciò che renderebbe omogenea la doppiezza costitutiva della realtà, riflessa dal linguaggio, è proprio la “figura” della poesia, cioè la metafora (perché quando appare una “faccia”, scompare l'altra: esse si sostituiscono o si sottraggono a vicenda), laddove contrapponendo, come fa Pasolini, soggettività e oggettività non si può che procedere per giustapposizione, sempre quindi con uno sbilanciamento in avanti: e in questo modo «non più la metafora, in quanto omogeneizza il sistema, è l'atto fondamentale del linguaggio, bensì il discorso indiretto libero, in quanto testimone di un sistema sempre eterogeneo, lontano dall'equilibrio»⁴⁰⁸. Questo fonderebbe il “residuo di narratività” che Pasolini stesso riconosce nel proprio quadro concettuale, e che lo porta a teorizzare un'inquadratura – la «soggettiva indiretta libera», appunto – in grado di comunicare le «visioni dell'autore» solo «tramite i fantasmi del suo eroe», cioè del personaggio⁴⁰⁹; inquadratura definita per questo, dal filosofo, «semi-soggettiva»⁴¹⁰. Invece «la poesia che Pasolini esigeva contro la prosa [...] si trova là dove non la cercava, dalla parte di un cinema presentato come diretto»⁴¹¹, dichiara Deleuze tornando in argomento ne *L'immagine-tempo*, il secondo volume del dittico sul cinema; volume dedicato proprio a dimostrare come gli espedienti formali della “cinematografia diretta” possano smascherare la “doppiezza” costitutiva della realtà, ossia mettere in luce che *la realtà è formata dalla «coalescenza» (saldatura) di un polo attuale e di un polo virtuale* (e non già dalla co-esistenza di un mondo oggettivo e di un mondo soggettivo):

della prosa. Che è poi quella che è prevalsa nella breve tradizione della storia del cinema [...]. Trasformerò dunque momentaneamente la domanda: “È possibile nel cinema una ‘lingua della poesia?’”, nella domanda: “È possibile nel cinema la tecnica del discorso libero indiretto?”».

⁴⁰⁸ V. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 93.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 95; dove aggiunge: «Sarà per questo che il cinema moderno ha così bisogno di personaggi nevrotici».

⁴¹⁰ Ivi, p. 97.

⁴¹¹ V. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 179; sarà forse superfluo precisarlo, ma per “cinema diretto” si intende il cinema che, come si suol dire, “fa sentire la macchina da presa”.

[...] si può dire che la stessa immagine attuale ha un'immagine virtuale che le corrisponde come un doppio o un riflesso. [...] L'oggetto reale si riflette in un'immagine allo specchio come nell'oggetto virtuale che, a sua volta e contemporaneamente, avvolge o riflette il reale: fra i due vi è «coalescenza». Vi è formazione di un'immagine a due facce, attuale e virtuale. [...] Questo circuito ristrettissimo dell'immagine attuale e della sua immagine virtuale [...] costituisce [il] punto di indiscernibilità, cioè la coalescenza tra immagine attuale e immagine virtuale, immagine a due facce, attuale e virtuale insieme [...], in una relazione che si può definire di presupposizione reciproca, o di reversibilità. Non esiste infatti virtuale che non diventi attuale, poiché l'attuale diventa virtuale all'interno di questo stesso rapporto: sono un dritto e un rovescio perfettamente reversibili. Sono, come dice Bachelard, «immagini reciproche», in cui avviene uno scambio. [...] Distinti, ma indiscernibili, tali sono l'attuale e il virtuale, che non cessano di scambiarsi. Quando l'immagine virtuale diventa attuale, allora è visibile e limpida come nello specchio o nella solidità del cristallo perfetto. L'immagine attuale diventa invece per parte sua virtuale, rinviata altrove, invisibile, opaca e tenebrosa, come un cristallo appena estratto dalla terra. La coppia attuale-virtuale si prolunga dunque immediatamente in opaco-limpido, espressione del loro scambio⁴¹².

Per smascherare – come dicevamo – il “lato in ombra”, il virtuale che non “co-esiste” ma in qualche modo completa in quanto correlativo l'immagine attuale («immagine-movimento»), le tecniche audiovisive ricorrono alle «aberrazioni di movimento», ossia a espedienti stilistico-formali che straniano il fruitore rispetto alla progressione cronologica cui è abituato e gli fanno percepire come il movimento lineare progressivo non sia una caratteristica assoluta del tempo, ma solo una delle temporalità possibili, nella fattispecie quella consueta nella realtà attuale⁴¹³; nel

⁴¹² V. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 81-84.

⁴¹³ Ivi, pp. 44-45: «[...] il movimento aberrante rimette in questione lo statuto del tempo [...]. Ma il tempo stesso, lungi dall'esserne lacerato, vi trova piuttosto l'occasione per sorgere direttamente e scrollare la propria

virtuale, invece, il tempo possiede anche un diverso scorrere, e l'immagine (audiovisiva) che fa apparire ciò *sostituendosi* momentaneamente all'immagine-movimento che le è reciproca viene chiamata appunto dal filosofo "immagine-tempo"⁴¹⁴. Nel concepire la realtà (ovvero il cinema, ovvero – aggiungiamo noi grazie a Pasolini – la messa in scena teatrale) come attuale e insieme virtuale è in questione, insomma, la «indiscernibilità fra reale e immaginario»⁴¹⁵:

[...] l'immagine virtuale [...] non deve attualizzarsi, poiché è strettamente correlativa all'immagine attuale con la quale forma il circuito più piccolo. [...] Essa è l'immagine virtuale che corrisponde a tale immagine attuale, invece di attualizzarsi, di doversi attualizzare in un'altra immagine attuale. È un circuito attuale-virtuale sul posto, e non un'attualizzazione del virtuale in funzione di un attuale in spostamento. [...] L'immagine virtuale (ricordo puro [*non legato alla memoria soggettiva di un preciso individuo, N.d.R.*]) non è uno stato psicologico o una coscienza: esiste fuori della coscienza, nel tempo, e noi non dovremmo fare maggior fatica ad ammettere l'insistenza virtuale di ricordi puri nel tempo che ad ammettere l'esistenza attuale di oggetto non-percepiti nello spazio. [...] Ma se domandiamo *dove* la coscienza va a cercare queste immagini [...] andiamo a cercare i nostri sogni o i nostri ricordi nel passato qual è in sé, quale si conserva in sé e non viceversa [...]: esse [immagini] attingono il segno in una «virtualità originaria». Per questa ragione, in precedenza, potevamo assimilare le immagini virtuali a immagini mentali, immagini-ricordo, sogno o fantasticheria: altrettante soluzioni insufficienti, ma sulla via della buona soluzione⁴¹⁶.

subordinazione rispetto al movimento, per rovesciare questa subordinazione».

⁴¹⁴ Ivi, p. 318: «L'immagine-tempo non implica l'assenza di movimento (benché ne comporti spesso la rarefazione), ma implica il capovolgimento della subordinazione; non è più il tempo a essere subordinato al movimento, ma il movimento a subordinarsi al tempo».

⁴¹⁵ Ivi, pp. 69 e 83.

⁴¹⁶ Ivi, pp. 94-95.

«Memoria» e «sogni» sono proprio gli aspetti della realtà che avevano indotto Pasolini a teorizzare la coesistenza del mondo soggettivo accanto a quello oggettivo⁴¹⁷; ecco pertanto ulteriormente spiegato in che senso immagini oniriche e memoriali conservino un residuo narrativo – diciamo pure “metonimico” –: sono immagini certo necessarie, ma non ancora sufficienti, a concretizzare la perfetta reciprocità fra attuale e virtuale ossia – ripetiamolo – la metafora⁴¹⁸. Ne consegue, come si sarà intuito, che il mondo soggettivo, ossia la realtà interiore, è sempre virtuale, ma non è *tutto* il virtuale⁴¹⁹. Nella realtà, cioè, insistono anche, e anzi in prima istanza, immagini “immateriali” che sono altresì oggettive, come Deleuze spiega meglio in un suo precedente, breve saggio dedicato a questi argomenti:

Ciò che Bergson chiama «ricordo puro» non ha nessuna esistenza psicologica. Perciò viene chiamato *virtuale* [...] per designare una realtà non psicologica – l'essere così com'è in sé. [...] Il passato è l'ontologia pura, il ricordo puro ha solo un significato ontologico. [...] Ci si installa immediatamente nel passato, si salta nel passato come in un elemento proprio. Così come non percepiamo le cose [nello spazio N.d.R.] in noi stessi, ma là dove esse sono, cogliamo il passato solo dove esso si trova, in se stesso, e non in noi [...]. C'è quindi un «passato in generale» che non è il particolare passato di questo o quel presente, ma che esiste come elemento ontologico [...]⁴²⁰.

⁴¹⁷ Cfr. *supra*, nota 406 a p. 319.

⁴¹⁸ V. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 64 («*Immaginare non è ricordare*») e p. 67 («il sogno non è una metafora»).

⁴¹⁹ Ivi, p. 98: «La soggettività non è mai la nostra, è il tempo, cioè l'anima o lo spirito, il virtuale».

⁴²⁰ V. G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, a cura di P. A. Rovatti e D. Borca, Torino, Einaudi, 2001, pp. 45-46. *Il bergsonismo* è un testo del 1966; il dittico sul cinema degli anni Ottanta costituisce dunque un ritorno di Deleuze al pensiero di Bergson, come egli si premura di esplicitare nella Premessa a *L'immagine-movimento*: «Nel 1986 Bergson scriveva *Materia e memoria*: era la diagnosi di una crisi della psicologia. Non si potevano più opporre il movimento come realtà fisica nel mondo esterno e l'immagine come realtà psichica nella coscienza. La scoperta bergsoniana di un'immagine-movimento, e più profondamente di un'immagine-tempo,

Quindi, per tirare le somme, *le immagini virtuali o metaforiche* [A] “sono” anche al di fuori di noi (al pari delle immagini attuali che si presentano, o meglio che si rappresentano, ai nostri occhi; e così è anche se comunque ciascuno le può raggiungere solo attraverso la propria mente soggettiva), e [B] non si trovano “qui e ora”:

Ciò che qui è in questione è l'evidenza secondo cui l'immagine cinematografica [o quella della messa in scena teatrale, N.d.R.] è al presente, necessariamente al presente. [...] Bisogna [...] non raggiungere un reale quale esisterebbe indipendentemente dall'immagine, ma raggiungere un prima e un dopo quali coesistono con l'immagine, quali sono inseparabili dall'immagine. [...] Una temporalizzazione dell'immagine [...] che porta a compimento il principio: l'immagine cinematografica [scenica, N.d.R.] è al presente solo nei brutti film [spettacoli, N.d.R.]. [...] Il postulato dell'«immagine al presente» è uno dei più rovinosi per qualunque comprensione del cinema⁴²¹.

E va da sé che tale «postulato» sarà «uno dei più rovinosi» pure per la comprensione dell'arte della messa in scena teatrale, la quale dunque *trova il proprio fondamento nel “qui e ora” tanto quanto lo trova nell’“altrove e mai”*⁴²² o – per dirlo con le parole di una vecchia canzone – nel «non ora non qui»⁴²³.

Questa doppia natura, attuale-virtuale, dell'immagine audiovisiva, porta con sé anche una diversa concezione del *montaggio*: esso non avviene più esclusivamente tra due immagini contigue (ossia sul piano metonimico), ma anche *all'interno della singola immagine*:

conserva ancora oggi una tale ricchezza che forse on se ne sono tratte tutte le conseguenze» (v. G. Deleuze, *l'immagine-movimento*, cit., p. 3).

⁴²¹ V. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 46-48.

⁴²² Chi scrive ricorda di aver sentito utilizzare pressappoco questa espressione da Romeo Castellucci.

⁴²³ *Depressione Caspica* dei CCCP – Fedeli alla linea, nell'album *Epica Etica Etnica Pathos* (1990).

[La] immagine-tempo presuppone il montaggio [...]. Il montaggio ha però cambiato senso, acquista una nuova funzione: [...] secondo un'espressione di Lapoujade, il montaggio è divenuto «mostraggio» [R. Lapoujade, *Du montage au monrage, N.d.R.*]. [...] Malgrado tutti i suoi sforzi [...], la concezione classica faticava a sbarazzarsi dell'idea di una costruzione [...] in cui il montaggio agiva su delle immagini-movimento. Nel cinema moderno, è stato spesso sottolineato che il montaggio era già nell'immagine, o che le componenti di un'immagine implicavano già il montaggio. [...] Il montaggio [...] non chiede più come si concatenano le immagini, ma «che cosa *mostra* l'immagine?»⁴²⁴.

«Questa identità del montaggio con l'immagine stessa», ormai lo si sarà capito, vale senz'altro anche nell'ambito della messa in scena teatrale. Approfondiremo più avanti le decisive implicazioni che il montaggio così inteso ha in relazione allo spettatore.

Tornando a Pasolini, l'*impasse* inaggirabile della sua teoria cinematografica deriverebbe dunque dal mantenimento di strutture (sogno e ricordo) e conseguenti espedienti tecnici (il montaggio ritmico e, soprattutto, la soggettiva libera indiretta) i quali, pur avendo un forte coefficiente metaforico, sono ancora “spuri”, non si risolvono completamente in metafora. Qualcosa di analogo – il tentativo “disequilibrato” di operare sul piano virtuale-metaforico attraverso un espediente stilistico che conserva un sia pur minimo legame con la dimensione attuale-metonimica – pensiamo si verifichi anche quando il poeta si cimenta nell'altra tecnica audiovisiva, quella della messa in scena: è il momento di tornare al *Manifesto per un nuovo teatro*.

Una delle critiche suscitate dal *Manifesto* è che gli appelli lì contenuti (commi 8 e 35) a «comprendere» il testo escludano il piano fisico, viscerale ed emozionale⁴²⁵; ma

⁴²⁴ V. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 50-51.

⁴²⁵ V. S. Casi, *Il teatro di Pasolini: teoria vs drammaturgia*, cit., pp. 189-190: «[...] la forma del manifesto è soprattutto strumento di un'utopia [...]. E l'utopia è questione non di corpo ma di *mente*, non di emozioni ma di *intelletto*, non di “storie aberranti” ma di *idee razionali*» (v. S. Casi, *Il teatro*

Pasolini farà scrivere «Potete spesso chiudere gli occhi: la voce e le orecchie fanno infatti parte dei corpi»⁴²⁶ su uno dei “cartelli” da esporre nell’ambiente adibito a foyer presso il Deposito d’Arte Presente (il luogo non teatrale, piuttosto lontano dal centro di Torino, dove andò in scena la sua pièce *Orgia*): indizio, se ce ne fosse bisogno, che egli non era così ingenuo da considerare secondario il fatto che la comunicazione teatrale avvenga tra corpi in presenza. Inoltre, una delle parole più ricorrenti nel *Manifesto* è «rito», e il poeta dedica i commi 36-42 a indagare quale rito debba essere il «teatro di parola», propendendo infine per il «RITO CULTURALE» (comma 42, maiuscole dell’autore): invocare la dimensione rituale vuol dire valorizzare sia la componente fisica, sia l’elemento emotivo (sempre dai cartelli nel foyer di *Orgia*: «Il teatro può essere come un RITO perché ci sono i corpi»; «Nel momento in cui la CULTURA È RITO, cessa di obbedire alle sole norme della ragione, e ridiviene anche passione e mistero»; «Solo il rigore di un RITO CULTURALE può ricordare il sacro orrore del RITO RELIGIOSO che fu il teatro alle origini»⁴²⁷). Ma proprio perché la corporeità, in teatro come nella realtà, è un dato di fatto, Pasolini non sente il bisogno di soffermarvisi, e anzi apertamente ne sfrutta le possibilità liminali (chiudere gli occhi e aprire le orecchie); di qui l’appello anche al «piano [...] razionale» (una sola volta, al comma 30) e, nel «Riepilogo» (comma 43), la conclusione che «il teatro di Parola ricerca il suo “spazio teatrale” non nell’ambiente ma nella testa» (concetto ribadito in un altro dei cartelli per *Orgia*: «Lo spazio teatrale è nelle nostre teste»⁴²⁸; e si noti, peraltro, che una formulazione del genere non equivale affatto a valorizzare il “raziocinio”: quante volte un pensiero può innamorare?). Tecnicamente, insomma, la corporeità costituisce l’aspetto della messa in scena che il poeta – sulla

di Pasolini: teoria vs drammaturgia, cit., pp. 189-190). È sintomatico che lo studioso che più assiduamente si è occupato del Pasolini teatrale esprima questa posizione sul *Manifesto*, di cui peraltro mette in luce un indiscusso pregio: la valorizzazione dell’attore a scapito del regista.

⁴²⁶ V. P. P. Pasolini, *I cartelli della «prima»*, in Id., *Teatro*, cit., p. 316 (riportato anche in S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 241).

⁴²⁷ Ivi, pp. 315-316.

⁴²⁸ *Ibidem*.

scorta di Barthes-Jakobson – poteva definire “metonimico”; di conseguenza non dovrà sorprendere che per portare la messa in scena verso il polo “metaforico”, *cioè verso la poesia*, egli abbia stabilito innanzitutto di *non sottolineare o “doppiare” una concretezza materica comunque imprescindibile*. Il programma di sala di *Orgia* ci sembra testimoniare che proprio questi fossero i ragionamenti di Pasolini, oltre a legittimare definitivamente la lettura del suo percorso teatrale, ivi inclusa la stesura del *Manifesto*, alla luce della teoria dell’audiovisivo esposta in *Empirismo eretico*:

Mentre scrivevo la prima stesura di *Orgia* scrivevo, in contemporanea gestione, il mio primo saggio sul cinema, inserito nel quadro di una «pansemiologia». Il cinema vi è interpretato come «lingua scritta dell’azione»⁴²⁹: ed esaltato come sistema di segni non simbolici che «esprime la realtà attraverso la realtà». Il teatro di parola è nato forse in relazione a questo. Il curioso consiste nel fatto che, mentre scrivevo il mio primo testo di quello che avrei poi appunto chiamato «teatro di parola», le mie teorie sul primato della «azione come linguaggio», si sono riflesse sulla seconda stesura di *Orgia* [...]. Ne consegue una teorizzazione della comunicazione sessuale come linguaggio, facente parte di quel linguaggio primario che è il linguaggio dell’azione o della presenza fisica. Sicché mai come in questo testo di «teatro della parola» si è così violentemente polemizzato *contro la parola*. La doppia natura di *Orgia* (testo, ripeto, tutto fondato sulla parola nel suo momento più «espressivo», quello della «lingua della poesia», in cui poi viene esaltato continuamente il primato dell’azione, come mistero pragmatico attraverso cui la coscienza si esprime con maggiore autenticità anche se in completa irrazionalità) è indubbiamente un difetto dell’opera: e lo spettatore-critico ne sarà confuso⁴³⁰.

⁴²⁹ Il titolo del saggio apparso su «Nuovi Argomenti», n.s. 2 (aprile-giugno 1966) sarà modificato in *La lingua scritta della realtà* in occasione della riproposizione in *Empirismo eretico*.

⁴³⁰ V. P. P. Pasolini, *Prologo [dal programma di sala di Orgia]*, in Id., *Teatro*, cit., pp. 318-319 (ora anche in P. P. Pasolini, *Il teatro 2: Porcile- Orgia-Bestia da stile*, cit., p. 310).

Non è irrilevante evidenziare la natura del problema che insorge durante la composizione di *Orgia*: non appena l'interesse verso la drammaturgia diviene sistematico, Pasolini si trova scisso *tra il desiderio dello scienziato (semiologo) di utilizzarne i procedimenti per corroborare le proprie teorie sulla realtà come lingua dell'azione o della presenza, e il desiderio dell'artista (poeta), scoperto un linguaggio, di "frequentarne i limiti" da subito*. Quest'ultimo proposito dice una volta di più di come l'opzione pasoliniana, lungi dall'essere orientata all'utopia, sia una (prima, imperfetta, sperimentale) risposta concreta all'ipotesi di una *scena di poesia* (comma 18: «Il teatro di Parola, che attraverso questo manifesto si va definendo, è dunque anche una impresa pratica»); né ci sembra contrastare con ciò il fatto che nel *Manifesto* siano pressoché assenti i riferimenti diretti alla versificazione (non del tutto, comunque: di «testi fondati sulla parola (magari poetica)» si parla inequivocabilmente al comma 42)⁴³¹.

Abbiamo detto che la prima operazione di Pasolini è sottrarre alla scena la "prosa" della corporeità, e non solo per quanto riguarda gli attori (si veda anche il comma 10: «una delle caratteristiche fondamentali del "teatro di parola": [...] *la mancanza quasi totale dell'azione scenica*», che «implica naturalmente *la scomparsa quasi totale della messinscena* – luci, scenografia, costumi ecc.: tutto ciò sarà ridotto all'indispensabile»); e in effetti, a cose fatte, così descriverà la propria prima (e unica) regia teatrale:

⁴³¹ Si è letto nel *Prologo* (programma di sala) di *Orgia* che l'autore considerava la propria pièce «il mio primo testo di quello che avrei poi appunto chiamato "teatro di parola"»; anche nel dibattito tenutosi al Teatro Gobetti nel corso delle repliche Pasolini evidenzia che quando dice «Parola» intende la parola, sottratta alla comunicazione meramente strumentale-informativa, della poesia: «Perché chiamo il mio teatro "di parola"? Perché è scritto in poesia [...]. Sono i lettori di poesia, coloro che comprendono la parola nel suo momento espressivo-poetico, che sono oggettivamente pochi, ma è a questi che io mi rivolgo. Ma non soltanto a coloro che sono già in grado di comprenderla, in quanto sono degli specialisti e dei competenti, ma anche a coloro che hanno intenzione di comprendere» (v. P. P. Pasolini, *Dibattito al Teatro Gobetti*, in Id., *Teatro*, cit., p. 323; ora anche in P. P. Pasolini, *Il teatro 2: Porcile-Orgia-Bestia da stile*, cit., p. 314).

[...] un tipo nuovo di teatro che, in conclusione, è “poesia orale”, resa rituale dalla presenza fisica degli attori in un luogo deputato a tale rito. [...] Per essere ancora più precisi, questo nuovo tipo di teatro, che io chiamo *teatro di parola*, è un misto di “poesia letta a voce alta” e di “convenzione teatrale”, sia pure ridotta al minimo⁴³².

Pasolini, dunque, compie con piena consapevolezza un’operazione “per via di levare”; tuttavia – ecco la nostra ipotesi –, quanto di “attualità” egli sottrae alle presenze materiali... finisce per riversarlo nientemeno che nella «Parola»; Parola che quindi, mentre assume centralità in quanto elemento incorporeo, la assume proprio nel suo carattere più contingente, vale a dire in virtù del suo contenuto e non in virtù della sua forma, ossia in virtù di quanto “dice” (piano del «significato») e non di quanto potrebbe, invece, *evocare* (piano del «senso»). Con questo, è chiaro, non intendiamo dire che la formula spettacolare «poesia letta a voce alta» sia in sé illegittima (tutt’altro!); solo *non si tratta ancora del caso limite* quanto a possibilità di ridurre al minimo gli aspetti “metonimici” della rappresentazione. Il “residuo prosastico”, che nel cinema era situato nella «soggettiva libera indiretta», nell’arte teatrale pasoliniana ci sembra pertanto situato in una Parola che – paradossalmente – *non vuole tacere*; e come in ambito filmico, pur concependo teoricamente l’ipotesi, Pasolini non è convinto di poter ottenere la «lingua della poesia» attraverso procedimenti di cinema diretto, troppo spesso riusciti velleitari, parimenti nella drammaturgia – nella drammaturgia *di scena* – egli non crede ancora, nel 1968, che un ipotetico spettacolo senza parole, muto, possa – letteralmente – “avere senso” (forse dissuasivo, anche in questo caso, dall’inconsistenza di certi esperimenti della neoavanguardia)⁴³³. Un passaggio del

⁴³² V. P. P. Pasolini, *A teatro con Pasolini*, «Il Giorno», 1 dicembre 1968, ora in Id., *Teatro*, cit., p. 347.

⁴³³ Cfr. P. P. Pasolini, “*Amo troppo scrivere per il teatro*”, cit., pp. 6-7 (questa intervista, già menzionata, è – lo ricordiamo – dell’autunno ’66): «Se dovessi essere un uomo di teatro [...] punterei tutto sulla parola, non cercherei di sfuggire a questo fatto centrale del teatro attraverso forme mimetiche o avanguardistiche o espressionistiche e via dicendo. Non mi piacerebbe semplicemente. [...] Preferisco sempre leggere i testi di Shakespeare o dei tragici greci piuttosto che vederli rappresentati».

Manifesto sembrerebbe corroborare questa nostra ipotesi: al comma 9, per mostrare cosa sia la «Chiacchiera» che si oppone alla «Parola», Pasolini scrive che «per es., anziché dire, senza *humour*, senza senso del ridicolo e senza buona educazione, “Vorrei morire”, [nella *Chiacchiera*] si dice amaramente “Buona sera”». Ora, è vero che in molta drammaturgia ingiustamente celebrata “Buona sera” vuol dire proprio «amaramente» “Buona sera”, ed è vero anche che nei teatri ufficiali di allora Pasolini poteva vedere soprattutto mestieranti (registi e attori) che trasformavano i “Buona sera” lancinanti di Čechov nei “Buona sera” della *Locandiera*; ma in sé quella parola cechoviana, per come era concepita (e forse quasi mai realizzata), era una parola “bucata” o, per meglio dire, “sospesa”⁴³⁴. Ma – si dirà – è Pasolini stesso a invocare, rifacendosi a Barthes⁴³⁵, il «canone sospeso» (v. comma 3, e nota 7 al comma 14): segno che aveva meditato pure sulla necessità di un teatro *problematizzante*. Non c’è dubbio: egli associa però il concetto di “sospensione” alla produzione di testi che «pongano i problemi, senza pretendere di risolverli»; è invece la parola *in quanto tale*, non (solo) il suo messaggio, che dovrebbe rimanere in sospeso nell’autentica “scena di poesia”. L’arte scenica di Pasolini è dunque, al limite, un “teatro *di poesia narrativa*”, così come il cinema da lui teorizzato era (per sua stessa ammissione) un «cinema di poesia narrativa»: anche come regista teatrale, il poeta sente di non poter compiere

⁴³⁴ Abbiamo utilizzato Čechov per esemplificare perché costituisce un caso da manuale. La convenzione entro cui lo scrittore russo opera è quella del dramma moderno ancora legato alle strutture drammatiche classiche: una forma problematica che perviene alla parola “sospesa” solo se l’autore possiede una profonda conoscenza dei moti dell’animo umano e del loro modo di esternarsi. Čechov, quindi, riesce nell’impresa più ostica che un autore drammatico possa affrontare.

⁴³⁵ V. P. P. Pasolini, *La fine dell’avanguardia* (1966), in Id., *Empirismo eretico*, cit., pp. 145 e 147: «“Sospendere il senso” [Barthes, *N.d.R.*]: ecco una stupenda epigrafe per quella che potrebbe essere una nuova descrizione dell’impegno, del mandato dello scrittore. [...] È bene, mi pare, piegare a questo i significati! Se non altro per porre, appunto, delle domande in opere anfibiologiche, ambigue, a canone “sospeso” (come il Brecht giustamente inteso da Barthes)». Si noti che nella citazione Barthes parla di «senso» sospeso, mentre Pasolini lo corregge (giustamente, a nostro avviso) in «canone» sospeso.

ancora il passo estremo che lo farebbe pervenire alla lingua della «poesia-poesia».

Crediamo sia stato questo “incompiuto” – esito irrisolto, ripetiamolo, di una premessa lungimirante: la ricerca dell’immateriale – ad avallare la troppo superficiale considerazione del *Manifesto per un nuovo teatro* come idea «dilettantesca e sbagliata [...] di rappresentazione»⁴³⁶. E tuttavia, attraverso il concetto di “sospensione”, Pasolini offre un altro importante suggerimento: chiama in causa, infatti, il ruolo dello spettatore; il che avvalora ulteriormente l’ipotesi che alla base della sua operazione vi fosse un’intenzione infinitamente meno ingenua di quanto se ne sia detto. Allo spettatore del «teatro di parola», difatti, viene chiesto di *modificare il proprio atteggiamento fruitivo* («un nuovo tipo di pubblico» è una delle istanze ribadite anche nel «Riepilogo»); sicché nel comma 30 (in caratteri più piccoli), nel quale si invoca «un teatro attento soprattutto al significato e al senso, ed escludente ogni formalismo che, sul piano orale, vuol dire compiacimento ed estetismo fonetico», ciò che a nostro avviso più conta non è – come si era portati a fare – mettere in evidenza la richiesta di un’attitudine raziocinante, bensì il fatto che attraverso un atteggiamento *che per ora non sa definire altrimenti che come raziocinante* Pasolini intenda ottenere dallo spettatore una compartecipazione “volenterosa”: equidistante dalla distrazione passivizzante a cui conduce il teatro tradizionale («teatro della Chiacchiera») così come dal rapimento mistico in cui rischia di risolversi il teatro di finta contestazione delle avanguardie («teatro del Gesto o dell’Urlo», sempre comma 9)⁴³⁷. Di nuovo possiamo chiosare che nel *Manifesto* il poeta non solo si muoveva su una strada più avanzata rispetto alla maggior parte dei teatranti suoi contemporanei (e non solo), ma che chiedeva allo spettatore un cambio di attitudine, a conti fatti, meno radicale di quanto

⁴³⁶ V. L. Ronconi, *Introduzione in forma di appunti*, cit., p. 11.

⁴³⁷ Sintomatico il giudizio di Luca Ronconi nel rievocare la messa in scena di *Orgia*: «non passava assolutamente niente dalla scena alla platea, anche perché lui faceva di tutto per non farlo passare» (ivi, p. 15); come a dire che, al netto del bisogno di affinare i propri strumenti tecnici, Pasolini puntava a “tirare a sé” i fruitori piuttosto che a “semplificare loro la vita” rendendosi più accessibile dello stretto necessario.

avrebbe potuto: l'auspicio di una fruizione attiva nel senso di "mentalmente coinvolta", che Pasolini intende come disponibilità (apertura, anelito) del fruitore alla comprensione in vista di un «dialogo» autentico⁴³⁸, *non è ancora, infatti, pienamente co-autorialità ossia – diciamolo pure – "immaginazione"* (vocabolo, quest'ultimo, che nel '68 non si sarebbe comunque potuto adoperare senza ingenerare una sequela di fraintendimenti⁴³⁹).

Che l'operazione sulla spettatorialità fosse prioritaria per Pasolini è confermato, del resto, dal fatto che i due commi del *Manifesto* riguardanti il pubblico, 15 e 16, siano definiti «fondamentali»; nondimeno, danno adito a ulteriori equivoci. Com'è possibile, infatti, che i destinatari del nuovo teatro siano «i gruppi avanzati della borghesia» (vedi anche comma 2), e che questo sia parimenti un modo, anzi il solo modo, per «raggiungere, non per partito preso o retorica, ma realisticamente, la classe operaia»? Non crediamo, come afferma Ronconi, che Pasolini immaginasse un «teatro per interposta persona», ossia che volesse intellettuali «a far da spettatori per poi riferire alle masse quello che hanno visto»⁴⁴⁰. Il pensiero, piuttosto, sarà stato: il teatro non potrà mai essere un medium di massa (vedi altro cartello: «Il teatro non è un medium di massa. Non potrebbe esserlo neanche se lo volesse»⁴⁴¹), dunque "tanto vale" *puntare sulla qualità dei fruitori, individuando con estrema precisione una categoria*

⁴³⁸ Cfr. anche v. P. P. Pasolini, *Dibattito al Teatro Gobetti*, in Id., *Teatro*, cit., p. 333; ora anche in P. P. Pasolini, *Il teatro 2: Porcile-Orgia-Bestia da stile*, cit., p. 324: «La consumazione avviene a livello della massa: nel momento in cui io mi rivolgo al dialogo, non c'è più prodotto e consumo. C'è un dialogo, è una cosa umana, non è più una cosa fatta in serie e quindi consumabile, è una cosa autentica, quindi inconsumabile».

⁴³⁹ Proprio scrivendo in difesa di uno dei propri drammi in versi, *Calderón*, Pasolini dirà, a proposito del «Potere borghese», che «ha i caratteri assoluti del Potere, qualunque sia la sua qualificazione (Potere dei Soviet o Potere dell'Immaginazione)» (v. P. P. Pasolini, *Perché dicono che il mio Calderón non ha peso politico?*, «Tempo», 18 novembre 1973; poi in Id., *Descrizioni di descrizioni*, Garzanti, Milano, 2006, pp. 281-286; e in Id., *Il teatro 1: Calderón-Affabulazione-Pilade*, prefazione di O. Ponte Di Pino, Milano, Garzanti, 2016, p. 396, da cui citiamo).

⁴⁴⁰ V. L. Ronconi, *Introduzione in forma di appunti*, cit., p. 15.

⁴⁴¹ V. P. P. Pasolini, *I cartelli della «prima»*, cit., p. 315.

sociale in cui sia più alta la possibilità di trovare, fra gli spettatori reali, il mio spettatore ideale. Dello spettatore che ha in mente, nel corso delle repliche di *Orgia*, il poeta offre il seguente ritratto:

Nei miei programmi avevo [...] scelto di non dare il mio spettacolo nei teatri normali, ma di darlo in luoghi (non meglio precisati, i più vari: circoli culturali, sedi di partiti, aule magne di scuole, gallerie d'arte) possibilmente piccoli, raccolti, e, nella fattispecie, frequentati da gente che ha un reale interesse per il dibattito culturale, e che, per esempio, è abituale lettrice di libri di poesia. Poche centinaia di persone, insomma, per ogni città. [...] Ecco il mio pubblico. [...] Facendo un teatro per "soli lettori di poesia" (si sa che in Italia le tirature dei libri di poesie raggiungono le poche migliaia di copie), si attua una sorta di "decentramento" (rispetto al centralismo che «riproduce» le opere "in serie" per la "massa"), la cui aristocraticità è solo, ripeto, apparente; mentre in sostanza è democratico, nel senso che sono democratici tutti gli estremismi "anticonsumistici"⁴⁴².

Si tratta dunque di sfruttare positivamente il vincolo del teatro, il suo non poter essere se non per poche persone alla volta; e d'altra parte, onde evitare l'autoreferenzialità degli artisti d'avanguardia confinati «nella clandestinità dell'*underground*» (comma 14), è necessario che a produrre l'opera sia un ente istituzionale come lo Stabile di Torino: una mira del tutto analoga a quella di Carmelo Bene negli stessi anni⁴⁴³. Detto ciò, non potranno risultare contraddittorie parole di questo tenore:

Un teatro di parola, ossia un teatro scritto in versi, a un livello comunicativo oggettivamente "difficile", richiede un pubblico diverso da quello che va usualmente a teatro; ed è quindi abituato a sentir parlare la prosa di tutti i

⁴⁴² V. P. P. Pasolini, *A teatro con Pasolini*, cit., pp. 348 e 350-351 (corsivi nostri).

⁴⁴³ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 124: «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 ne subisse danni irreparabili».

giorni; e, insieme, da qualche anno, ormai, è abituato alle follie linguistiche e gestuali, provocatorie, del teatro di avanguardia (di cui si sta delineando una sorta di “accademismo”). Per il *teatro di parola*, occorre un destinatario ad alto livello culturale: o meglio – poiché ciò è ingiusto – dotato di una forte e reale passione culturale (un giovane, un operaio: non necessariamente in possesso di tutti gli strumenti atti ad accipire una “lingua poetica”)⁴⁴⁴.

Si vedano sempre i “cartelli” di *Orgia*: «Il teatro facile è oggettivamente borghese; il teatro difficile è per le élites borghesi colte; il teatro difficilissimo è il solo teatro democratico»⁴⁴⁵. È quanto una moderna direzione artistica assai raramente osa fare: proporre uno spettacolo a misura d'uomo-operaio anziché a misura di pubblico-consumatore-tipo:

Ma, per me, la grande novità del teatro è tutta qui. Un rapporto “personale” con lo spettatore. Altrimenti,

⁴⁴⁴ V. P. P. Pasolini, *A teatro con Pasolini*, cit., pp. 349-50.

⁴⁴⁵ V. P. P. Pasolini, *I cartelli della «prima»*, cit., p. 317 (riportato anche in S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 241). Inequivocabile il poeta, in proposito, anche durante l'incontro con il pubblico al Teatro Gobetti: «[...] se degli operai della FIAT mi invitano al loro circolo culturale, può darsi che letteralmente tante cose non le capiscano perché non hanno gli strumenti specifici per capire il linguaggio della poesia, però basta l'intenzione, il reale interesse per la cosa, perché in qualche modo essi capiscano. [...] Io mi rivolgo a quelli che sono intellettuali in qualche modo abituati, anche se non specialisti completamente del linguaggio della poesia, o a coloro che hanno molta buona intenzione di cominciare a capire. Davanti a un pubblico che non ha queste caratteristiche, io sono un pesce fuor d'acqua, ridicolo e inopportuno. [...] L'operaio non si distingue più nettamente dal borghese, perché ambedue fanno parte dello stesso tipo di cultura di massa. Se io facessi un'opera facile, per il popolo, sbaglierei, perché non mi rivolgerei più al popolo, ma a questa nuova nozione indefinibile [...], la massa. [...] Io contesto rivolgendomi a poche persone, questa è la mia forma di contestazione. Nel momento in cui io rinuncio a darmi in pasto alla massa e mi riduco a fare il teatro per poche centinaia di persone, conduco una protesta violentissima, ideologicamente estrema, globale, [...] una forma di protesta democratica contro l'antidemocraticità della cultura di massa» (V. P. P. Pasolini, *Dibattito al Teatro Gobetti*, in Id., *Teatro*, cit., pp. 324-325, 330 e 332-333; ora anche in P. P. Pasolini, *Il teatro 2: Porcile-Orgia-Bestia da stile*, cit., pp. 315-316, 321 e 323). Cfr. anche la dichiarazione di Carmelo Bene riportata *supra*, p. 296 e nota 355.

dedicarmi al teatro (scriverlo e allestirlo) non avrebbe significato. Anche se in parte, ormai, e irreversibilmente, corrotti dalla “cultura di massa”, sia io che i destinatari, nel momento in cui ci troviamo gli uni di fronte agli altri siamo protagonisti di un avvenimento che si distingue, scandalosamente, da ogni forma di rapporto tipico della cultura di massa. Il rapporto “diretto”, “personale”, direi addirittura “corporale”, tra testo mediato da attori in carne e ossa e destinatari “numerabili”, presenti fisionomicamente come singoli [...] ristabilisce, per la sua stessa meccanica, un rapporto umano; scandaloso, rispetto al centralismo delle fonti della cultura di massa. Si tratta di un “decentramento” ideale, e ideologico, in cui, toh, autore e destinatari si ritrovano in quanto “singoli”, in quanto uomini: usciti, come fantasmi, dall’anonimato della massa⁴⁴⁶.

«Niente operaismo ufficiale, dunque» – è l’operaio il punto, non la *classe* operaia –, ma «viene rievocata piuttosto la grande illusione di Majakovskij, di Esenin, e degli altri commoventi e grandi giovani» cantori dell’ideale socialista: poeti, non propagandisti; intellettuali che usarono il megafono della rivoluzione per instaurare un dialogo «inconsumabile»⁴⁴⁷.

I nomi dei due autori russi evocati da Pasolini nel *Manifesto* per esemplificare la sua postura nei confronti della comunità non massificata degli spettatori non sono probabilmente casuali. Converrà ricordare che il 29 gennaio 1968, al teatrino in vicolo del Divino Amore (dove si erano appena concluse le recite di *Arden of Feversham*, con i Davoli padre e figlio nel cast), aveva debuttato l’ennesima (quarta) edizione dello *Spettacolo-Concerto Majakovskij*, regia e voce solista di Carmelo Bene, accompagnato dalle musiche dal vivo di Vittorio Gelmetti: la prima edizione, come ricorda Leonardo Mancini⁴⁴⁸, in cui alle

⁴⁴⁶ V. P. P. Pasolini, *La rabbia prima poi la fiducia*, «Il Giorno», 8 dicembre 1968, ora in Id., *Teatro*, cit., pp. 353-354.

⁴⁴⁷ V. *supra*, nota 438 a p. 332; cfr. anche i soliti cartelli di *Orgia*, dove Pasolini, nel ripetere il concetto, si premura di evitare un riferimento troppo esclusivo alla rivoluzione d’ottobre: «Questo teatro si chiama Majakovskij: e ciò significa: viva Sinjavskij e Daniel, viva Carlos e Smith» (v. P. P. Pasolini, *I cartelli della «prima»*, cit., p. 316).

⁴⁴⁸ Cfr. L. Mancini, «*Quattro diversi modi di morire in versi*». Carmelo Bene e i poeti russi nello Spettacolo-concerto Majakovskij, in *L’Ottobre*

liriche della «più grande “blusa gialla” della rivoluzione sovietica»⁴⁴⁹ vennero aggiunte quelle di Blok, Esenin e Pasternak⁴⁵⁰. La partecipazione di Pasolini a questo spettacolo è esplicitamente richiamata in *Vita di Carmelo Bene*, dove Giancarlo Dotto menziona una recensione di Sergio Fratini che «racconta di una platea commossa, Pasolini in prima fila»⁴⁵¹. Ma torniamo al *Manifesto*.

Carmelo Bene vi è citato, nella nota 10 al comma 30, come «caso straordinario [...], il cui teatro del Gesto o dell’Urlo è integrato da parola teatrale che dissacra, e, per dirla tutta, smerda se stessa». Nel suo testo programmatico, in effetti, Pasolini torna ad affrontare la questione degli attori e della loro lingua come principale criticità della comunicazione teatrale; ed è sintomatico che la proposta che ora avanza vada in direzione di una metamorfosi “extra-professionale” dell’attore, che «dovrà semplicemente essere un uomo di cultura» (comma 35): non essere interprete «di un messaggio [...] che trascende il testo: ma essere veicolo vivente del testo stesso. Egli dovrà rendersi trasparente sul pensiero». Un attore «veicolo vivente» del testo potrebbe apparire ancor più asservito dell’attore tradizionale a una funzione di asettico portavoce dell’altrui punto di vista, e perciò tanto più distante da un intellettuale colto dotato di facoltà critica; ma il tipo che Pasolini aveva in mente era probabilmente calcato proprio sul modello di Carmelo Bene⁴⁵² (oltre che su quello di Laura Betti), per il

delle arti, a cura di G. Alonge, A. Malvano e A. Petrini, Torino, Accademia University Press, 2019, p. 293.

⁴⁴⁹ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 174.

⁴⁵⁰ È Stefano Casi (S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 225) a notare la contiguità temporale «per coincidenza» fra il *Manifesto* e lo *Spettacolo-concerto Majakovskij* di Carmelo Bene: è vero che Pasolini parla di Majakovskij (non esplicitamente di Esenin) e di un certo atteggiamento esistenziale anche in *Bestia da stile*, opera peraltro composta in un arco di tempo dilatato ('65-'74), ma ci pare difficile imputare al caso la menzione contigua dei due russi negli stessi mesi.

⁴⁵¹ V. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 176 (purtroppo non siamo riusciti a reperire la recensione cui si fa riferimento).

⁴⁵² Carmelo Bene continuerà a incarnare l’eccezione in un quadro teatrale giudicato dal poeta, dopo l’esperienza diretta, sempre più impietosamente; cfr. la nota introduttiva (1974) a *Bestia da stile*, dramma in versi pubblicato postumo solo nel 1979: «L’Italia è un paese che diventa sempre più stupido e ignorante. Vi si coltivano retoriche sempre più insopportabili. Non c’è del

quale non vi è mai immedesimazione nelle *dramatis personae* – tantomeno in un messaggio sovrapposto al testo –, ma al limite nell'autore stesso che ha scritto determinate parole e magari le ha messe in bocca a determinati personaggi: un tentativo di ripercorrerne i meccanismi compositivi e dunque i gangli della coscienza, rendendosi, appunto in questo senso, «trasparente sul pensiero»⁴⁵³. Dialogando con il pubblico in occasione delle

resto conformismo peggiore di quello di sinistra: soprattutto naturalmente quando viene fatto proprio anche dalla destra. Il teatro italiano, in questo contesto (in cui l'ufficialità è la protesta), si trova certo culturalmente al limite più basso. Il vecchio teatro tradizionale è sempre più ributtante. Il teatro nuovo – che in altro non consiste che nel lungo marciare del modello del “Living Theatre” (escludendo Carmelo Bene, autonomo e originale) – è riuscito a divenire altrettanto ributtante che il teatro tradizionale. È la feccia della neoavanguardia e del '68» (v. P. P. Pasolini, *Bestia da stile*, in Id., *Teatro*, cit., p. 761, e in Id., *Il teatro 2: Porcile-Orgia-Bestia da stile*, cit., pp. 201-202).

⁴⁵³ Va detto che nell'autunno 1966, nel rendere atto a Bene di essere fra i pochissimi attori a porsi il problema della lingua in scena, Pasolini aggiunge: «Ma tutto questo non è nelle mie corde. Nel momento in cui volessi fare del teatro come regista vorrei soprattutto mettermi al servizio dei testi, non ci sarebbe per me nessuna ragione per far recitare Shakespeare in quel modo lì. Oppure, nel caso dovessi fare io stesso la regia di un mio testo, non mi andrebbe di sovrapporre al mio testo degli espressionismi così, fatti a freddo magari, tanto per risolvere il problema della lingua. Perché nel momento in cui amo il teatro io amo la parola nel teatro, in questo io sono scrittore» (v. P. P. Pasolini, “*Amo troppo scrivere per il teatro*”, cit., p. 6). Come abbiamo già ricordato, pare si trattasse della prima volta per il poeta a uno spettacolo di Bene: entro il 1968, fermo restando l'amore per la «parola», avrà sicuramente visto altri lavori dell'attore e approfondito il proprio giudizio (come parrebbe dal *Manifesto*: il che lascia escludere che la disarticolazione della lingua messa in opera da Bene in quel periodo corrisponda al «compiacimento ed estetismo fonetico» che troviamo lì stigmatizzato). D'altronde la stessa Laura Betti, che Pasolini non poteva considerare compiaciuta ed estetizzante, non era certo un'interprete priva di colorature: «fenomeno di plurilinguismo parlato» in cui «coesistono forme espressionistiche, caricaturali, naturalistiche e convenzionali», l'aveva definita il poeta nell'articolo – dove veniva elogiato pure Eduardo De Filippo con il suo dialetto teatrale – *Irrealtà accademica del parlato teatrale*, «Sipario», anno XX, n. 229 (maggio 1965; ora in P. P. Pasolini, *Il teatro 1: Calderón-Affabulazione-Pilade*, cit., p. 390, e in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2782-2785); segno che per Pasolini il buon servizio al testo non passava categoricamente da «assenza di interpretazione e pura dizione» (v. L. Ronconi, *Ambiguità e teatralità di Pasolini*, cit., p.

repliche di *Orgia*, Pasolini esprime più chiaramente un concetto che potremmo definire come la differenza tra la *mimesis* del personaggio e la *mimesis* dell'autore; e dichiara altresì a quali espedienti pratici abbia fatto ricorso per confrontarvisi:

[...] tutti i miei personaggi hanno coscienza, perché sono sempre doppi, e per questo è stato così difficile impostare una recitazione. Infatti dei piccolo-borghesi piuttosto ignoranti, privi di una ideologia contestatrice e rivoluzionaria, immersi nel loro stato borghese fino agli occhi, contemporaneamente parlano un linguaggio, quello della poesia, che è cosciente, e sono continuamente illuminati dalla coscienza di ciò che essi stessi sono. [...] Si sdoppiano, si estraniavano a se stessi, e parlano come se avessero la coscienza dell'autore che li fa parlare, cosicché la recitazione è un misto di verità parlata e di dizione poetica. [...] Ora, quando è falsa la parola a teatro? Quando, pur essendo pronunciata in quella lingua falsa, vuol dire delle cose quotidiane [...], perché la battuta è naturalistica, mentre la pronuncia con la quale [*un certo personaggio*] dice questa battuta è artificiosa. Se invece il testo è in poesia, non c'è più questo assurdo e folle contrasto tra il naturalismo, la quotidianità del parlato e la pronuncia. Cioè la convenzionalità poetica ammette, implica, una certa convenzionalità nella dizione⁴⁵⁴.

Appena ha la possibilità di dirigere degli attori, Pasolini pensa di porre rimedio al fenomeno che lo infastidisce da anni – la falsità della pronuncia «ministeriale» (Bene)⁴⁵⁵ – impostando

370), stile recitativo che fu anzi – come vedremo – la proposta “inedita” da lui sperimentata in veste di regista.

⁴⁵⁴ V. P. P. Pasolini, *Dibattito al Teatro Gobetti*, in Id., *Teatro*, cit., pp. 327-328 e 345-346; ora anche in P. P. Pasolini, *Il teatro 2: Porcile-Orgia-Bestia da stile*, cit., pp. 318-319 e 336.

⁴⁵⁵ La definizione beniana si trova in S. Viola, *Con Erode al cabaret*, «L'Espresso», 29 marzo 1964, p. 18. Pasolini, prima che nell'articolo del '65 menzionato alla nota 453 qui sopra (*Irrealtà accademica del parlato teatrale*), aveva stigmatizzato l'assurdità della lingua attoriale in uno scritto del 1961: v. *Il teatro in Italia*, in P. P. Pasolini, *Il teatro 1: Calderón-Affabulazione-Pilade*, cit., pp. 379-384, e in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2358-2363.

«un tipo di recitazione assolutamente nuova, dall'equilibrio mai collaudato»⁴⁵⁶. In realtà, non essendo un attore, in questo suo primo esperimento inverte i termini del problema: non è il verso ad ammettere una convenzionalità in grado di giustificare pronunce artificiose, bensì – all'opposto – è *l'attore a poter essere "organico" (e dunque comunicativo oltre che espressivo) anche senza adattarsi a una convenzione naturalistica*. È anzi questa "naturalità antinaturalistica" la condizione necessaria per dire bene i versi ed "esserne detti" (e non solo per quello)⁴⁵⁷: Carmelo Bene ne era maestro fin dagli anni Sessanta; e non a caso – crediamo –, dovendo scegliere un interprete per il personaggio maschile della propria pièce, Pasolini fece ricorso al di lui "vivaio", scritturando Luigi Mezzanotte.

Questo e altri spunti di riflessione e ipotesi di ricerca il poeta dovette ricavare da quella che sarebbe rimasta l'unica sua esperienza come regista teatrale: «sempre più mi accorgo che fare teatro non si improvvisa, è un'impresa che richiede l'impegno di una vita intera», dichiarerà in un'intervista rilasciata a Jean Dufлот a vicenda conclusa⁴⁵⁸. Ma quand'anche troppo presto interrotta, come troppo presto interrotta fu la sua vita, la parentesi teatrale di Pasolini consente di ipotizzare in lui un atteggiamento speculare a quello di Carmelo Bene: se il secondo, attore, è portato a lottare contro la fine dell'attorialità, lo scrittore non può rassegnarsi all'idea della fine della parola. La poesia iconica della «lingua della realtà», però, può fare a meno e di attori-agenti, e di parole-parlanti; d'altra parte, potrà senza dubbio tornare a nutrirsi di parole e di attori una volta che se ne siano riconosciuti i caratteri "in purezza". Una volta compreso che *la metafora è l'espedito formale che svolge per l'audiovisivo la funzione che il verso svolge per il linguaggio verbale*, infatti, sarà possibile scegliere se scrivere la scena – ossia *praticare la drammaturgia* – utilizzando gli equivalenti

⁴⁵⁶ V. P. P. Pasolini, *La rabbia prima poi la fiducia*, cit., p. 354.

⁴⁵⁷ Cfr. *infra*: Appendice 2. A proposito di *attore del verso*.

⁴⁵⁸ V. P. P. Pasolini, *Il teatro di Parola*, in Id., *Il teatro 2: Porcile-Orgia-Bestia da stile*, cit., p. 339, e in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1523.

iconici delle forme chiuse, del verso libero, del poemetto in prosa, «e via tacendo»⁴⁵⁹.

Nel secondo volume del dittico sul mezzo filmico, Gilles Deleuze dedica un paragrafo a Carmelo Bene cineasta, qualificandolo come «uno dei massimi costruttori di immagine-cristallo»⁴⁶⁰. E «immagine-cristallo» è appunto l'espressione

⁴⁵⁹ C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 123, o anche C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 252.

⁴⁶⁰ «[...] come in *Nostra Signora* [dei Turchi], dove la storia del palazzo diventa autobiografia del protagonista» (ivi, pp. 221-222). Bene rilegge *L'immagine-tempo* nel 1998, mentre lavora con Giancarlo Dotto all'autobiografia *Vita di Carmelo Bene*, dove ne parla esplicitamente in questi termini: «(*Nota Bene*. Questi grandi revisori, de-costruttori del pensiero occidentale (Gilles D.), quando trattano cinema, teatro o arte in genere, in realtà – ed è questo l'importante – è del proprio pensiero che si occupano. S'interessano d'*altro*, per fortuna. È tra le pieghe del loro proprio ripensamento che frugano. Anche se, naturalmente, la loro prodigiosa "indisciplina" è assai più rigorosa e lucida di qualsiasi materia bistrattata dalle anche "oneste" esegesi dello specifico paraocchiato. E, proprio perché s'intrattengono *altrove*, ci sono più preziosi). Sulla scorta di Bergson, nell'*immagine-tempo*, Deleuze si sofferma assai lucidamente sul "concetto" d'*immagine-cristallo* "consistente nell'unità indivisibile tra un'immagine attuale e la *sua* immagine virtuale". Sulla *reciprocità* d'un'immagine... c'è un presente (attuale) che cangia e trascorre divenendo *passato* quando, non più presente, è sostituito da un nuovo presente. Presente è già passato: *contemporaneamente*. "Il presente è l'immagine attuale e il *proprio* passato contemporaneo è l'immagine virtuale, l'immagine allo specchio". *Paramnesia* bergsoniana (illusione del già vissuto): "V'è un ricordo del presente stesso, così ben aderente, come un ruolo all'attore". *Sensazione* (percezione) simultanea al *ricordo*. *Immagine-ricordo puro* in Bergson. "L'immagine virtuale allo stato puro non si definisce in funzione di un nuovo presente rispetto al quale sarebbe (relativamente) passata, ma in funzione dell'attuale presente *di cui* è il passato... essa è l'immagine virtuale che corrisponde a quella tale immagine attuale, invece di attualizzarsi, di doversi attualizzare in un'*altra* immagine attuale... È un'immagine-cristallo e non un'immagine organica... Il tempo consiste in questa scissione, è essa, esso che si *vede nel cristallo*. Nel cristallo si vede l'eterna fondazione del tempo, il tempo non-cronologico, Krónos e non Cronos... Le grandi tesi di Bergson sul tempo si presentano così: il passato coesiste con il presente che è stato; il passato si conserva in sé come passato in generale (non-cronologico), colto nella sua fondazione, e siamo noi a essere *interni al tempo*, non viceversa... La soggettività non è mai nostra, è il tempo, cioè l'anima e lo spirito, il *virtuale*. L'attuale è sempre oggettivo, ma il virtuale è soggettivo...". Dopo questa quintessenziata premessa, si

evince inequivocabilmente che nella *suite* (sequenza innumere di fotogrammi) *filmica*, come nel *singolo* fotogramma “artistico”, non è l’immagine in sé a disgustarmi, ma la sua deprecabile *visibilità*: la virtualità-ricordo-disattualizzata, orfana della *differenza*. Della presenza-assenza. E, al contrario: una serie infinita di fotogrammi, alla pari del “fermo” fotogramma singolo, mi coinvolge nella *ripetizione-differenza senza concetto* (“non è lo stesso a ritornare, è il divenire che è uguale allo stesso che ritorna”). Non ho davvero nulla da obiettare all’immagine filmica (singolo fotogramma o centomila, meglio ancora: ripresa a “passo uno”), purché graziata da virtualità-attuale. Ma questa virtualità attuale non poteva appagare la mia urgenza di perseguire una *cecità dell’immagine*» (v. C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 267-269). Come d’abitudine in questa fase beniana, nulla da obiettare finché non si prospetta un residuo di “(non) rappresentazione”... e allora anche l’immagine-cristallo è rinnegata in favore della definitiva (“irrappresentabile”) «cecità dell’immagine». Ci sembra comunque significativo che nel 1998 Carmelo Bene, tra i saggi deleuziani, si sia soffermato proprio su questo, al punto da includere nell’autobiografia una così ampia disamina del concetto di “virtuale”. Tracce della rilettura de *L’immagine-tempo* e di altri libri di Deleuze si trovano pure in un’intervista rilasciata in francese nello stesso anno (che citiamo tradotta), da cui si evince inoltre il modo di CB di chiosare e fare propri concetti elaborati da altri: «Il mio amico Gilles Deleuze, a cui tutti dobbiamo qualcosa, ha trovato le parole giuste per parlare di ciò che faccio (non so se ciò che faccio necessiti di un commento, ma arrischiandone uno, tanto più se è Gilles Deleuze a farlo: il balbettio, la sua autonomia rispetto al “parlare educato” maggioritario, il ridurre, l’essere minoritario, il divenire-minoritario universale). Voglia anche scusarmi per il poco tempo che posso dedicarle, ma in questo momento lavoro con un mio collaboratore a un libro che potremmo definire autobiografico, ma che in realtà è un pretesto per ritornare su un insieme di questioni cruciali. [...] È il mai-detto, il non-detto, che parlano all’interiorità. Ci troviamo nella sensazione. E infine anche il corpo se ne va. Ho tentato di raggiungere tutto questo al cinema, con l’immagine (che detesto), cercando di massacrarla col montaggio, lavorando sull’inclinazione dei volti, per trovare una musicalità visiva. Deleuze l’ha chiamata immagine-cristallo. Siamo nel tempo, nel non-concetto del tempo, nell’attuale, cioè nell’atto e non nell’azione, nel presente in quanto immediatamente passato, nel passato e nel presente che coincidono nel divenire. Siamo in questa virtualità che è al centro di *Salomè* e di *Nostra Signora dei Turchi*. [...] La pittura di Bacon è sensazione pura. Non vi è *logos* o un qualsiasi discorso sulla pittura. Non stupisce che Deleuze abbia scritto su Bacon. Deleuze la chiama percezione. Ma la sensazione non appartiene a me, spettatore. La sensazione è già dipinta, là. L’immagine è occultata dall’immagine stessa. Ciò che mi interessa è dunque forzatamente una presenza-assenza. [...] Al cinema è più complicato far sparire l’immagine dietro all’immagine, perché lì è già tutto immagine, illusione, in una virtualità che uccide la virtualità»; v. T. Lounas, «*Che i vivi mi perdonino...*». *Intervista a Carmelo Bene*, ora nel volume a cura di E.

coniata dal filosofo per identificare le immagini audiovisive che, nella maniera più nitida possibile, materializzano «la metafora a teatro»⁴⁶¹ (lui ovviamente scrive: al cinema):

[...] quando l'immagine ottica attuale si cristallizza con la *propria* immagine virtuale [...] è un'immagine-cristallo [...]. L'immagine-cristallo, o la descrizione cristallina, ha effettivamente due facce che non si confondono. [...] La confusione tra reale e immaginario è un semplice errore di fatto, e non concerne la loro discernibilità: la confusione avviene solo «nella testa» di qualcuno. [...] Ciò che costituisce l'immagine-cristallo è l'operazione fondamentale del tempo [...]. L'immagine-cristallo non era il tempo, ma nel cristallo si vede il tempo. Nel cristallo si vede l'eterna fondazione del tempo, il tempo non-cronologico [...]. Il visionario, il veggente, è colui che vede nel cristallo e ciò che vede è lo zampillio del tempo [...]⁴⁶².

«Visionario» o «veggente» potremo infine definire lo spettatore implicato (richiesto) dalla *scena di poesia*, scena che – si è detto – sfrutta al massimo grado le proprietà del montaggio concepito non nel senso della contiguità o addizione “orizzontale”, ma nel senso “verticale” della sostituzione o sottrazione:

Morreale *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., pp. 175, 178, 181-182 (da cui abbiamo citato); poi con diversa traduzione nel volume a cura di L. Buoncristiano *Panta*, cit., pp. 285-295.

⁴⁶¹ Cfr. *supra*, p. 270 e nota 301, una citazione a cui abbiamo già avuto occasione di rimandare il lettore.

⁴⁶² V. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 82-83 e 96. A p. 97 il filosofo trae la seguente conclusione, secondaria ai fini del nostro discorso, ma decisiva sul piano della concezione della realtà (e non a caso ricordata pure da Carmelo Bene nel riassumere il saggio deleuziano): «Spesso il bergsonismo è stato ridotto all'idea che la durata sarebbe soggettiva e costituirebbe la nostra vita interiore. E probabilmente, almeno agli inizi, Bergson doveva esprimersi in questo modo. Ma, via via, dirà tutt'altra cosa: [...] siamo noi a essere interni al tempo, non viceversa. Che noi siamo nel tempo ha l'aria d'essere un luogo comune, ed è invece il massimo paradosso. Il tempo non è l'interno in noi, è proprio il contrario [...]. In altri termini, il tempo non sarebbe la quarta dimensione oltre alle tre spaziali; al contrario, lo spazio sarebbe “solo” il tempo attualizzato.

cosicché il problema dello spettatore diventa: «cosa c'è da vedere nell'immagine?» (e non più «cosa si vedrà nell'immagine seguente?»)⁴⁶³.

Il visionario ha qualcosa dello «spettatore estetico» beniano, che anela a sentire ma non si cura di comprendere, e dello «spettatore in dialogo» pasoliniano, che desidera comprendere ma non osa immaginare (in via brutalmente schematica: giacché i momenti di pura poesia, tanto in Bene quanto in Pasolini, ingenerano visioni; e quanto più questo è vero, tanto più incolmabile è il vuoto lasciato dai due poeti). Pensiamo, cioè, che l'attitudine «visionaria» coniughi sensazione e coinvolgimento intellettuale – la parte sotto e la parte sopra *del corpo* –, trovando un equilibrio tra la fruizione “estetica” e la fruizione “dialogante”, delle quali condivide il comun denominatore, ossia la richiesta allo spettatore di uno *sguardo attivo*, «punto medio d'oro»⁴⁶⁴ tra la passività di sguardo implicata sia dalla disposizione critica (distanziante fino all'indifferenza), sia dalla disposizione partecipativa (che, mobilitando esteriormente il corpo, di fatto fa appello ai suoi *organi*⁴⁶⁵). Indulgendo per l'ultima volta allo schematismo grossolano, potremmo azzardare la seguente classificazione in base alla postura dello spettatore:

[critico] < dialogante < visionario > estetico > [partecipante].⁴⁶⁶

⁴⁶³ Ivi, p. 319.

⁴⁶⁴ L'uso che facciamo di questa espressione è totalmente fuori contesto; nondimeno, ne citiamo la fonte: «Ma è necessaria, è invocata in tutto questo anche per il poeta “una misura”: allora si attua davvero quella che Hölderlin chiama, riscattando una calunniata espressione oraziana, il “punto medio d'oro”, equidistante tra due opposti e due abissi, “perché si può cadere anche in altezza” (terza *Reflexion*)» (dall'introduzione di E. Mandruzzato a F. Hölderlin, *Le liriche*, Milano, Adelphi, 1977, p. 57).

⁴⁶⁵ Cfr. *supra*, p. 298 e nota 359.

⁴⁶⁶ Naturalmente intendiamo la parola «critico» nel suo senso deterioro, cioè come la intendeva (con Nietzsche) Carmelo Bene, e non come la intendeva Pasolini quale antidoto al conformismo di massa (in accezione negativa, anzi, “critica” sarebbe la presa di distanza giudicante che si oppone anche al dialogo da lui auspicato). Parimenti, quando scriviamo «partecipante» diamo alla parola il valore di coinvolgimento “muscolare” e non quello di implicazione (psico-fisica) che le attribuiva Piergiorgio Giacchè nella ricordata (v. *supra*, nota 354 a p. 296) monografia del 1991.

Questa ipotesi ci sembra corroborata da quanto afferma Paul Valéry sulla fruizione poetica in uno scritto che avevamo menzionato solo di passaggio (l'autore si riferisce alla poesia sulla pagina, ma pesiamo che il discorso possa valere anche per la poesia "tridimensionale" composta con il «linguaggio della realtà»):

La parola piatta e corrente, quella che serve a qualcosa, vola al significato, alla traduzione puramente mentale, e vi si annulla [...]. Ma il verso ha per fine una voluttà continua ed esige, pena il ridursi a un discorso bizzarramente e inutilmente misurato, una certa unione molto intima tra la realtà fisica del suono e le eccitazioni virtuali del significato. Richiede una sorta di uguaglianza tra i due poteri della parola. [...] le parole nel canto tendono a perdere la loro importanza di significato, [...] il più delle volte la perdono, mentre all'altro estremo, nella prosa d'uso, è il valore musicale che tende a svanire; tanto che il canto da una parte, la prosa dall'altra, sono posti quasi simmetricamente in rapporto al verso, il quale si stabilisce in un mirabile delicatissimo equilibrio tra la forza sensuale e la forza intellettuale del linguaggio⁴⁶⁷.

Porre come preconditione lo sguardo attivo del pubblico, o per meglio dire lo sguardo *di ciascun individuo* che componga il pubblico, significa, in definitiva, *responsabilizzare lo spettatore*: ritenerlo in grado di svolgere la propria "parte" in un rapporto di assoluta parità con l'artista-poeta⁴⁶⁸. Questa

⁴⁶⁷ P. Valéry, *Sulla dizione dei versi*, in Id., *Scritti sull'arte*, cit., p. 96. Rammentiamo che questo breve saggio era il "libro di testo" adottato da Carmelo Bene nei suoi seminari sull'«attore del verso»: v. *supra*, p. 284 e nota 332.

⁴⁶⁸ Una delle teorie sullo spettatore attualmente più accreditate nell'ambito delle *performing arts* è quella dello «spettatore emancipato» elaborata da Jacques Rancière nel 2008 (v. J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, Roma, DeriveApprodi, 2018). Due i concetti salienti: uno che condividiamo, «anche il guardare è un'azione» (p. 18); e uno che ci sembra controverso, l'assimilazione del rapporto estetico artista-fruitori al rapporto pedagogico maestro-allievo (p. 20: «Si dirà che l'artista, da parte sua, non intende istruire lo spettatore. [...] Ma continuerà a dare per scontato che ciò che

assunzione di responsabilità viene ulteriormente indagata da Deleuze, che la identifica nella determinazione a contrastare «Hitler in noi» (espressione mutuata dal cineasta Hans-Jürgen Syberberg):

Il mondo moderno è quello in cui l'informazione sostituisce la Natura. [...] Syberberg assume come nemico l'immagine di Hitler: [...] «Hitler in noi» non significa soltanto che noi abbiamo fatto Hitler così come lui ha fatto noi, o che in tutti noi esistano in potenza elementi fascisti, ma che Hitler esiste unicamente attraverso le informazioni che formano la sua immagine in noi stessi. Si dirà che il regime nazista, la guerra, i campi di concentramento non sono stati immagini, e che la posizione di Syberberg non è priva di ambiguità. Ma l'idea forte di Syberberg è che *nessuna informazione, qualunque essa sia, è sufficiente a vincere Hitler*. Si avrà un bel mostrare tutti i documenti, far sentire tutte le testimonianze: ciò che rende l'informazione onnipotente (il giornale, e poi la radio, e poi la televisione) è la sua stessa nullità, la sua radicale inefficacia. L'informazione usa la propria inefficacia per consolidare la propria potenza, la sua stessa potenza è di essere inefficace e quindi di gran lunga più pericolosa. Per questo occorre superare l'informazione per vincere Hitler o rivoltare l'immagine⁴⁶⁹.

verrà percepito, sentito e capito sarà ciò che lui ha messo nella sua opera teatrale»). Se per l'allievo è lecito parlare di emancipazione da un rapporto in ultima analisi utilitaristico come quello dell'apprendimento, ci sembra che in arte – come in amore – accada proprio il contrario, ossia che artista e spettatore *desiderino* l'instaurazione di un rapporto – basato sulla gratuità reciproca. La teoria dello «spettatore emancipato» si risolve, ci sembra, in un sostanziale “liberi tutti”, in cui vengono meno sia le responsabilità del fruitore, sia quelle dell'autore; e non a caso il testo di Rancière, peraltro semplificato (rimuovere la «presunzione che il teatro sia di per sé comunitario» perché «come in un museo, in una scuola o in una strada, ci sono sempre e solo individui», p. 22, non è affatto un'idea scontata), è stato assunto come base teorica da molta della cosiddetta “arte partecipativa”, che propone sperimentazioni inclusive nelle intenzioni ma nei fatti, il più delle volte, autoreferenziali (per un repertorio di esempi si veda C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, a cura di C. Guida, Roma, Sossella, 2015).

⁴⁶⁹ V. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 314-315.

È necessario quindi che lo spettatore chieda altro che di essere passivamente «informato» dall'arte. Se lo spettatore si assume – *desidera* assumersi – il compito attivo della visionarietà, a maggior ragione dovrà responsabilizzarsi l'artista, non indulgendo a un'informazione che – per quanto prodotta “con le migliori intenzioni” – consolida l'egemonia di Hitler:

Occorre perciò superare tutte le informazioni parlate, estrarne un atto di parola puro, fabulazione creatrice che è come il contrario dei miti dominanti, delle parole in corso e dei loro sostenitori, atto in grado di creare il mito invece di trarne vantaggio o sfruttamento. [...] La redenzione, l'arte al di là della conoscenza, è anche la creazione al di là dell'informazione. [...] La vita o la sopravvivenza del cinema [*dell'arte teatrale, N.d.R.*] dipendono dalla sua lotta interna con l'informatica⁴⁷⁰.

È evidente che l'informazione (documentazione, testimonianza) per eccellenza sono le immagini (tanto più se audiovisive), e che il «cristallo» è a sua volta un'immagine: per sgominare Hitler non bisognerà quindi smettere di costruire/fruire immagini – arrendersi a quelle “hitleriane” o ribellarsi in solitudine, chiudendo occhi e orecchie –, ma appunto «rivoltarle», ossia *non accontentarsi di quanto di attuale le immagini possono offrire*. La questione è se accettare l'attualità-informazione, cioè il punto di vista di Hitler, come realtà esclusiva (quand'anche per avversarla), oppure fabbricare (*poiein*) e reclamare uno sguardo alternativo, in grado di far sparire, anche solo per un attimo, l'attuale dietro il virtuale, l'informazione dietro il senso, il materiale (audiovisivo) dietro l'immateriale, il reale dietro l'immaginario. Ma in che modo?

Deleuze scrive che nell'immagine-cristallo «si vede il tempo», ma non specifica cosa «vedere il tempo» concretamente significhi, e quindi quali indicazioni *operative* possa trarne l'artista intenzionato a combattere Hitler (*dentro di sé!*) “divenendo poeta”. Se ipotizziamo la correttezza del ragionamento fin qui sviluppato, cioè se prendiamo per buono

⁴⁷⁰ Ivi, pp. 316-317.

che sia la metafora a svolgere per il linguaggio audiovisivo la funzione che il verso svolge per il linguaggio verbale, a soccorrerci sarà ancora una volta il precedente testo deleuziano dedicato al «virtuale» in Bergson (in un passo che, anzitutto, esplicita in cosa questo concetto, simile a quello di «potenza», differisca dal concetto di «possibile»):

[...] il «virtuale», almeno da due punti di vista, si distingue dal «possibile». Da un certo punto di vista, in effetti, il possibile è il contrario del reale e gli si oppone; ma, cosa del tutto diversa, il virtuale si oppone all'attuale. Dobbiamo prendere sul serio questa terminologia: il possibile non ha realtà (anche se può avere un'attualità); inversamente il virtuale non è attuale, ma in quanto tale possiede una realtà. Anche in questo caso la formula che meglio definisce gli stati di virtualità è quella di Proust: «reale senza essere attuale, ideale senza essere astratto». Il possibile, preso da un altro punto di vista, è ciò che si realizza (o che non si realizza); ora il processo della realizzazione è sottoposto a due regole fondamentali, quella della somiglianza e quella della limitazione. Si ritiene infatti che il reale sia l'immagine del possibile che si realizza [...]. E in quanto non tutti i possibili si realizzano, la realizzazione implica una limitazione in base alla quale si ritiene che certi possibili siano respinti o impediti, e che altri «passino» nel reale. Il virtuale, al contrario, non deve realizzarsi ma attualizzarsi; e le regole dell'attualizzazione non sono più la somiglianza e la limitazione, ma quelle della differenza o divergenza e della creazione. [...] Il virtuale infatti per attualizzarsi non deve procedere per eliminazione o limitazione, ma deve *creare*, con degli atti positivi, le sue linee di attualizzazione. E questo per una ragione molto semplice: *mentre il reale si realizza a immagine e somiglianza del possibile, l'attuale, al contrario, non assomiglia alla virtualità che incarna*. La differenza è l'elemento principale nel processo di attualizzazione – differenza fra il virtuale da cui si parte e gli attuali a cui si arriva [...]. Riassumendo, lo specifico della virtualità è di [...]

attualizzarsi differenziandosi e di essere obbligata a differenziarsi [...] per attualizzarsi⁴⁷¹.

Ecco la *pars construens* che potrebbe far seguito alla *pars destruens* affrontata all'inizio del capitolo a proposito della «non-rappresentabilità» in Carmelo Bene; ecco delinearci un sentiero: non è necessario che un'immagine attuale e la «sua» immagine virtuale, quella con cui intrattiene un rapporto di perfetta reciprocità o reversibilità, *si assomiglino*; al contrario, quanto più esse differiscono, tanto più potentemente sarà operante la metafora. La costruzione di immagini-cristallo, cioè la produzione di poesie nella «lingua della realtà», ci sembra propriamente un'operazione sullo *iato* tra i due “versi” dell'immagine, questo salvifico spazio (bianco?): contemplare il lato in ombra, esperire come la “saldatura” fra due immagini reversibili possa essere tanto più necessaria quanto più esse appaiono dissimili⁴⁷², comporre sulla scena i dati attuali *come sotto dettatura*, esclusivamente in funzione di “quella” virtualità che reclama di essere evocata. In termini di operatività drammaturgica, si può forse tradurre nel porsi la domanda: «Questa immagine *ha senso?*»; e nell'obbligarsi a reiterarla finché non si avverte – fisicamente, si avverte – di trovarsi al cospetto di un'*esattezza*. Va da sé che il «senso», a nostro avviso, non ha una connotazione negativa: lungi dall'essere abolito quale anticamera del significato (come voleva il Carmelo Bene dell'«irrappresentabile»), esso sembrerebbe piuttosto il “luogo” dell'emancipazione dall'angustia del significato stesso. Esso è l'*espressione*, indeterminata e mutevole, che può essere assunta da una determinata rappresentazione⁴⁷³: nel palazzo (significato o

⁴⁷¹ V. G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., pp. 86-87 (parole in corsivo dell'autore, corsivo nostro nella frase).

⁴⁷² La metafora dello specchio usata da Deleuze nel testo del 1985 rende bene l'idea della reciprocità attuale-virtuale, ma su quest'ultimo punto rischia di essere fuorviante perché riporta a una somiglianza dei due poli (v. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 83: «[...] l'immagine allo specchio è virtuale in rapporto al personaggio attuale che lo specchio cattura, ma è attuale nello specchio che lascia al personaggio soltanto una semplice virtualità e lo respinge fuori campo»).

⁴⁷³ V. G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 130: «[...] le rappresentazioni sensibili sono designazioni e le rappresentazioni razionali significazioni, ma

meglio «designato») che ho sotto gli occhi, vedere un mio palazzo, o il volto di qualcuno; che non esiste – lì, in quella contingenza: dunque è. Vivendo, accade nei momenti “di grazia”, in cui si attiva quello che Deleuze, sempre seguendo Bergson, chiama il «riconoscimento attento»:

Il riconoscimento automatico o abituale [...] agisce per prolungamento [...] soprattutto tramite movimenti: si sono formati e accumulati meccanismi motori che la semplice vista dell'oggetto basta a far scattare [...] (la mucca passa da un ciuffo d'erba a un altro e, con il mio amico Pietro, io passo da un oggetto di conversazione a un altro). [...] La seconda forma di riconoscimento, il riconoscimento attento, è molto diversa. In questo caso rinuncio a prolungare la mia percezione, non posso prolungarla. [...] Al posto di una somma di oggetti distinti su uno stesso piano, ecco che ora l'oggetto resta il medesimo, ma passa per piani differenti. Nel primo caso avevamo, percepiamo della cosa un'immagine senso-motoria. Nell'altro caso, formiamo della cosa un'immagine ottica (e sonora) pura, facciamo una descrizione. [...] Dell'immagine senso-motoria si poteva agevolmente dire che serviva in quanto concatenava un'immagine-percezione a un'immagine-azione [...]. L'immagine ottica (e sonora) nel riconoscimento attento non si prolunga in movimento, ma entra in rapporto con un'«immagine-ricordo» ch'essa richiama. Bisogna forse pensare anche altre risposte possibili, più o meno affini, più o meno distinte: a entrare in rapporto sarebbero il reale e l'immaginario, il fisico e il mentale, l'oggettivo e il soggettivo, la descrizione e la narrazione, l'attuale e il virtuale...⁴⁷⁴.

soltanto gli eventi incorporei costituiscono il senso espresso. Questa differenza di natura tra l'espressione e la rappresentazione l'abbiamo incontrata ovunque, ogni volta che sottolineavamo la specificità del senso o dell'evento, la sua irriducibilità al designato come al significato [...]. Ma se il senso non è mai oggetto di rappresentazione possibile, nondimeno interviene nella rappresentazione come ciò che conferisce un valore molto speciale al rapporto che essa tiene con il suo oggetto».

⁴⁷⁴ V. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 53-55.

Impresa assai più laboriosa, che impone di compromettersi “fino all’onestà” («Non è facendo il furbo che diventerai un cretino»⁴⁷⁵), è creare *ad arte* siffatte Occasioni di Grazia; ma è questa, infine, la vocazione del poeta.

Sembrerebbe allora possibile riabilitare il concetto di *autorialità*, caduto in discredito perché effettivamente “in odore di totalitarismo” (si rammenti l’ultimo Bene “derridiano”, in buona compagnia)⁴⁷⁶. È evidente che non parliamo più del *deus ex machina*, del demiurgo che ha il potere di plasmare mondi, ma del sempiterno poeta, colui che – all’esatto opposto – *apre squarci nella trama della realtà*; e quanto più lo squarcio è patente, tanto più spazio per accedervi e farne esperienza avrà lo spettatore «attento». Si è autori, insomma, solo se garanti consapevoli della *qualità dei vuoti* prodotti: ampliare lo scarto tra il contenuto attuale e il contenuto virtuale dell’immagine altro non è che questo studiarsi di allargare il varco attraverso cui dar modo al fruitore di “entrare” e – letteralmente – completare il quadro (*co-autorialità*). Consentire a chi guarda di poggiarsi alla realtà sensibile per spiccare il volo e procurarsi una visione, di sfruttare l’esistente come trampolino per *immaginare*: sarà questo, infine, «vedere il tempo», vederlo ed emanciparsi dal suo scorrere cronologico, vivere oltre la vita e, in definitiva, “sottrarre” alla morte.

L’«informatica» hitleriana non conosce “cretineria”: furbescamente, si è appropriata della parola più importante, «virtualità», e l’ha risemantizzata in modo radicale: «simulazione» e non più «potenza»! Opportuno allora individuare un sinonimo meno “compromesso”, e accogliendo un prezioso suggerimento⁴⁷⁷ «immaginazione» farà forse al caso nostro. Anche perché Chronos ha fatto il suo corso, e il ’68 è lontano.

⁴⁷⁵ V. C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, cit., p. 107.

⁴⁷⁶ V. *supra*, pp. 280 e 283; celeberrima in merito la posizione di Roland Barthes, che seppellisce l’«Autore» ma non omette di teorizzare, in sua vece, il binomio «scrittore-lettore» similmente a quanto faremo per la coppia «poeta-spettatore» (cfr. R. Barthes, *La morte dell’autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56).

⁴⁷⁷ Di Roberto Latini (come vedremo), cui siamo debitori di alcuni fondamentali spunti alla base di questo studio.

§

Ci sembra che due artisti in Italia lavorino con piena consapevolezza in direzione della metafora: Romeo Castellucci (Cesena, 1960) e Roberto Latini. Quanto al primo – cui pensiamo si addica la definizione attribuita da Deleuze a Carmelo Bene all'indomani della tournée parigina: «uno degli attuali maestri dell'immagine»⁴⁷⁸ – ci sembra che una video-intervista di gennaio 2021, realizzata dalla Fondazione Romaeuropa in occasione della trasmissione in streaming degli episodi del progetto teatrale itinerante *Tragedia endogonia* (2002-2004)⁴⁷⁹, possa efficacemente riassumere il percorso “verso lo spettatore” che abbiamo sin qui delineato. Ci limiteremo pertanto a trascrivere alcuni estratti della conversazione, aggiungendo appena qualche rapida osservazione. Innanzitutto colpiscono le definizioni che l'artista dà del «sentimento tragico»: le sue parole ricordano la contrapposizione tra arte e religione di cui parlavamo in apertura; infatti, nel lessico di Castellucci, il «tragico» non è un equivalente di «teatro», bensì di quanto lui consideri autenticamente «arte»:

[14' 27"] Il tragico dal mio punto di vista è una filosofia di vita. Che si oppone al cristianesimo: non c'è salvezza. Il tragico concepisce l'arte non come risposta. Innanzitutto la sorgente del tragico è il distacco: siamo stati separati da qualcosa; c'è, possibilmente, un dolore. Quindi direi che la sorgente del tragico, della bellezza per il tragico, è un dolore; una mancanza, probabilmente. Quindi non c'è una risposta: il tragico si oppone alle religioni. Pur facendo proprie le stesse domande. Ma appunto le religioni, monoteistiche in particolare, cercano risposte a queste domande. L'arte, nella concezione del tragico, moltiplica la domanda: non la esaurisce, ma la assume. Fino al punto da farsi lacerare; fino al punto da

⁴⁷⁸ V. G. Deleuze, *Un opérateur d'intensités*, in *Festival d'Automne à Paris [1972-1982]*, a cura di J.-P. Léonardini – M. Collin – J. Markovits, Parigi, Temps Actuels, 1982, p. 113.

⁴⁷⁹ V. *Extract: Focus “Tragedia Endogonia”*, incontro con Romeo Castellucci (2021): <https://fb.watch/ge7-0h9UGy/>. Nel seguito indicheremo solo il minutaggio all'inizio di ogni frammento.

farsi separare. Quindi il movimento essenziale del tragico è la separazione: ci si separa dalla comunità e ci si separa da se stessi, è una divisione. Tutto questo ovviamente si basa sul pessimismo antropologico dell'arte tragica. Non è una mia invenzione, non è una mia concezione, è una concezione greca che io però assumo *in toto*. L'arte che rispetto è di origine *tragica*. Nell'arte tragica c'è anche la commedia, intendiamoci; ma c'è questo strappo originale.

Non ci pare illegittimo accostare questo concetto di arte come tragico al nostro concetto di arte come poesia; questo perché il tragico e la poesia intrattengono con il linguaggio un rapporto analogo (che Castellucci, riguardo al tragico, illustra nel frammento che segue), al punto che saremmo tentati di definire la poesia come *la forma del sentimento tragico*:

[26' 38''] [L'enigma di essere nati] è il vero problema della tragedia. A partire da questo, si capisce, c'è un rapporto quantomeno sbilanciato, asimmetrico rispetto al linguaggio. D'altra parte, una delle concezioni più straordinarie della tragedia greca è quella di Franz Rosenzweig, filosofo tedesco, che la definisce – in modo piuttosto sorprendente – «l'arte del silenzio»⁴⁸⁰. Questa è

⁴⁸⁰ V. F. Rosenzweig, *La stella della redenzione*, Milano, Vita & Pensiero, 2005 (I ed. italiana Casale Monferrato, Marietti, 1985), p. 77: «L'eroe tragico ha soltanto un linguaggio che gli corrisponde alla perfezione: il silenzio. Così è fin dal principio. Proprio per questo il tragico si è costruito la forma artistica del dramma: per poter mettere in scena il silenzio. Nella poesia narrativa, il tacere è la regola, ma la poesia drammatica, al contrario, conosce solo il parlare, e solo per questo il silenzio diventa eloquente». In un altro luogo di questo libro, pubblicato per la prima volta nel 1921, il filosofo introduce il concetto di «drammatico» e lo mette in relazione alla poesia, decretandone in qualche modo il primato fra le arti; citiamo un ampio frammento (pp. 253-254) perché ci sembra particolarmente attinente alle questioni che abbiamo affrontato: «Per ogni opera noi avevamo stabilito fondamentalmente i concetti di “epico” e di “lirico”, intendendo con il primo quelle qualità materiali dell'opera d'arte avvolte dall'unità della forma, con il secondo quelle qualità interiori dell'opera d'arte che fanno esplodere l'unità della forma. Già questo rapporto di contrapposizione rispetto alla forma sta ad indicare che essi ricevono consistenza soltanto se ancora un terzo concetto si leva sopra di loro [...]. Se noi chiamiamo questo terzo concetto: il “drammatico”, tale termine, che può indicare allo stesso

un'espressione paradossale, ma quanto mai esatta; proprio perché l'eroe parlando produce silenzio, quindi si allontana sempre di più non solo dalla società e da se stesso, ma anche dalla confidenza rispetto al linguaggio: più parla, più si scava la fossa. Parlare è come darsi la zappa sui piedi: chi parla in una tragedia si dà letteralmente la zappa sui piedi e si scava la fossa. Si sporge sull'abisso; si sporge sul nulla, sulla mancanza di senso, sul *sigé*, sul silenzio abissale. Questa è proprio l'esperienza del linguaggio nella tragedia.

Il tema del rapporto con il silenzio, del frequentare – come qualcuno ha scritto – «i limiti del linguaggio»⁴⁸¹, il senso come crinale tra il nulla (afasia-cecità) e il doppio (significato-designato), ci sembra descriva con esattezza l'esperienza

titolo il “drammatico” di una sinfonia, di un quadro, di una tragedia, di un canto, non ha bisogno di ulteriore spiegazione. La poesia, si trova però per sua essenza in una relazione più stretta con questa qualità del “drammatico” di quanto non lo siano l'arte figurativa e la musica. Ciò è connesso al fatto che quella, essendo nell'elemento spazio, entrava del tutto spontaneamente nell’“ampiezza”, e dunque propendeva all’“epico”, mentre questa, essendo nel tempo, propendeva alla accentuazione “lirica” ed all'adempimento sentimentale del singolo istante; mentre la poesia non si trova immediatamente a casa propria né nello spazio né nel tempo, bensì là dove entrambi, spazio e tempo, traggono la loro intima origine: nel pensiero rappresentante. La poesia non è, per così dire, un'arte del pensiero, ma il pensiero è il suo elemento così come lo spazio è quello dell'arte figurativa ed il tempo è quello della musica; ed a partire dal pensiero essa pone poi al proprio servizio anche il mondo dell'intuizione esterna ed interna, spazio e tempo, l'ampiezza “epicamente” estensiva e la profondità “liricamente” intensiva. Ne consegue che essa è l'arte viva in senso proprio. Così anche al grande poeta appartiene, ancora più incondizionatamente che al pittore e al musicista, una certa maturità umana e persino la comprensione della poesia è già fortemente condizionata da una certa ricchezza di esperienza vissuta. Arte figurativa e musica conservano sempre qualcosa di astratto; quella appare in certo modo muta, questa cieca [...]. Perciò la poesia, essendo l'arte più viva, è anche la più indispensabile; e mentre non è necessario che ogni uomo abbia sensibilità musicale o pittorica, né che si diletta di produrre o riprodurre in una di queste due discipline, ogni uomo completo deve avere sensibilità poetica, anzi è persino necessario che si diletta di poesia; il minimo è che un tempo egli abbia composto poesie; infatti se essere uomini si può forse senza fare poesia, uomini si può diventare soltanto se un tempo, per un periodo almeno, si sono composte poesie».

⁴⁸¹ Cfr. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A. G. Conte, Torino, Einaudi, 1964, p. 88 (proposizione 5.6).

poetica, anche in rapporto al linguaggio iconico. E nel prosieguo della conversazione quello dell'immagine diventa appunto il tema portante. Castellucci intende la parola già nell'accezione dell'«immagine-cristallo», come entità bifronte e per metà assente che si nega alla comunicazione (concepita come «informazione»), il che è poi quanto abilita lo spettatore a farne esperienza; al contrario, usa il termine «oggetti» per riferirsi all'«attuale», alla realtà sensibile:

[47' 26"] Per quanto riguarda l'immagine – che è questa parola assai complessa, per quanto apparentemente semplice –, l'immagine che si para davanti agli occhi dello spettatore, e di conseguenza anche davanti ai miei – perché appunto io non le “invento”: le immagini non si inventano, ma si evocano e si lasciano passare –, l'immagine, dicevo, è un'immagine solo se ha, come si diceva anche prima, una parte in ombra, una parte che non è rischiarata. Quindi una parte che [...] è “dall'altra parte”. Quindi non è un oggetto. Possiamo dire immediatamente questo: un'immagine non è mai un oggetto, ma ha una complessità; è qualcosa che si maneggia con difficoltà, che non si lascia descrivere con poche parole o con molte parole (anzi, ancora peggio con molte parole). Come dicevo anche prima, ha a che fare piuttosto con l'assenza di parole: la sua potenza risiede proprio nel suo essere un tacito, quindi nell'apparentemente rifiutare una comunicazione con noi. C'è anche questo: un rifiuto della comunicazione. Questo naturalmente getta nel panico, può creare uno “stress”. Ma ogni immagine è uno stress. Naturalmente è una benedizione questo stress, attenzione, perché ci coinvolge. Si tratta – io credo – [...] di interpretare anche una delle sapienze greche, che era proprio quella dell'*enigma*: qualcosa che lancia un laccio allo spettatore, lo tira dentro letteralmente, proprio perché non si esaurisce, proprio perché ha bisogno della sua [*dello spettatore, N.d.R.*] parte, la parte che ricrea, *lo spettatore che ricrea per analogia la parte mancante*. Che è lui medesimo⁴⁸². Le immagini poi hanno anche questa

⁴⁸² Si confronti questa affermazione con quanto abbiamo detto sul «senso»: il senso in quanto «espressione» è in effetti qualcosa che “apre”, eppure non ha nulla di arbitrario; anzi, l'«esattezza» che vi abbiamo riscontrato è tale da

potenza straordinaria: si legano tra di loro. È la ragione per cui il montaggio è una super-tecnica. La vera *techne* non si vede. La tecnica del montaggio è una tecnica invisibile, quando funziona, e ha la capacità di creare immagini che non esistono. Quindi la combinazione di due immagini crea la *terza* immagine: quella che non si dà. La terza immagine appartiene completamente allo spettatore, per non dire che è il suo volto. Questo per richiamare l'importanza che aveva [nella *Tragedia endogonia*] il ruolo dello spettatore.

Sempre nel 2021 è uscito per Cronopio un volume intitolato *Attore, il nome non è esatto*⁴⁸³ con fotografie di spettacoli di Romeo Castellucci scattate da Luca del Pia, corredato da un'intervista all'artista condotta dalla curatrice Velia Papa. Non ne citeremo ampi stralci, benché Castellucci ritorni su alcune questioni che abbiamo affrontato e le corrobori, perché il testo è liberamente consultabile sulla rivista online «Antinomie» dal 12 gennaio 2022⁴⁸⁴; tuttavia è significativo che il titolo redazionale della versione web sia *La quinta parete*, come viene definita «la mente dello spettatore» il quale incontra l'immagine con uno «sguardo partecipe» ben diverso da quello che è diventato il guardare quotidiano. Il titolo della versione

consentire – prendendo in prestito le parole di Castellucci – una *ricreazione per analogia*, al contempo totalmente necessaria (perché vincolata all'immagine stessa) e totalmente personale (perché operata da ogni singolo spettatore), come risulta anche dalla fondamentale chiusura del discorso dell'artista sulla questione del «volto».

⁴⁸³ V. V. Papa (a cura di), *Attore, il nome non è esatto. Il teatro di Romeo Castellucci nelle fotografie di Luca Del Pia*, Napoli, Cronopio, 2021 (alle pp. 70-78, *Dialogo tra Velia Papa e Romeo Castellucci*). *Attore, il nome non è esatto* è anche il titolo di uno scritto di Castellucci del 1994 (poi confluito in R. Castellucci – C. Guidi – C. Castellucci, *Epopèa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Milano, Ubulibri, 2001, pp. 79-84); vi compare, tra l'altro, l'espressione «macchina attoriale», a riconferma del fascino che Carmelo Bene dovette esercitare sul giovane artista (di cui diremo meglio tra poco). *Attore, il tuo nome non è esatto* si intitola, infine, una performance (esito di laboratorio) ideata da Romeo Castellucci per la Biennale Teatro di Venezia nel 2011.

⁴⁸⁴ Cfr. *La quinta parete*, dialogo tra Romeo Castellucci e Velia Papa, «Antinomie», 12 gennaio 2022; consultabile al link: <https://antinomie.it/index.php/2022/01/12/la-quinta-parete/>.

cartacea dice invece dell'ineliminabile fascinazione per l'attore (parola «antica, monumentale, contraddittoria») anche nel superamento del suo statuto professionale (visto con «sospetto» perché il professionista si è dotato di tecniche per «gestire la vergogna»):

Vi è precisamente un elemento primitivo che rende gli attori uguali: la passività, cioè il fatto di essere dotati di un corpo; un corpo che l'attore sa di dover consegnare alle potenze esogene. Da questo deriva il titolo *Attore, il nome non è esatto*. Spogliarsi dell'azione, spogliarsi della divisa da agente⁴⁸⁵.

Che certi sviluppi nella concezione artistica di Castellucci derivino da una profonda assimilazione e rielaborazione della lezione beniana, del resto, è esplicitato verso la fine dell'intervista:

Carmelo Bene, ha segnato più profondamente [...]. Il suo era un sistema che, attraverso un'immensa manovra formale, portava al parossismo la questione linguistica, affinché non vi potesse essere risposta. L'uso dell'amplificazione in Bene eccedeva la voce rivelando la lingua che manca. Il suo era un teatro fatto di eclissi continue, i cui fantasmi balenavano per combattere l'assolutismo della realtà⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ V. *Attore, il nome non è esatto*, cit., pp. 77 e 72-73. In merito alla «divisa da agente» non possiamo che rimandare alla recente (2021) opera teatrale di Castellucci *Bros*, in cui «ignari partecipanti» che vengono scritturati come attori su ogni nuova «piazza» sono appunto abbigliati da agenti di polizia.

⁴⁸⁶ Ivi, pp. 77-78. A proposito di «assolutismo della realtà», si vedano le dichiarazioni di Carmelo Bene in un'intervista del 1972: «La realtà artistica è più reale di ogni altra realtà. La realtà che vediamo con gli occhi è una copia. La realtà vera è l'arte. [...] Ogni forma di buon senso e di rispetto per la cosiddetta "realtà" mi ripugna» (v. *E io chi sono? Intervista a Carmelo Bene*, in D. Maraini, *Fare teatro*, cit., p. 284). Romeo Castellucci spesso ricorda di essere stato profondamente impressionato da Bene quando, adolescente, si introduceva al Teatro Bonci di Cesena per spiare le prove; ancora in una recentissima intervista: «Per qualche strana ragione aveva scelto Cesena per fare le prove generali dei suoi spettacoli. Eravamo adolescenti, m'imbucavo per vedere queste prove e devo dire che faceva paura. Il linguaggio non era qualcosa che deve esprimere qualcos'altro, al servizio di una narrazione o di una figurazione, ma era un campo di

Nel concludere il nostro percorso con Roberto Latini (Roma, 1970) è necessario tenere in considerazione il rapporto troppo equivocato che lega il suo lavoro a quello di Carmelo Bene. Latini, tra i pochi a incarnare oggi a buon diritto il tipo dell'attore-poeta, si pone consapevolmente nel solco che hanno tracciato gli artisti più luminosi della cosiddetta neoavanguardia teatrale italiana,

da figli [...] diventati padri nonostante se stessi e nonostante quell'atteggiamento da orfani che hanno voluto mantenere, da figli di nessuno, a padri di nessuno⁴⁸⁷.

A Latini, *in primis*, il merito non trascurabile di riconoscere una genealogia da molti sminuita (o ignorata) e di riconoscersi in un atteggiamento minoritario di aristocratica difesa e orgogliosa rivendicazione della “differenza” dell'arte teatrale.

Quanto all'utilizzo della strumentazione fonica, ormai pienamente assunta nella convenzione scenica, è lecito istituire una parentela tra l'artista e Carmelo Bene a patto di considerare che, lungi dall'utilizzare i microfoni come prolungamenti della propria voce o – peggio ancora – come attrezzatura di routine che può essere “ignorata” in ragione della sua diffusione, Roberto Latini ha esattamente compreso la ragion d'essere antirappresentativa dell'amplificazione, e la adopera certo più per stupirsi di sé che per stupire il suo pubblico. Emblematico in tal senso un lavoro che data al 2005, *Ubu incatenato*, dove l'impiego di una tecnologia esosomatica non legata alla vocalità già testimoniava della propensione a rielaborare

battaglia, una casa su cui appiccare il fuoco» (v. l'intervista a Castellucci in *Sguardi sul teatro contemporaneo. Interviste di Fabio Francione*, Milano, Scheiwiller, 2022, p. 67). Segnaliamo infine due interventi di Castellucci inclusi in pubblicazioni miscellanee dedicate a CB negli scorsi decenni: R. Castellucci, *L'enigma Carmelo Bene*, in *Per Carmelo Bene*, cit., pp. 61-65 (1994); R. Castellucci, *Altoperlanti per Carmelo Bene*, in *A CB*, cit., pp. 27-29 (2002, in morte dell'attore).

⁴⁸⁷ V. *Carmelo Bene e le questioni aperte*, intervista a Roberto Latini, in F. Ungaro (a cura di), *Carmelo Bene e altre eresie*, Lecce, Kurumuny, 2022, p. 128.

originalmente categorie critiche per altri scontate (fermo restando l'approccio attoriale, "corpo a corpo").

In effetti il riconoscimento di cui gode Roberto Latini è principalmente frutto dell'unicità della sua proposta di attore solista, ma chi scrive ritiene in qualche modo "tipico" del suo caso il fatto che anche i meritati consensi si fondino, forse, in parte su un equivoco, giacché ormai da diversi anni – e quindi, probabilmente, da sempre, o almeno da quando una tesi «fuor di sesto» gli permise di laurearsi sulle *Apparizioni degli spettri in Shakespeare* – il "luogo" del suo teatro non è più (solo) il palcoscenico su cui si nasconde, ma è diventato l'*immaginazione* dello spettatore. Si tratta di *giocare* la possibilità di sollecitare visioni – fantasmi – attraverso una precisa drammaturgia dei vuoti concepiti come altrettanti "passaggi" per il fruitore; ma va da sé che non accade nulla finché chi guarda non decide di entrare (in campo, certo – magari da tennis?)⁴⁸⁸. Un esito forse inevitabile per chi aveva cominciato dicendo di voler «dare un'occhiata» e sentendosi rispondere – da Perla Peragallo – che «non c'era proprio niente da guardare»⁴⁸⁹. È infine questa la ragione davvero convincente, prima e più di ogni altra, per annoverare Latini tra i fedeli infedeli continuatori della ricerca inaugurata da CB;

⁴⁸⁸ L'allusione è a *In exitu*, spettacolo del 2019 dall'omonimo romanzo di Giovanni Testori, adattamento, interpretazione e regia di Roberto Latini, nel cui allestimento compaiono diversi elementi riconducibili a una partita di tennis. Da diversi anni Latini propone laboratori di scrittura scenica dal titolo emblematico *Where is this sight?* («Dov'è questo spettacolo?», prima battuta del personaggio di Fortebraccio nell'ultima scena dell'*Amleto* shakespeariano), al centro dei quali è appunto il concetto di immaginazione. In uno degli "esercizi" che ha inventato per esemplificare, compie un salto mortale mostrando solo la partenza e l'atterraggio; lo citiamo anche perché consuona perfettamente con un esempio fatto da Carmelo Bene per illustrare la propria concezione del montaggio cinematografico: «Prendiamo l'esempio di un individuo in cima a un grattacielo. Lo vedete in piedi, poi perde l'equilibrio e cade al suolo. Un ralenti vi permette di apprezzare la traiettoria. Per quanto mi riguarda, taglierei la traiettoria, non mostrerei che l'inizio e la fine. Così saremmo meno nel descrittivo e più nell'immediato» (v. T. Lounas, «*Che i vivi mi perdonino...*». *Intervista a Carmelo Bene*, cit., p. 182; e anche in *Panta*, cit., pp. 291-292).

⁴⁸⁹ V. R. Latini, "Niente da guardare", in K. Ippaso (a cura di), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009, p. 11.

ricerca «impossibile»... «perché non manchi materia ai poeti»⁴⁹⁰:

[...] ci sono state persone come Carmelo, ma anche Leo e Perla, che credo abbiano lasciato degli argomenti in sospeso, perché nessuno può chiuderli definitivamente in realtà, ma si può solo definitivamente aprirli, per questo credo che Carmelo Bene abbia aperto definitivamente delle questioni, ma chiuderle no...⁴⁹¹

⁴⁹⁰ Carmelo Bene cita talvolta questa riflessione di Nietzsche (*Umano, troppo umano*, vol. II, aforisma 189) sul verso 580 del libro VIII dell'*Odissea* omerica.

⁴⁹¹ V. *Carmelo Bene e le questioni aperte*, intervista a Roberto Latini, cit., pp. 125-126.

APPENDICE

1. *Tre atti unici* di Marcello Barlocco. *La confessione*
(un dramma inedito)

Marcello Barlocco

TRE ATTI UNICI
(1961)

Relazioni per il Ministero del Turismo e dello Spettacolo -
Direzione Generale dello Spettacolo - Divisione Censura Teatrale
[firmate da "F. Muti"]

PRIGIONIERI DEL CINQUE (copione n. 19933)

L'autorizzazione viene chiesta dalla compagnia "T.61", che agisce al Teatro "La Borsa di Arlecchino" di Genova.

Qui siamo sulle vette più astruse di un simbolismo letterario che tocca l'assurdo. Lui è il professore cinquantenne che insegna lettere al liceo; lei è un'allieva diciassettenne. Dovrebbero concludere il loro amore, nato tra la cattedra e i banchi, dentro un'aureola di commenti poetici. Ma il cinquantenne sembra misteriosamente perseguitato dal numero cinque, che desterebbe sinistri e sventurati presagi attraverso i cinque rintocchi di una pentola, i cinque latrati di un cane, e così via.

Per sottrarsi a simile persecuzione esoterica, ed anche per entrare difilato nella provvidenziale e fausta eternità, il nostro brav'uomo innamorato uccide l'allieva e se stesso - guarda il caso! - con la stessa pistola.

LA CONFESIONE (copione n. 19934)

L'autorizzazione viene chiesta dalla compagnia "T.61", che attualmente agisce al Teatro "La Borsa di Arlecchino" di Genova.

Lo stesso autore, nel sottotitolo apposto al lavoro, definisce "paradossale" questo atto unico. E infatti si assiste ad un dialogo tra un funzionario di polizia che siede nel suo ufficio in servizio notturno, ed un maniaco che gli confessa per telefono i suoi crimini stravaganti.

Questo criminale racconta che un bel giorno lesse sui giornali la mirabolante notizia di alcuni maiali che erano scoppiati per avere casualmente ingerito una certa quantità di carburo: questa sostanza aveva reso sitibondi gli animali, fino a che il gas prodotto dalla mescolanza dell'acqua con il carburo li gonfiò tanto da farli esplodere. Così gli nacque la perversa curiosità di

sperimentare il meccanismo di questo strano e ridicolo sistema di procurare la morte con uno scoppio. E cominciò da una gallina, proseguendo poi i supplizî a spese di ogni animale che gli capitasse tra le mani.

La paradossale mania ben presto lo condusse ad esercitarsi con gli uomini. Infatti il maniaco confessa, sempre per telefono, che la prima vittima fu il capufficio che due mesi prima lo aveva fatto licenziare per scarso rendimento. Poi fu la volta di un fattorino, di un lattaio, della governante, di un professore, nonché di un reverendo pastore e di una graziosa fioraia: la polizia non era mai riuscita a scoprire la causa della misteriosa scomparsa di tutte queste persone.

Anche la madre cieca era rimasta vittima della sua follia criminale. Ed ora - avendo già fatto scomparire la moglie e i suoceri - era sul punto di far "scoppiare" anche il proprio figliolo, un ragazzino nato sordo-muto e affetto da paralisi progressiva. Ma per impedire quest'ultimo misfatto aveva pensato bene di "carburarsi" egli stesso: il gonfiore aumentava e tra poco lo scoppio lo avrebbe dilaniato e polverizzato. Perciò aveva ritenuto opportuno di avvertire la polizia, fornendo il proprio indirizzo. Poco dopo il rombo della esplosione passa, attraverso il telefono, all'orecchio dello sbalordito funzionario di polizia.

La farsesca truculenza del paradossale lavoretto rende moralmente inoffensivi gli accenni all'attentato contro la propria madre da parte del maniaco confesso.

UN PERSONAGGIO IN LITE CON L'AUTORE (copione n. 19935)

L'autorizzazione viene chiesta dalla compagnia T.61 che agisce al Teatro "La Borsa di Arlecchino" di Genova.

Nella solitudine della sua stanza di lavoro uno scrittore scrive la parola "fine" in calce al manoscritto del romanzo che l'indomani invierà all'editore, quando all'improvviso appare in carne ed ossa lo stesso protagonista dell'opera sua. Il fantomatico visitatore conosce infatti la vicenda del romanzo in ogni particolare: perciò, passata la prima sorpresa, lo scrittore è costretto a riconoscere in quell'uomo vivo l'autentico personaggio da lui inventato.

Ma il visitatore subito passa a formulare una precisa richiesta. Passi per tutte le disgrazie che lo scrittore ha immaginate per lui, passi per i dolori dell'adolescenza, e per una condanna che gli venne affibbiata ingiustamente, e per l'epilessia da cui sarebbe affetto; passi anche il fallimento della sua vocazione di pianista e concertista, e infine la lunga separazione dalla madre che mendica per le strade di Parigi trascinando un

organetto di barberia. Ma non potrà mai sopportare che egli non ritrovi sua madre. Esige quindi che lo scrittore modifichi e capovolga immediatamente la situazione del finale, ricomponendo di sana pianta l'episodio che consentirà al personaggio di riabbracciare sua madre.

Naturalmente lo scrittore, per ottenere successo, si uniforma ai dettami del neorealismo che non consente alcuno spiraglio di vera umanità ai personaggi che si ostina ad inventare: tutti così disgraziati e avversati, da non riconoscersi più come immagini della vita reale. Ma appunto il conformismo neorealistico gli vieta assolutamente di attribuire al suo personaggio il pur esiguo compenso consolatore di ritrovare la madre.

A questo punto il visitatore è deciso a passare alle vie di fatto alzando sulla testa del neorealista un massiccio bastone. Argomento, questo, che convince subito il romanziere a modificare il testo con un tocco più umano. Ed ecco che il suono di un organetto annuncia l'apparizione della madre e il felice incontro conclusivo tra i due disgraziati personaggi.

La "trovata" di questo breve lavoro teatrale porta per la prima volta di fronte al pubblico un accenno che condanna, in nome della vera umanità dell'arte, i falsi e disgraziati manichini che il neorealismo pretende di camuffare come realtà prese dalla vita.

2. A proposito di *attore del verso*. Conversazione con Roberto Herlitzka (un incontro immemorabile)

Roberto Herlitzka (Torino, 1937) è forse il massimo dicitore di versi del teatro italiano. In oltre sessant'anni di carriera attoriale ha lavorato – tra gli altri – con Orazio Costa, Luca Ronconi, Antonio Calenda, Luigi Squarzina e Mario Missiroli in teatro, e al cinema con Lina Wertmüller, Marco Bellocchio e Paolo Sorrentino, conquistando numerosi riconoscimenti (tra cui due Premi Ubu, un David di Donatello e due Nastri d'Argento); nel 1997 ha diretto se stesso nello spettacolo ExAmleto, rielaborazione per attore solista del testo shakespeariano. Ha inoltre coltivato la scrittura, sia in prosa (Ipnogrammi, 1973), che in versi, perfezionando tra l'altro, negli anni, una traduzione in terzine dantesche dei libri I-IV del De rerum natura di Lucrezio, pubblicata nel 2019 per La nave di Teseo e già occasione di svariati recital⁴⁹².

Ammesso all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma nel 1957, è stato – con il già menzionato Edoardo Torricella – compagno di classe di Carmelo Bene nel breve periodo (autunno 1957 – primavera 1959) che questi trascorse nella scuola prima che la sua iscrizione decadesse, ufficialmente, «per assenze e condotta»⁴⁹³. I contatti di Roberto

⁴⁹² Herlitzka racconta il proprio impegno letterario (prevalentemente poetico), portato avanti parallelamente al mestiere d'attore più per piacere personale che in vista della pubblicazione, nell'*Introduzione in forma di dialogo* premessa a *La natura di Tito Lucrezio Caro (libri I-IV)*, Milano, La nave di Teseo, 2019. Lì, a p. 23, si può leggere anche un'affermazione in singolare sintonia con le pronunce di Carmelo Bene: «Nego [...] che l'arte, e la poesia in particolare, possa essere utile per qualcosa (per esempio socialmente); su questo sono d'accordo con Oscar Wilde: "Lo scopo dell'arte è l'emozione fine a se stessa". Quello che è utile è del tutto secondario, quello che conta davvero è che tu sia strumento, che tu faccia sentire al lettore, o al pubblico, le cose belle».

⁴⁹³ Cfr. il fascicolo "Carmelo Bene", matricola n. 714, Archivio dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", collocazione FAL. A 12. Crediamo che l'annosa questione sull'espulsione o allontanamento volontario di Bene dall'Accademia sia, in ultima analisi, oziosa: se la prosecuzione del corso di Recitazione gli fu effettivamente interdetta a seguito di ripetute sanzioni disciplinari, non pare che l'allievo si sia prodigato per rimediare.

Herlitzka con Bene negli anni giovanili, e anche in seguito, sono ovviamente qui rievocati; tuttavia la principale questione su cui abbiamo interrogato il Maestro, e l'argomento portante della nostra conversazione, svoltasi al telefono il giorno 1 aprile 2022, è il rapporto dell'attore con il testo in versi, la resa vocale del dettato poetico. Chi scrive ha ritenuto opportuno omettere i propri interventi per lasciare interamente la parola a Herlitzka (dalle cui risposte, d'altra parte, facilmente si deducono le sollecitazioni ricevute).

Partiamo dalla mia conoscenza antica, e anche breve, con Carmelo Bene. Ci siamo incontrati in Accademia, e devo dire che lui mi ha manifestato subito una certa stima, perché evidentemente gli interessava la dizione dei versi e io lo facevo volentieri, ero abbastanza portato a quello. Posso ricordare anche degli aneddoti che danno il senso di quello che lui appariva, e anche era: lui aveva questo modo di fare un po' ribelle, un po' fuori dalle regole, e ricordo che si diceva che lui chiudeva le ragazze in un'aula e poi le assaliva; e si diceva anche che le ragazze facevano la fila per essere assalite. Però naturalmente questo comportamento non gli ha giovato dal punto di vista disciplinare, e quindi lo volevano cacciare via, quasi subito. A questo si oppose proprio Orazio Costa, che poteva sembrare il più lontano da lui, dato che era una persona di grande rigore, ma in realtà era anche molto intelligente e aveva già avvertito che in Carmelo Bene c'era un potenziale artistico importante. Allora Costa ha insistito perché lo tenessero in Accademia, ma Carmelo ci rimase mi pare solo un altro anno: poi se ne andò trascinato da un allievo regista, Alberto Ruggiero, il quale era, diciamo così, un "malandrino", e lo aveva affascinato. I due si misero insieme, volevano mettere in scena qualcosa, e mi ricordo che mi coinvolsero. Questo qualcosa – adesso può darsi che mi confonda un po' – forse era proprio quel Camus, quel *Caligola* con il quale sfondarono, e io avevo rifiutato perché serviva una parte che non mi interessava. Però mi ricordo che le prime riunioni per questo lavoro le facevano soprattutto nei bar, dove Ruggiero indulgeva alquanto nello "sbevazzare" e dopo un po' non era più tanto in grado di continuare, e la cosa veniva rimandata;

anche se poi in realtà la seppe fare molto bene perché lo spettacolo fu un lavoro che fece epoca. Quindi già lì Carmelo Bene si distinse molto per la sua originalità.

Nei suoi rapporti con me ricordo che ci fu subito una specie di simpatia; poi lui effettivamente se ne andò di sua volontà dopo aver fatto questo Camus, questo *Caligola*, e io praticamente come persona non l'ho mai più incontrato tranne che per caso, magari in un ristorante, cose così. Mi ero molto pentito, diciamo, per non aver visto tutti gli spettacoli che lui mise in scena (mi dava un po' fastidio il prorompere di questa personalità), però poi ne ho visti e ho riconosciuto la sua straordinaria originalità e creatività. Questo è più o meno tutto quello che io posso dire dei miei rapporti con lui⁴⁹⁴.

L'Accademia aveva questa nomea di luogo che impediva gli *exploit* personali, invece secondo me era questione di saper scegliere i maestri, tra i quali devo dire che bastava e avanzava Orazio Costa, veramente un grande maestro; gli altri erano forse meno stimolanti di lui.

In Accademia ci insegnavano anche la recitazione in versi, però naturalmente non è che Carmelo Bene partecipasse come allievo: lui li diceva per conto suo; e tutto sommato anch'io avevo un po' questa tendenza a dirmeli da solo, i versi (ce l'ho ancora, tutti i giorni)⁴⁹⁵. Quindi lui ha avvertito evidentemente una certa consonanza che in genere non trovava, perché i versi non sono mai molto frequentati dagli allievi attori: intanto perché sono molto difficili da dire; e poi perché gli allievi sicuramente aspiravano più a fare personaggi con i quali imporsi come individui, mentre i versi sono un po' una forma – diciamo così – di musica comune a cui tutti possono attingere, e non ti danno subito una patente individuale (poi invece, se arrivi a dirli in un certo modo, la ottieni proprio per quello). Ci

⁴⁹⁴ Lo stesso racconto è offerto in forma più succinta nel libro-intervista, a cura di Emanuele Tirelli, *Voglio fare l'attore. Vita e teatro di Roberto Herlitzka*, Bologna, Caracò, 2018, p. 12.

⁴⁹⁵ «Già, l'Accademia: sulla sovrapporta della stanza destinata alla dizione in versi, di Pelosini [*Mario, tra gli insegnanti di recitazione dall'a.a. 1936/37 all'a.a. 1949/50, N.d.R.*] c'era solo il nome... Sin da allora i versi li frequentavo in privato, solo, con un registratorino Geloso» (C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 15).

vuole la passione, il desiderio; e allora si trova anche il modo di recitare aiutati e diretti da uno spartito già fatto⁴⁹⁶.

La poesia è stata anche molto azzerata dal cambio di stile che è avvenuto in questi ultimi cento anni, quando è stato abbandonato il verso chiuso, la rima, e si è preferita la poesia in versi liberi; che anch'essa può avere dei meravigliosi risultati, ma che comunque ha tutto un altro modo di presentarsi rispetto alla poesia legata a delle regole, a delle norme matematiche. In quelle necessità – è proprio questo il bello – se una poesia è ben fatta tu trovi il segreto per dirla. Davvero i versi devono essere molto ben fatti, altrimenti diventano una cantilena, ma i versi ben fatti ti danno loro stessi il modo di farli risaltare.

Non mi è capitato moltissimo di lavorare sulla poesia del Novecento, per quanto sia stato chiamato anche a dire poesie di Montale, adesso dirò le poesie di Ungaretti, eccetera... Qualche anno fa c'è stato lo spettacolo su Pasolini: era una rievocazione

⁴⁹⁶ Nell'anno accademico 2013-2014 la "Silvio d'Amico" ha ufficialmente attivato una cattedra di Recitazione in versi, affidata da Lorenzo Salvetti, allora Direttore, al regista, poeta, romanziere, traduttore e grecista Giovanni Greco (Roma, 1970). Questi i tre principi che il docente trasmette agli allievi per accostarsi alla messa in voce della poesia: 1. *il verso è un universo*, ossia è preferibile, almeno inizialmente, non spezzare l'unità metrico-ritmica del verso (solo una volta che è in possesso del ritmo – o se ne è lasciato possedere – l'attore potrà decidere se appoggiarsi alle cesure metriche e/o alla punteggiatura dell'autore); 2. *le scelte interpretative si giocano innanzitutto sulla fine del verso* (a partire dalla scelta-base: chiuderla o lasciarla aperta, in sospeso?), perché è quella la sede in cui si spalanca l'abisso del silenzio, sia che la poesia continui al verso successivo, sia che si concluda; 3. *la scrittura in versi non è mai riconducibile a un personaggio*, o comunque non in prima istanza. Quest'ultimo punto – aggiungiamo noi – equivale a dire che comporre drammi in poesia ai giorni nostri, e metterli in voce, costituisce in sé una critica al concetto tradizionale delle *dramatis personae*, e dunque dell'immedesimazione, o quantomeno consente di non pensare l'immedesimazione in termini di adesione psicologica, bensì in termini di adesione linguistica. Roberto Herlitzka afferma forse qualcosa di analogo quando dichiara, nella già citata intervista del 2018, di aver rifiutato di cimentarsi in testi inviati da giovani autori drammatici perché «per essere fatto a teatro un testo deve nascere da un linguaggio, dalla necessità di un autore di rappresentare l'opera attraverso un linguaggio originale che sia la quintessenza del copione, la carne viva. Nella maggior parte dei casi, invece, ricevo storie teatrali» (v. *Voglio fare l'attore*, cit., p. 46).

della sua vicenda umana finale e ogni tanto c'erano delle sue meravigliose poesie. È chiaro che una bellissima poesia di oggi, o appena appena di ieri, anche se non ha dei versi calcolati ha un suo andamento che non si può ignorare, e in un certo senso è persino più facile perché uno non sente il dovere di rispettare una forma – ma sente però la bellezza – e quindi ci si può buttare senza riserve.

[Il fatto che un autore non legga bene i propri versi] è perché magari non aveva tenuto conto di come sia difficile restituire quello che lui ha immaginato. Quello che puoi tirare fuori da un autore, da un vero poeta, sono tutte cose che ci sono già nei testi, che c'erano; e ce n'è moltissime altre che magari come attore non riesci a restituire (ma più ci riesci, meglio è). Non si può pensare che l'interprete sia più dell'autore, a meno che l'autore non sia modesto, e allora l'interprete forse può anche regalargli qualcosa.

Io cerco di affidarmi all'intuizione, all'adesione fantastica, emozionale a una poesia quando la dico; se interviene la ragione è solo quando mi accorgo che sto sbagliando, nel senso che un verso lo dico in un modo che non restituisce nulla di quello che io stesso magari ho sentito, e allora ci posso pensare e rifare. Ma più che ragionamenti sono prove e riprove, un po' come quando, credo, si studia la musica: quando un interprete musicale studia un pezzo lo fa e lo rifà seguendo le indicazioni che ci sono in uno spartito, e naturalmente restituendole a modo suo, ma soprattutto lavorando su quella partitura tante volte da farla diventare veramente una cosa propria. È così anche per me.

Non è facile trovare molti esempi di attori che si provino con i versi: non si usa mica... non è una pratica molto diffusa. Intanto perché drammi in versi ce n'è, ma non sono certo la maggior parte o piuttosto non sono i più frequentati. È chiaro che se un testo teatrale è scritto in versi non solo è giusto farlo in versi, ma se fatto bene contiene già in sé delle indicazioni di recitazione; ma io non ho avuto molte esperienze in questo senso. E non ricordo di aver sentito, apprezzato oppure non apprezzato colleghi più o meno giovani. Sì, qualche volta è successo: mi ricordo Arnoldo Foà che diceva “A las

cinco de la tarde...” [*Alle cinque della sera* di Federico Garcia Lorca, N.d.R.], però erano esibizioni fatte un po’ per piacere, perché c’è una bella voce e allora si fa, ma quello è il modo forse peggiore per affrontare la poesia, usare la propria bella voce perché è bella. Se poi uno ce l’ha bella e la usa, beato lui e beati noi che lo ascoltiamo; però non perché so di avere una bella voce, allora i versi diventano una povera musichetta o “musicona”, un pretesto. In ogni caso io sinceramente non ho trovato nella mia carriera ormai lunghissima attori che avessero questa passione per i versi. Ho visto degli attori, certo – Gassman, per esempio: un attore dedito alla dizione dei versi come nessun altro –, ma a parte qualcuno, tra i miei colleghi “mediocri” non mi ricordo di aver trovato delle fratellanze come effettivamente posso dire che Carmelo Bene ha trovato in me e io in lui ai tempi.

Come dicevo, mi sono pentito molto, mi ha rimorso la coscienza per non aver visto abbastanza Carmelo Bene negli anni a seguire. Ed era una forma un po’ di invidia, un po’ di esclusione per uno che era esploso in quel modo – ed eravamo coetanei, io potevo allora non dico pensare di essere un suo rivale, ma ognuno tira un po’ l’acqua al suo mulino insomma –, e quindi l’ho un po’ trascurato, non sono andato a vederlo. Poi l’ho visto, ho visto due o tre suoi spettacoli, e naturalmente, oltre alla indubbia ammirazione anche controvoglia che uno, soprattutto se fa l’attore, se fa teatro, non può non avere nei suoi confronti, c’era anche una specie di ostilità per un suo modo da “superuomo” con il quale si presentava e si esibiva (come a dire “io sono io, se vi vado bene siete fortunati, se no potete andare...”). Voglio dire che aveva quel tanto in più – che probabilmente si meritava pure, perché se no non sarebbe stato lui –, ma ecco, per uno che fa questo stesso lavoro un esempio di quel genere è un po’ doloroso sempre, perché non ti pare che potresti mai eguagliarlo in quel senso: potresti sperare di fare il meglio anche in un altro senso, ma in quel senso lì lui era proprio uno che sbarazzava il campo. E in quel senso lì, tra l’altro, era molto ricercato negli anni in cui venne fuori, molto “di moda”, diciamo (anche se lui non era certo uno che seguisse le mode: se mai le faceva)... il suo modo di fare, questa sua libertà, era considerato una moneta preziosa; mentre oggi

nessuno più ci pensa. Magari lo si fa, ma è diventato una specie di costume comune.

Ci sono molti attori che ho incontrato oppure che ho visto da spettatore che mi sono piaciuti moltissimo. Non li dico perché se no farei torto a quelli che non nomino, anche perché ce n'è parecchi. Ma io sono molto portato ad apprezzare quello che fanno gli altri. Certo, tante volte gli attori che si sentono in possesso di una bravura rischiano di crearsi un po' un modo, un loro modo di fare le cose – perché sanno che in quel modo funziona, che piacciono –, e di uniformare allora un po' tutto a un loro stile che rifiuta il resto; e quindi di volersi imporre con una serie di mezzi un po' superficiali. Questo mi è capitato di notare in attori che erano notoriamente bravi, ma che però facevano sempre un po'... non dico se stessi, perché un attore può benissimo rifare se stesso e anche meglio, ma che lo facevano in un modo “non aperto”, ecco, in un modo un po' chiuso.

Gigi Proietti è un discorso a parte perché era un mostro di bravura e poi era uno che aveva una carica di spirito, di umorismo, che non si ha normalmente; e su quella era capace di intrattenere la gente per delle ore facendo delle cose buffe, comiche. Quando invece doveva fare un personaggio drammatico, veramente tragico, interveniva in lui evidentemente il timore di deludere il pubblico che aveva affascinato nel suo modo più brillante. Allora magari cercava proprio di evitare di fare quel genere che forse con la sua bravura gli sarebbe anche riuscito molto bene; ma a un certo punto ha smesso proprio di provarci. Ad ogni modo Proietti è un caso a parte perché era un artista che ha avuto un tale successo che questo taglia via gran parte del discorso... perché in fondo perché si fa questo lavoro? Per avere successo. E se il successo diventa addirittura nazionale, planetario, come quello che può avere avuto Proietti, allora è più difficile che l'attore dica “No, un momento, io voglio avere il successo che dico io”, e insomma in genere asseconda un po' la sua parte che piace di più. Le cose più interessanti poi spesso sono quelle che uno raggiunge senza aver minimamente cercato di piacere agli altri, ma facendo quello che lui sente; e se ci riesce, in genere piace ancora di più.

Io non mi sono mai fatto molte idee sugli spettatori, o se me le sono fatte era perché succedeva qualcosa o che non si sperava che succedesse o che non avrebbe dovuto succedere; cioè o che gli spettatori si sono rivelati molto più intelligenti di quanto ci si aspettasse, o viceversa che abbiano rifiutato delle cose che tu pensavi potessero piacergli. Però, se prendiamo proprio l'argomento della dizione di versi, io ho detto Dante molte volte nella mia vita, ho cominciato presto, e non l'ho mai proposto io, perché volessi creare una specie di scuola dantesca: l'ho fatto quando mi chiedevano di farlo. E ho notato che quando il testo è un testo profondamente affascinante, e tu come attore riesci a dirlo in modo da farlo apprezzare o comprendere, il pubblico ci sta; ma ci sta davvero, moltissimo. E non ho pensato di dover indirizzare il pubblico da qualche parte, ad esempio facendo il commento, oppure di indirizzare me per farmi capire meglio: io l'ho detto come mi sembrava giusto. E poi è chiaro, c'è Dante che funziona⁴⁹⁷.

⁴⁹⁷ Concludere con la *Divina Commedia* la conversazione con Roberto Herlitzka ci offre il pretesto per ricordare che proprio una *Lectura Dantis* nel fossato del Castello di Otranto, il 5 settembre 2001, fu l'ultima apparizione scenica di Carmelo Bene; senza contare l'ormai leggendaria apparizione "alla Madonna" del 31 luglio 1981, con i versi danteschi declamati dalla Torre degli Asinelli di Bologna e amplificati nel centro cittadino in occasione del primo anniversario della strage terroristica alla stazione.

APPARATI

BIBLIOGRAFIA E TESTIMONIANZE D'ARCHIVIO

1. Fonti edite

1.1. Pubblicazioni monografiche

- AA. VV., *Amor morto. Concerto mistico [dedicato a Carmelo Bene]*, di e con S. Pasello e A. Tavolazzi, CD audio più libretto, Lecce, Kurumuny, 2019.
- AA. VV., *Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990.
- AA. VV., *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Venezia, Marsilio, 1990.
- AA. VV., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995.
- AA. VV., *Uno straniero nella propria lingua. Scritti per Carmelo Bene*, Salerno, Oedipus, 2019.
- A. Aprà, *Carmelo Bene oltre lo schermo*, in *Per Carmelo Bene*, cit., pp. 121-164.
- A. Arbasino, *Fantasmî italiani*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977 (cfr. soprattutto *S.A.D.E.*, pp. 270-272; *Amleto (da Shakespeare a Laforgue)*, pp. 272-275).
- A. Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965 (cfr. soprattutto *Salomè*, pp. 370-372 e *La storia di Sawney Bean-Manon*, pp. 424-425; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1399-1404).
- Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Torino, Einaudi, 2008.
- A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.
- A. Artaud, *Per farla finita con il giudizio di Dio*, a cura di M. Dotti, Milano, Mimesis, 2019.
- U. Artioli, *Al di là de La lingua degli angeli*, in *Il teatro senza spettacolo*, cit., pp. 101-107; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1495-1498.
- U. Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Bari, Laterza, 2005.
- U. Artioli, *Morire di Teatro per l'Increato: Carmelo Bene tra silenzio e vocalità*, in *La ricerca impossibile*, cit., pp. 27-38; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1498-1503.
- U. Artioli – C. Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Milano, Medusa, 2006 (anche in formato audiolibro su CD a cura di L. Garino).
- A. Attisani, *Carmelo Bene d'ora in poi*, in *A CB*, cit., pp. 19-21; poi in versione accresciuta in *Il sommo Bene*, cit., pp. 195-208.
- A. Attisani, *Immenso Bene*, in *Bene crudele*, cit., pp. 3-12.

- A. Attisani, *L'arte del teatro nel secolo dopo Grotowski, in Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo (Opere e sentieri, vol. III), cit., pp. 157-181.*
- A. Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Torino, Accademia University Press, 2015.
- A. Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003.
- A. Attisani, *Meno opinioni e opere di Bene*, in *A CB*, cit., pp. 19-21.
- A. Attisani, *Svestire il vuoto*, in U. Artioli – C. Bene, *Un dio assente*, cit., pp. 5-26.
- A. Attisani, *Teatro come differenza*, Ravenna, Essegi, 1988.
- A. Attisani, *Una eccezione necessaria*, in Id., *Scena occidente*, Venezia, Cafoscarina, 1995, pp. 163-184 (prima versione come *CB, l'alieno*, in *Per Carmelo Bene*, cit., pp. 49-60).
- A. Attisani – M. Biagini (a cura di), *Opere e sentieri*, 3 voll. (*I. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, II. Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998, III. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*), Roma, Bulzoni, 2007-2008.
- A. Attisani – M. Dotti (a cura di), *Bene crudele. Cattivario di Carmelo Bene*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2004.
- A. Attisani – C. Sini, *La tenda. Teatro e conoscenza*, Milano, Jaca Book, 2021.
- E. Baiardo – F. De Lucis, *La moralità dei sette veli. La Salomè di Carmelo Bene*, Genova, Erga, 1997.
- E. Baiardo – R. Trovato, *Un classico del rifacimento. L'Amleto di Carmelo Bene*, Genova, Erga, 1996.
- M. Bandello, *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, 2 voll., Milano, Mondadori, 1934.
- E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dall'avanguardia polacca*, Padova, Marsilio, 1965.
- E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- B. Barbalato, *Carmelo Bene come Amleto: sul palco c'è l'autore*, in Id., *Sul palco c'è l'autore*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2006, pp. 17-42.
- E. G. Bargiacchi – R. Sacchetti (a cura di), *Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70*, Corazzano, Titivillus, 2017.
- M. Barlocco, *Racconti del Babbuino*, Roma, Edizioni Pagine Nuove, 1950.
- M. Barlocco, *Un negro voleva Iole. Racconti scelti e aforismi inediti*, Macerata, Giometti&Antonello, 2020.

- M. Barlocco, *Veronica, i gaspi e Monsignore*, Genova, Ala, 1952 (poi Milano, La Cartaccia, 1964; poi a cura di A. Marcheselli, Milano, Greco & Greco, 2005; poi Macerata, Giometti&Antonello, 2021).
- G. Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000.
- R. Barthes, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.
- G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968; alle pp. 16-27, Id., *Carmelo Bene o della sovversione* (poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1404-1427).
- G. Bartolucci, *Mutations. L'esperienza del teatro immagine*, Roma-New York, OOLP, 1974.
- C. Baudelaire, *Diari intimi*, Milano, SE, 2012.
- M. Bavera, *Carmelo Bene: il più grande organizzatore di se stesso*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 361-364.
- J. Beck, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, a cura di F. Quadri, con uno scritto di F. Pivano, Torino, Einaudi, 1975.
- S. Beckett, *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, Milano, Egea, 1991.

§

- C. Bene, *A boccaperta*, Torino, Einaudi, 1976 (contiene anche *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina*, e *Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della beata Maria Goretti*; II ed., con il solo *A boccaperta*, Milano, Linea d'ombra, 1993).
- C. Bene, *Cos'è il teatro?! La lezione di un genio*, libro più DVD, a cura di R. Maenza, Venezia, Marsilio, 2014.
- C. Bene, *Credito italiano V.E.R.D.I.*, Milano, Sugar, 1967.
- C. Bene, *Franco Cuomo e Gilles de Rais*, prefazione a F. Cuomo, *Sangue d'amore o Storia di Giovanna d'Arco e Gilles de Rais*, in Id., *Eresie d'amore*, Milano, Spirali, 1986, pp. 69-70.
- C. Bene, *Ho sognato di vivere! Poesie giovanili*, a cura di S. De Mattia, Milano, Bompiani, 2021.
- C. Bene, *Il rosa e il nero*, in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Milano, Lerici, 1968, pp. 188-205; poi in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 71-128; poi Firenze, Giusti, 1979.
- C. Bene, *In ginocchio da te: miti, vertigini amori. Lo sport secondo CB*, Roma, GOG, 2022.

- C. Bene, *In-vulnerabilità d'Achille [tra Sciro e Ilio]*, DVD più libretto, Campi Bisenzio, Eye Division, 2012.
- C. Bene, *La ricerca teatrale nella rappresentazione di Stato (o dello spettacolo del fantasma prima e dopo C.B.)*, in *La ricerca impossibile*, cit., pp. 11-17.
- C. Bene, *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore, 1982.
- C. Bene, *Il mal de' fiori poema*, Milano, Bompiani, 2000.
- C. Bene, *L'orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli, 1970.
- C. Bene, *Lorenzaccio*, seguito da *La grandiosità del vano* di M. Grande, Roma, Nostra Signora Editrice, 1986; poi senza il saggio di Grande in *Il teatro senza spettacolo*, cit., pp. 73-98.
- C. Bene, *Lorenzaccio e Il teatro di Bene e la pittura di Bacon* a cura di P. Giacchè e G. Fofi, Milano, Linea d'ombra, 1993.
- C. Bene, *Macbeth: libretto e versione da Shakespeare*, in *Carmelo Bene in "Macbeth"*, programma di sala, [Roma, Nostra Signora Editrice, 1982], pp. 9-14.
- C. Bene, *Macbeth: livret en 13 mouvements d'après William Shakespeare*, texte français et préface de J.-P. Manganaro, Paris, Dramaturgie, 1996.
- C. Bene, *Manfred (Byron-Schumann). Elaborazione e versione italiana di Carmelo Bene*, Firenze, Giusti, 1980.
- C. Bene, *Materiali inediti archiviati al Fondo 'L'Immemoriale di Carmelo Bene' - Roma - Casa dei Teatri: bozzetti e cartoni preparatori per Pinocchio e Fogli d'agenda*, in E. Massarese, *Teatri/libro. Ronconi, Bene, Vasilicò. Esperienze di percezione tra corpi in pagina e corpi in scena*, Roma, Aracne, 2009 (versione riveduta e corretta del 2016, inedita).
- C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, Sugar, 1966 (poi con prefazione di U. Volli, Milano, SugarCo, 1978; poi con introduzione di M. Grande, Milano, Bompiani, 2005).
- C. Bene, *Œuvres complètes*, 3 voll. (I. *Notre-Dame-des-Turcs* suivi de *Autographie d'un portrait*; II. *Théâtre*; III. *Polémiques et inédits*), traduites de l'italien et préfacées par J.-P. Manganaro, Parigi, P.O.L., 2003-2004-2012.
- C. Bene, *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995.
- C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- C. Bene, *Pinocchio*, Firenze, Giusti, 1978 (poi con introduzione di P. Giacchè, Milano, Bompiani, 2014).
- C. Bene, *Pinocchio*, seguito da *Pinocchio o lo spettacolo della Provvidenza (distrazioni a due voci tra scena e quinta)* di G. Dotto, Firenze, La casa Usher, 1981.

- C. Bene, *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*, Milano, Lerici, 1964.
- C. Bene, *Prefazione*, in F. Cuomo, *Nerone*, Milano, Spirali, 1980, pp. 9-10.
- C. Bene, *Quattro Momenti su tutto il Nulla*, trascrizione della sceneggiatura in F. R. Oppedisano, *Carmelo Bene. Un lottatore contro il suo tempo*, tesi di dottorato, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, XIX ciclo (2007), pp. 130-158.
- C. Bene, *Riccardo III*, in C. Bene – G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- C. Bene, *Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della beata Maria Goretti*, in Id., *A bocca aperta*, cit., pp. 177-222.
- C. Bene, *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina*, in Id., *A bocca aperta*, cit., pp. 113-175.
- C. Bene, *Schumann-Byron: Manfred*, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direttore D. Renzetti, versione italiana e riduzione di C. Bene, vinile più libretto, registrazione effettuata al Teatro alla Scala di Milano il 1 ottobre 1980, Fonit Cetra, 1980 (poi CD audio più libretto, Roma, Sossella, 2012).
- C. Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(H)eros(es)*, Milano, Longanesi, 1983 (poi con postfazione di P. Giacchè, Milano, Bompiani, 2005).
- C. Bene, *Una conferenza stampa*, introduzione di G. Di Leva, Milano, La società dello spettacolo, 1985.
- C. Bene, *Voce dei Canti*, DVD più libretto, Campi Bisenzio, Eye Division, 2012.
- C. Bene, *Vulnerabile invulnerabilità / necrofilia in Achille: poesia orale su scritto incidentato / versioni da Stazio Omero Kleist*, Roma, Nostra Signora Editrice, 1994.
- C. Bene – S. Bussotti, *Majakowskj*, vinile, Milano, La Voce del Padrone, 1961.
- C. Bene – D. Campana, *Canti Orfici. Stralci e varianti*, CD audio più libretto, Milano, Bompiani, 1999.
- C. Bene – F. Cuomo, *Faust o Margherita: soggetto cinematografico*, Roma, Tipografia C. Corvo Stampati per la cinematografia, 1969.
- C. Bene – G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978 (poi Macerata, Quodlibet, 2002).
- C. Bene – G. Di Leva, *L'Adelchi o della volgarità del politico*, Milano, Longanesi, 1984.

- C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998.
- C. Bene – V. Gelmetti, *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi. Blok Majakovskij Esenin Pasternak*, adattamento testi di C. Bene e R. Lerici, Roma, Appunti dell'Ufficio Stampa della Rai n. 73, 1976.
- C. Bene – E. Ghezzi, *Discorso su due piedi (il calcio)*, Milano, Bompiani, 1998 (ora Milano, La nave di Teseo, 2019).
- C. Bene – P. Lenti, *Il "Teatro Laboratorio" di Carmelo Bene [F. G. Lorca e V. Majakovskij]*, vinile, Roma, RCA, 1962.
- C. Bene – M. Panni, *Bruno Maderna: Hyperion. Suite dall'opera*, testo di F. Hölderlin, riduzione e adattamento di C. Bene, testo completo della versione Bene-Panni a cura di E. Beccaceci, doppio CD audio più libretto online, Castenaso, Tactus, 2022.

§

- S. Bergamasco, *Otranto. Via Scupoli*, in *A CB*, cit., pp. 69-70.
- C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, a cura di C. Guida, Roma, Sossella, 2015.
- V. Bodini, *Lettera a Carmelo Bene sul barocco*, in C. Bene, *L'orecchio mancante*, cit., pp. 138-143.
- P. Boioli, *Carmelo Bene. Il cinema della dépense*, Alessandria, Falsopiano, 2012.
- A. Boito, *Mefistofele*, in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942, pp. 95-179.
- L. Borgia, *L'evento e l'ombra. Fenomenologia del Nuovo Teatro italiano 1959-1967*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2006.
- A. Braibanti, *Il circo e altri scritti*, 4 voll., Portofino Mare, Atta, 1960.
- A. Braibanti, *Impresa dei prolegomeni acratichi*, Roma, Editrice 28, 1989.
- B. Brecht, *Scritti teatrali*, 3 voll. (I. *Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-1942*; II. «L'acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni 1937-1956; III. *Note ai drammi e alle regie*), Torino, Einaudi, 1975.
- P. Brook, *Grotowski, l'arte come veicolo*, in *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo (Opere e sentieri, vol. III)*, cit., pp. 21-24.
- L. Buoncristiano (a cura di), *Panta. Carmelo Bene*, antologia di interviste, Milano, Bompiani, 2012.

- F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esploso*, Milano, Jaca Book, 2021.
- F. Cambria, *Il teatro e la prassi*, in *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo (Opere e sentieri, vol. III)*, cit., pp. 183-198.
- D. Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di R. Martinoni, Torino, Einaudi, 2014.
- L. Cantisani d'Auria, *L'eroico Masini. Un direttore della fotografia tra Carmelo Bene e i fratelli Taviani*, prefazione di D. Zonta, Dublino, Artdigiland, 2022.
- A. Cappabianca, *Carmelo Bene. Il cinema oltre se stesso*, Cosenza, Pellegrini, 2012.
- M. Capriotti, *Carmelo Bene e il (suo) pubblico. Teorie, aspirazioni, polemiche*, in *Uno straniero nella propria lingua*, cit., pp. 15-24.
- T. Caputo, *Le pitture di scena*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 289-293.
- S. Casi, *I teatri di Pasolini*, introduzione di L. Ronconi, Milano, Ubulibri, 2005.
- S. Casi – A. Felice – G. Guccini (a cura di), *Pasolini e il teatro*, Venezia, Marsilio, 2012.
- R. Castellucci, *Altoparlanti per Carmelo Bene*, in *A CB*, cit., pp. 27-29.
- R. Castellucci, *L'enigma Carmelo Bene*, in *Per Carmelo Bene*, cit., pp. 61-65.
- R. Castellucci – C. Guidi – C. Castellucci, *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Milano, Ubulibri, 2001.
- L. Cavaglieri – D. Orecchia (a cura di), *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Torino, Accademia University Press, 2018.
- C. Cecchi, *Contro la rappresentazione*, in *Per Carmelo Bene*, cit., pp. 67-70.
- A. Cestelli Guidi – F. R. Oppedisano (a cura di), *Il Corpo della Voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*, catalogo della mostra al Palazzo delle Esposizioni di Roma, 9 aprile – 30 giugno 2019.
- E. Chaluja – J. Fillion – G. Mingrone – S. Schadhauer (a cura di), *Conversazione con Carmelo Bene*, intervista inedita registrata al magnetofono nel 1969, in *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., pp. 36-56.
- T. Conte, *L'amato bene*, Torino, Einaudi, 2002.

- T. Corbière, *Da "Gli amori gialli"*, versione di V. Pagano, Galatina, Pajano, 1958.
- T. Corbière, *Tutte le poesie*, Roma, Newton Compton, 1973.
- F. Cordelli, *Il poeta postumo. Manie, pettegolezzi, rancori*, Cosenza, Lerici, 1978.
- G. Costa (a cura di), *A CB. A Carmelo Bene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2003.
- S. Cristante, *L'icona che delira. Esplorazioni sociologiche su Hermes, Bosch, Shakespeare, Benjamin, Nolan, Pratt, Bene*, Milano, Mimesis, 2019.
- F. Cuomo, *Eresie d'amore*, Milano, Spirali, 1986.
- F. Cuomo, *Nerone*, prefazione di C. Bene, Milano, Spirali, 1980.
- F. Cuomo, *Trentasei Manhattan per un Faust disperato*, in *A CB*, cit., pp. 89-96; poi come *Trentasei Manhattan per un Faust anarchico e visionario* in *Il sommo Bene*, cit., pp. 122-129.
- S. D'Amico, *Salomè e dintorni: il lavoro in Rai di Carmelo Bene*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 79-84.
- L. de Berardinis, *Dall'inizio, con Quartucci, attraverso Marigliano e Bologna, verso un punto in cui il divenire non sia riconosciuto come antitetico all'assoluto*, estratti da un'intervista del 1998, in *Cento storie sul filo della memoria*, cit., pp. 101-106.
- S. De Feo, *In cerca di teatro*, a cura di L. Lucignani, prefazione di R. Radice, vol. II: *Da Ibsen al teatro-pop*, Milano, Longanesi, 1972 (cfr. soprattutto *Caligola*, pp. 569-572; *Salomè 'di' e 'da' Oscar Wilde*, pp. 839-842; *Faust o Margherita*, pp. 843-845; *Pinocchio*, pp. 846-848).
- S. De March, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, Napoli. L'Ancora del Mediterraneo, 2006.
- M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- G. Debord, *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo*, introduzione di C. Freccero e D. Strumia, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004.
- O. del Buono, *Il comune spettatore*, Milano, Garzanti, 1979; cfr. soprattutto *Il male del Bene*, pp. 26-27 (poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1456-1458) e *Esiste il cinema?*, pp. 162-166.
- G. Deleuze, *A proposito del "Manfred" alla Scala*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, cit., pp. 7-9; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1466-1467; poi come *Manfred: uno straordinario rinnovamento* in Id., *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, edizione italiana e

- traduzione a cura di D. Borca, introduzione di P. A. Rovatti, Torino, Einaudi, 2010, pp. 148-149.
- G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina, 1997.
- G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, a cura di P. A. Rovatti e D. Borca, Torino, Einaudi, 2001.
- G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, nuova edizione italiana, Torino, Einaudi, 2016 (I ed. italiana Milano, Ubulibri, 1984).
- G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, nuova edizione italiana, Torino, Einaudi, 2017 (I ed. italiana Milano, Ubulibri, 1989); paragrafo su Carmelo Bene anche in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1458-1461.
- G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in C. Bene – G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 67-92; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1431-1456.
- G. Deleuze, *Un opérateur d'intensités*, in *Festival d'Automne à Paris [1972-1982]*, a cura di J.-P. Léonardini – M. Collin – J. Markovits, Parigi, Temps Actuels, 1982, p. 113.
- J. Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, a cura di G. Dalmaso, prefazione di C. Sini, postfazione di V. Costa, Milano, Jaca Book, 1997.
- J. Derrida, *Prefazione*, in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, pp. VII-XXXV.
- A. Dessì, *Scritture d'attore. Rifrazioni artaudiane nel teatro italiano (Carmelo Bene, Rino Sudano, Societas Raffaello Sanzio)*, Roma, Fermenti, 2020.
- D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di P. Alatri, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- L. Di Giovanni – M. Schiavino (a cura di), *La voce mancante. Dialogo con Carmelo Bene*, postfazione di M. Dotti, Salerno, Plectica, 2007.
- G. Di Leva (a cura di), *Carmelo Bene a Milano*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2003.
- P. Di Matteo, *Sulle tracce di Edoardo II di Carmelo Bene*, in *In Fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, a cura di I. Caleo, P. Di Matteo e A. Sacchi, Venezia, bruno, 2021, pp. 102-111.
- V. Di Vita, *Un femminile per Bene. Carmelo Bene e le Ma-donne a cui è apparso*, Milano, Mimesis, 2019.
- G. Dotto, *Carmelo Bene, Shakespeare e l'attore musico nel teatro dell'irrappresentabile*, seguito da *Note critiche a margine di*

- quattro messe in scena da William Shakespeare*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, cit., pp. 31-59.
- G. Dotto, *Elogio di Carmelo Bene. A dieci anni dalla scomparsa*, Napoli, Pironti, 2012.
- G. Dotto, *L'arroganza dei vivi*, in *A CB*, cit., pp. 61-63.
- G. Dotto, *Il principe dell'assenza (Carmelo Bene)*, Firenze, Giusti, 1981.
- G. Dotto, *Pinocchio o lo spettacolo della Provvidenza (distrazioni a due voci tra scena e quinta)*, in C. Bene, *Pinocchio*, Firenze, La casa Usher, 1981, pp. 91-155.
- C. Dumoulié, *Antonin Artaud*, Genova-Milano, Costa & Nolan, 1998.
- C. Dumoulié, *Carmelo Bene e lo splendore del vuoto*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 24-32.
- C. Dumoulié, *Chôra ou le chœur de la voix*, in *La ricerca impossibile*, cit., pp. 39-58 e 117-136; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1507-1514.
- C. Dumoulié, *Omaggio a Carmelo Bene, "poeta increato del soffio"*, in *A CB*, cit., pp. 15-17.
- E. Fadini, *La cavità orale*, in *La ricerca impossibile*, cit., pp. 83-87.
- E. Fadini, *La testimonianza intollerabile*, in *Il teatro senza spettacolo*, cit., pp. 123-149; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1539-1543.
- E. Fadini, *Una Biennale Teatro come metafora poetica del teatro*, in U. Artioli – C. Bene, *Un dio assente*, cit., pp. 141-152.
- L. Ferlazzo Natoli, *1999, il seminario*, in *A CB*, cit., pp. 111-115.
- P. Ferrara (a cura di), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario / Archivio Centrale dello Stato*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali – Direzione generale per gli archivi, 2004.
- B. Filippi, *Carmelo Bene e la lezione dei mistici*, in *Amor morto. Concerto mistico*, cit., pp. 13-28.
- B. Filippi, *I suoni della mistica*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 156-165.
- E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2016.
- E. Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli, 1983 (cfr. soprattutto *Salomè*, pp. 197-200 e 210-213; *Faust o Margherita*, pp. 284-287; *Il rosa e il nero*, pp. 309-312; *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, pp. 332-334).
- R. Frattolillo, *Il teatro di Aldo Braibanti ovvero il pellegrinaggio di un dilettante leonardesco tra scritti, formiche e opere*, Roma, Annales, 2018.

- S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1986.
- C. Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Firenze, Sansoni, 1998 (cfr. soprattutto *Bene, grande attore postumo*, pp. 223-225; *Mercuzio guardone*, pp. 264-266).
- P. Giacchè, *Carmelo, dopo*, in *A CB*, cit., pp. 139-142; poi in Id., *Nota Bene*, cit., pp. 193-196.
- P. Giacchè, *Carmelo Bene*, voce del Dizionario Biografico degli Italiani Treccani (2012); poi in Id., *Nota Bene*, cit., pp. 97-112.
- P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007 (II ed. aggiornata e ampliata; I ed. 1997).
- P. Giacchè, *Dar corpo alla poesia: l'esempio e il metodo di Carmelo Bene*, in *La coscienza altra. Antropologia e poesia*, a cura di D. Scafoglio, Atti del Convegno di studio "Antropologia e poesia" dell'Università di Salerno, Salerno-Ravello 2-4 maggio 2002, Cava de' Tirreni, Marlin, 2006, pp. 202-212; poi in Id., *Nota Bene*, cit., pp. 166-177.
- P. Giacchè, *Il corpo dimenticato: Carmelo Bene*, in *Corps du Théâtre – Il corpo del Teatro*, a cura di U. Birbaumer, M. Hüttler e G. Di Palma, Vienna, Hollitzer, 2010, pp. 3-16; poi in Id., *Nota Bene*, cit., pp. 126-142.
- P. Giacchè, *La discesa dal 'Monte' Carmelo*, in *Amor morto. Concerto mistico*, cit., pp. 29-37; poi in Id., *Nota Bene*, cit., pp. 38-41.
- P. Giacchè, *La verticalità del Bene*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 140-150; poi in Id., *Nota Bene*, cit., pp. 28-37.
- P. Giacchè, *La verticalità e la sacralità dell'atto*, in *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo (Opere e sentieri, vol. III)*, cit., pp. 119-128.
- P. Giacchè, *Lo spettatore partecipante*, Milano, Guerini, 1991.
- P. Giacchè, *Lo spettatore per Bene*, in *Per Carmelo Bene*, cit., pp. 29-48.
- P. Giacchè, *Nota Bene*, Lecce, Kurumuny, 2022.
- M. Giammusso, *La fabbrica degli attori: l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri – Direzione generale delle informazioni dell'editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1988, pp. 172-177.
- G. Giani Luporini, *Carmelo Bene: una voce polifonica*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 151-155.

- S. Giorgino, «Ah soltanto esser solo una voce». Leggenda di Carmelo Bene, in *Uno straniero nella propria lingua*, cit., pp. 103-113.
- S. Giorgino, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Lecce, Milella, 2014.
- S. Giorgino, *La biblioteca «impossibile» di Carmelo Bene in Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 577-591.
- S. Giorgino, *La pratica dello 'slittamento' in Nostra Signora dei Turchi di Carmelo Bene*, in *Proposte per il nostro millennio: la letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, a cura di Esin Gören, Cristiano Bedin e Deniz Dilşad Karail, Istanbul, İstanbul Üniversitesi Sağlık, 2016, pp. 37-49.
- A. Giusti, *La casa del Forte dei Marmi*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- J. W. Goethe, *Faust*, con un saggio introduttivo di T. Mann, traduzione e note di G. Manacorda, nota al testo di G. Schiavoni, Milano, Mondadori, 2005 (I ed. della traduzione 1932-45).
- J. W. Goethe, *Fausto*, prima traduzione italiana completa di G. Scalvini e G. Gazzino, Firenze, Le Monnier, 1857.
- E. H. Gombrich, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971.
- M. Grande, *Il lavoro di Carmelo Bene*, in G. Bartolucci, *Mutations. L'esperienza del teatro immagine*, cit., pp. 138-145.
- M. Grande, *L'attore senza teatro e Una sintesi degli anni '80 del fenomeno C.B.*, in *Il teatro senza spettacolo*, cit., pp. 109-121 e 159-164.
- M. Grande, *L'automatico e l'autentico*, in *Per Carmelo Bene*, cit., pp. 17-28.
- M. Grande, *L'uso della strumentazione elettronica nell'ultimo Bene*, in *Il suono del teatro*, a cura di R. Tomasino, atti del convegno nazionale di studi di Palermo, 19-20 ottobre 1981, Acquario, Palermo, 1982, pp. 77-88.
- M. Grande, *La grandiosità del vano*, in C. Bene, *Lorenzaccio*, Roma, Nostra Signora Editrice, 1986, pp. 85-155.
- M. Grande, *La lettera mancata. Uno studio su La cena delle beffe di Carmelo Bene*, Roma, Marchesi, 1989.
- M. Grande, *La Macchina antilinguaggio*, in *La ricerca impossibile*, cit., pp. 88-113.
- M. Grande, *La riscossa di Lucifero. Ideologie e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Roma, Bulzoni, 1985.

- M. Grande, *Tecnologia della discrittura*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, cit., pp. 19-30.
- M. G. Gregori (a cura di), *Il teatro degli scontri. Interviste con i contemporanei: Giorgio Strehler, Peter Brook, Luca Ronconi, Peter Stein, Patrice Chéreau, Eduardo De Filippo, Carmelo Bene, Ekkehard Schall, Eugenio Barba*, in *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, a cura di M. G. Gregori, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 143-229.
- J. Grotowski, *Holiday [Swieto]: il giorno che è santo e Teatro delle Fonti*, preceduti da *Sulla genesi di Apocalypsis*, a cura di C. Pollastrelli, Firenze, La casa Usher, 2006.
- J. Grotowski, *Per un teatro povero*, prefazione di P. Brook, Roma, Bulzoni, 1970.
- J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998 (Opere e sentieri, vol. II)*, cit., pp. 45-64.
- J. Grotowski, *Testi 1954-1998. Vol. IV: L'arte come veicolo (1984-1998)*, Firenze, La casa Usher, 2017.
- R. Herlitzka, *Ipnogrammi*, Roma, Cooperativa Prove 10, 1973.
- R. Herlitzka, *La natura di Tito Lucrezio Caro (Libri I-IV)*, Milano, La nave di Teseo, 2019.
- K. Ippaso (a cura di), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009.
- K. Ippaso, *L'isola che c'era: grandi maestri al Teatro Ateneo (1980-1995)*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2019.
- R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cura e introduzione di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 2002.
- J. Joyce, *Ulisse*, traduzione di G. De Angelis, Milano, Mondadori, 1960.
- I. Kant, *Critica della ragione pura*, introduzione, traduzione e note di G. Colli, Milano, Adelphi, 1976.
- P. Klossowski, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, cit., pp. 11-18; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1467-1473.
- P. Klossowski, *Généreux jusqu'au vice [flussi veneziani]*, in *Il teatro senza spettacolo*, cit., pp. 151-157; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1528-1531.
- P. Klossowski, *Il bafometto*, Milano, Adelphi, 2017.
- J. Laforgue, *Amlato ovvero le conseguenze della pietà filiale*, traduzione di E. Flaiano, Roma, Documento, 1944 (poi Milano, Scheiwiller, 1987).
- J. Laforgue, *Moralità leggendarie*, a cura di N. Risi, Milano, Garzanti, 1998.

- J. Laforgue, *Poesie*, Milano, Lerici, 1965.
- D. Lancioni – F. R. Oppedisano (a cura di), *Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate*, catalogo della mostra al palazzo delle Esposizioni di Roma, 4 dicembre 2012 – 3 febbraio 2013, Milano, Skira, 2012.
- T. Landolfi, *Rien va*, Milano, Adelphi, 1998.
- H.-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2017.
- J.-P. Léonardini, *Carmelo Bene. L'istrion scélérat*, in *Festival d'Automne à Paris [1972-1982]*, a cura di J.-P. Léonardini – M. Collin – J. Markovits, Parigi, Temps Actuels, 1982, pp. 111-112.
- R. Lerici, *La storia di Sawney Bean*, appendice di C. Bene, Milano, Lerici, 1964.
- R. Lerici, *Racconto*, Milano, Scheiwiller, 1964.
- R. Lerici (a cura di), *Una nottata di Carmelo Bene con Romeo, Giulietta e compagni*, audiocassetta, Milano, Audiolibri Mondadori, 1976 (poi su CD accluso a *Carmelo Bene. La voce e il fenomeno/Suoni e visioni dall'archivio*, a cura di L. Viglietti e F. R. Oppedisano, catalogo della mostra alla Casa dei Teatri di Roma, 28 aprile – 26 giugno 2005).
- R. Lerici – G. Proietti, *A me gli occhi, please*, VHS, Roma, VideoRai, 1976.
- G. Livio, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Milano, Mursia, 1992 (cfr. soprattutto pp. 131-135, su *Salomè*, e il cap. VII, pp. 147-154).
- G. Livio, *Minima theatralia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984.
- G. Livio, *Primi appunti a proposito di una possibile scansione dell'attività di Carmelo Bene in due periodi per favorire l'esegesi di un fenomeno artistico decisamente complesso*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 134-139.
- R. Maenza (a cura di), *Dalla Puglia l'eterno Bene. La Lectura Dantis di Carmelo Bene*, libro più DVD, Bari, Consiglio regionale della Puglia, 2018.
- R. Maenza (a cura di), *Il sommo Bene*, Lecce, Kurumuny, 2019.
- V. Majakovskij, *Opere*, a cura di I. Ambrogio, 4 voll., Roma, Editori Riuniti, 1958.
- L. Mancini, *Carmelo Bene: fonti della poetica*, Milano, Mimesis, 2020.
- L. Mancini, «*Quattro diversi modi di morire in versi*». *Carmelo Bene e i poeti russi nello Spettacolo-concerto Majakovskij*, in *L'Ottobre delle arti*, a cura di G. Alonge, A. Malvano e A.

- Petrini, Torino, Accademia University Press, 2019, pp. 288-299.
- L. Mancini, *Tra sé e dentro di sé. Carmelo Bene e La voce di Narciso tra poesia e teatro*, in *Gli incanti di Narciso. Archetipi seduzioni distopie. La genesi di un mito e le sue visioni contemporanee*, a cura di R. Girardi e R. Affatato, Bari, Edizioni di Pagina, 2020, pp. 158-168.
- J.-P. Manganaro (a cura di), *Carmelo Bene. Dramaturgie*, Sarcelles, Garnier, 1977.
- J.-P. Manganaro, "Dramaturgie" di Carmelo Bene, in *Per Carmelo Bene*, cit., pp. 109-118.
- J.-P. Manganaro, *Il pettinatore di comete*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, cit., pp. 61-75; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1474-1486; poi in Id., *Oratorio Carmelo Bene*, cit., pp. 29-42.
- J.-P. Manganaro, *La memoria del futuro (il Laboratorio veneziano ovvero dei saggi "prescritti" e della Ricerca ritrovata)*, in *La ricerca impossibile*, cit., pp. 18-26; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1517-1528.
- J.-P. Manganaro, *Le parfum de la fureur*, in *La ricerca impossibile*, cit., pp. 59-71 e 137-148; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1486-1495; poi «Revue d'Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263, pp. 365-372.; poi come *Il profumo del furore: per un lavoro che non vide la luce* in Id., *Oratorio Carmelo Bene*, cit., pp. 43-60.
- J.-P. Manganaro, *Oratorio Carmelo Bene*, Milano, Il Saggiatore, 2022.
- J.-P. Manganaro, *Una lingua barbara transeunte*, in *Il teatro senza spettacolo*, cit., pp. 71-72; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1531-1533; poi in Id., *Oratorio Carmelo Bene*, cit., pp. 89-91.
- G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, Firenze, La casa Usher, 2010.
- G. Manzella, *Sono apparso a Carmelo Bene*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 381-391.
- A. Manzoni, *I promessi sposi*, Milano, dalla Tipografia Guglielmini e Redaelli, 1840.
- D. Maraini, *Fare teatro*, Milano, Bompiani, 1974.
- M. Marchetti, *In nome della Rivoluzione. La strana storia del Majakovskij & Co. di Carlo Quartucci*, in *L'Ottobre delle arti*, cit., pp. 232-246.
- S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, introduzione di L. Mango, Corazzano, Titivillus, 2013.

- I. Margoni (a cura di), *Per conoscere André Breton e il surrealismo*, Milano, Mondadori, 1976.
- M. Masini, *I miei film con Carmelo Bene / My Films with Carmelo Bene / Mes films avec Carmelo Bene*, a cura di C. A. Petruzzi, Venezia, Damocle, 2020.
- F. Mastrella – A. Rezza, *Clamori al vento. L'arte, la vita, i miracoli*, Milano, Il Saggiatore, 2014.
- C. Meldolesi, *La discendenza dell'attore artista e l'oltre di Bene*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 109-117.
- L. Mezzanotte, *Sono rimasto un clandestino*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 56-57.
- E. Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948.
- E. Morreale (a cura di), *Carmelo Bene. Contro il cinema*, antologia di interviste, Roma, Minimum Fax, 2011.
- J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, Napoli, Cronopio, 2010.
- F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1977.
- F. R. Oppedisano, *Carmelo Bene. Un lottatore contro il suo tempo*, tesi di dottorato, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, XIX ciclo (2007).
- F. R. Oppedisano, *Ricominciando a pensar Bene*, in *Uno straniero nella propria lingua*, cit., pp. 59-70.
- D. Orecchia, *L'attore e le "tradizioni" del Nuovo Teatro*, in V. Valentini, *Nuovo Teatro made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 291-324.
- D. Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Milano, Mimesis, 2020.
- D. Orecchia – A. Petrini – M. Pierini (a cura di), *La scena della contraddizione. Omaggio a Gigi Livio*, Corazzano, Titivillus, 2008.
- A. Paiano, *Dentro 'l mal de' fiori. Il poema impossibile di Carmelo Bene*, Lecce, Kurumuny, 2022.
- V. Pandolfi – E. Artese (a cura di), *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, introduzione di V. Pandolfi, Milano, Lerici, 1965.
- V. Papa (a cura di), *Attore, il nome non è esatto. Il teatro di Romeo Castellucci nelle fotografie di Luca Del Pia*, Napoli, Cronopio, 2021 (alle pp. 70-78, *Dialogo tra Velia Papa e Romeo Castellucci*; poi con il titolo *La quinta parete*, «Antinomie», 12 gennaio 2022, consultabile al link: <https://antinomie.it/index.php/2022/01/12/la-quinta-parete/>).
- S. Pasello, *Lettera a Gioia Costa: A CB*, in *A CB*, cit., pp. 35-38; poi in *Il sommo Bene*, cit., pp. 188-191.

- P. P. Pasolini, *Appendice a «Empirismo eretico»*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1643-1683.
- P. P. Pasolini, *Da tecnica audiovisiva a tecnica audiovisiva*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 2 tomi, Milano, Mondadori, 2001.
- P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972; poi in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1245-1639; ora con prefazione di G. Fink, Milano, Garzanti, 2015 [edizione cui abbiamo fatto riferimento per l'indicazione delle pagine N.d.R.].
- P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 tomi, Milano, Mondadori, 1999.
- P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- P.P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001 (cfr. anche Id., *Il teatro 1: Calderón-Affabulazione-Pilade*, prefazione di O. Ponte Di Pino, Milano, Garzanti, 2016, e Id., *Il teatro 2: Porcile-Organ-Bestia da stile*, prefazione di O. Ponte Di Pino, Milano, Garzanti, 2019).
- L. Pavolini (a cura di), *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975). Edizione integrale*, Roma, Donzelli, 2006.
- G. Pedini, *Sei racconti. Teatri occidentali oggi*, Bologna, Pàtron, 2021.
- C. Peirolero (a cura di), *Una giovinezza ferita. Gli spettacoli elisabettiani di Aldo Trionfo*, Genova, Costa & Nolan, 1991.
- S. Petrilli – A. Ponzio – L. Ponzio, *Interferenze. Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene e dintorni*, Milano, Mimesis, 2012.
- A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004.
- A. Petrini, *Carmelo Bene*, Roma, Carocci, 2021.
- E. Petrolini, *Memorie (Opere di Ettore Petrolini, volume secondo)*, a cura di A. Calò, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1977.
- C. A. Petrucci, *Carmelo Bene: una bibliografia (1959-2018)*, Venezia, Damocle, 2018.
- E. A. Poe, *Il corvo e La filosofia della composizione*, introduzione e traduzione di M. Praz, illustrazioni di G. Doré, Milano, BUR, 1997.
- E. A. Poe, *Tre saggi sulla poesia*, a cura di E. Chinol, Padova, Le Tre Venezie, 1946.

- F. Quadri, *Da teatro alla radio (passando per il cinema)*, in *La Salomè di Oscar Wilde secondo Carmelo Bene*, cit.; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1461-1465.
- F. Quadri, *Du théâtre au théâtre, l'itinéraire de Carmelo Bene vers un langage non littéraire du spectacle*, in *Carmelo Bene. Dramaturgie*, cit., pp. 7-24.
- F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca (Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene)*, Torino, Einaudi, 1982.
- F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, 2 tomi, Torino, Einaudi, 1977.
- F. Quadri, *La politica del regista. Teatro 1967-1979 (A-M)*, Milano, Edizioni il Formichiere, 1980 (cfr. soprattutto pp. 29-37: *Nostra Signora dei Turchi*, *La cena delle beffe*, *S.A.D.E.*, *Amleto (da Shakespeare a Laforgue)*, *Romeo e Giulietta (storia di Shakespeare)*, *Riccardo III*, *Otello*, *Manfred*, *Don Chisciotte* con L. De Berardinis).
- F. Quadri (a cura di), *Un re elisabettiano tra Rossini e Nietzsche: quasi un autoritratto di Carmelo Bene: Aldo Trionfo secondo Carmelo Bene*, in *Il teatro di Trionfo*, a cura di F. Quadri, Milano, Ubulibri, 2002, pp. 219-225.
- F. Quadri (a cura di), *Un veggente che anticipava sulla scena il vuoto della realtà di oggi: intervista a Franco Branciaroli su Aldo Trionfo*, in *Il teatro di Trionfo*, a cura di F. Quadri, Milano, Ubulibri, 2002, pp. 245-251.
- F. de Quevedo, *Sonetti amorosi e morali*, traduzione di V. Bodini, Torino, Einaudi, 1965.
- G. Raciti, *Il ritornello crudele dell'immagine. Critica e poetica del cinema di Carmelo Bene*, Milano, Mimesis, 2018.
- G. Raciti, *Il ruminare orifiziale della phoné beniana*, in *Uno straniero nella propria lingua*, cit., pp. 71-86.
- J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, Roma, DeriveApprodi, 2018.
- T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche; con una prefazione e il saggio "Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo" di J. Grotowski*, Milano, Ubulibri, 1993.
- A. Rimbaud, *Opere in versi e in prosa*, traduzione di D. Bellezza, Milano, Garzanti, 1989.
- A. M. Ripellino, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti («L'Espresso» 1969-77)*, nella revisione dell'autore e con un inedito, a cura di A. Fo, A. Pane e C. Vela, Roma, Bulzoni, 1989 (cfr. soprattutto *Sem Benelli trafitto dai giannizzeri*, pp. 268-270; *Brecht sul treno di Lecce*, pp. 339-340; *Che donnina, quell'Amleto*, pp. 474-475; *Ora Faust fa il disk-*

- jockey*, pp. 501-503; *Frana sul monte Shakespeare*, pp. 603-605).
- L. Ronconi, *Prove di autobiografia [raccolte da Maria Grazia Gregori]*, a cura di G. Agosti, Milano, Feltrinelli, 2019.
- L. Ronconi – G. Capitta, *Teatro della conoscenza*, Bari, Laterza, 2012.
- F. Rosenzweig, *La stella della redenzione*, Milano, Vita & Pensiero, 2005 (I ed. Casale Monferrato, Marietti, 1985).
- A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, prefazione di L. Barile, Firenze, Le Lettere, 2010 (cfr. soprattutto *La misteriosa interprete*, pp. 3-4 e 368; *Non è la mia ambizione essere eccentrica*, pp. 191-222 e 376-377; *Paesaggio con figure*, pp. 265-319 e 378).
- A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012 (cfr. soprattutto *Cronologia*, a cura di S. De March e S. Giovannuzzi, pp. XLIII-CXLIII).
- A. Rosselli, *Locomotrix. Selected poetry and prose*, edited and translated by J. Scappettone, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.
- G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2005.
- C. G. Saba, *Carmelo Bene*, Milano, Il Castoro Cinema, 1999.
- C. G. Saba, *Carmelo Bene. Cinema, arti visive, happening, teatro*, Milano, Postmedia Books, 2019.
- C. G. Saba, *Carmelo Bene e la decostruzione delle arti del Novecento*, in *Il sommo Bene*, cit., pp. 392-418.
- La Salomé di Oscar Wilde secondo Carmelo Bene*, XXIX Premio Italia (Venezia, settembre 1977), Roma, Radio Due – Rai Radiotelevisione italiana, 1977.
- E. Sanguineti, *Giornalino secondo 1976-1977*, Torino, Einaudi, 1979.
- E. Sanguineti, *K. e altre cose*, Milano, Scheiwiller, 1962.
- E. Sanguineti – L. Ronconi, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, a cura di G. Bartolucci, Roma, Bulzoni, 1970.
- N. Savarese – C. Bene, *Bene in cucina: Nicola Savarese intervista Carmelo Bene*, introduzione di L. Mancini, Bari, Edizioni di Pagina, 2019.
- A. Scala, *La voix boîteuse*, in *La ricerca impossibile*, cit., pp. 72-82 e 149-160; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1503-1507.
- A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, introduzione di C. Vasoli, Bari, Laterza, 1997.

- M. Sciotto, *Un Carmelo Bene di meno. Discritture di Nostra Signora dei Turchi*, prefazione di L. Viglietti, Catania, Villaggio Maori, 2014.
- E. Sgarbi, *Carmelo Bene e il suo editor*, in *A CB*, cit., pp. 49-51.
- E. Sgarbi, *Si volta troppo pagina*, in *Panta*, cit., pp. 405-409.
- W. Shakespeare, *La dodicesima notte*, in P. Cavalli, *Shakespeare in scena. Quattro traduzioni*, Roma, nottetempo, 2016, pp. 359-469.
- W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta (Drammi di Shakespeare tradotti da S. Quasimodo, vol. I)*, Milano, Mondadori, 1963.
- W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, in Id., *Opere complete nuovamente tradotte e annotate da G. Baldini (vol. III, Tragedie)*, Milano, Rizzoli, 1963, pp. 313-419.
- W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta (traduzione di S. Quasimodo)*, in Id., *Teatro completo (vol. IV, Le tragedie)*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1976, pp. 1-261.
- W. Shakespeare, *Sonetti*, in Id., *Opere complete nuovamente tradotte e annotate da G. Baldini (vol. II, Drammi storici inglesi, poemetti, sonetti e poesie varie)*, Milano, Rizzoli, 1963, pp. 1093-1179.
- W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di G. Melchiori, versioni di A. Rossi e G. Melchiori, Torino, Einaudi, 1965.
- C. Sini, *Poiema*, in *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo (Opere e sentieri, vol. III)*, cit., pp. 199-202.
- C. Sini, *Prefazione*, in J. Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Milano, Jaca Book, 1997, pp. 9-24.
- C. Sini, *Un dialogo in azione*, in U. Artioli – C. Bene, *Un dio assente*, cit., pp. 165-172.
- C. Sini – A. Attisani, *La tenda. Teatro e conoscenza*, Milano, Jaca Book, 2021.
- S. Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. III (*Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*), Torino, Einaudi, 2001, pp. 703-736.
- R. L. Stevenson, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, traduzione di O. e G. del Buono, Milano, Rizzoli, 1952.
- P. Szondi, *Teoria del dramma moderno: 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962.
- F. Taviani, *Bene, è finito un secolo*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e W. Pedullà (vol. 3, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa), Torino, Einaudi,

- 2012, pp. 1012-1016; poi come *L'attore quando non c'entra*, «Dionysus ex machina», VI (2015), pp. 179-188.
- F. Taviani, *Commento a Il Performer*, in *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo (Opere e sentieri, vol. III)*, cit., pp. 25-38.
- F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- R. Tessari, *Carmelo Bene: una macchina di phonè per il silenzio di Narciso*, in *Il grande attore nell'Otto e Novecento*, convegno di studi (Torino, 19-21 aprile 1999), Torino, Dams, 2001, pp. 31-47.
- R. Tessari, *Pinocchio. «Summa atheologica» di Carmelo Bene*, Firenze, Liberoscambio, 1982.
- R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996.
- E. Tirelli (a cura di), *Voglio fare l'attore. Vita e teatro di Roberto Herlitzka*, Bologna, Caracò, 2018.
- A. Trionfo – L. Salveti, *Faust Marlowe-Burlesque*, Verona, Anteditore, 1976.
- G. Turchetta, *Cambiarsi d'abito: la scrittura senza spettacolo*, in *Per Carmelo Bene*, cit., pp. 81-107.
- F. Ungaro (a cura di), *Carmelo Bene e altre eresie*, Lecce, Kurumuny, 2022.
- G. Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Roma, Bulzoni, 2002.
- V. Valentini, *Nuovo Teatro made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015.
- P. Valéry, *Scritti sull'arte*, traduzione di V. Lamarque, con uno scritto di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2017.
- A. Vasil'ev, *Cronaca del quattordici*, in *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo (Opere e sentieri, vol. III)*, cit., pp. 75-96.
- F. Vazzoler, *Ancora su Bene letterato*, in *Uno straniero nella propria lingua*, cit., pp. 25-34.
- F. Vazzoler, *Il 'funerale dell'orale'. Carmelo Bene: la scena e la scena della pagina*, in *The Tradition of the actor-author in Italian Theatre*, a cura di D. Fischer, Oxford, Legenda, 2013, pp. 146-157.
- S. Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di A. Petrini, Torino, Accademia University Press, 2015.
- D. Ventimiglia, *Introduzione*, in *La ricerca impossibile*, cit., pp. 9-10.

- S. Veronesi, *CB versus cinema*, intervista inedita del 1995, in *Panta*, cit., pp. 297-309.
- L. Viglietti, *Cominciò che era finita*, Roma, Edizioni dell'asino, 2020.
- L. Viglietti – F. R. Oppedisano (a cura di), *Carmelo Bene. La voce e il fenomeno/Suoni e visioni dall'archivio*, catalogo della mostra alla Casa dei Teatri di Roma, 28 aprile – 26 giugno 2005 (contiene CD audio *Una nottata di Carmelo Bene con Romeo, Giulietta e compagni*, a cura di R. Lerici, I ed. Milano, Audiolibri Mondadori, 1976).
- E. Villa, *Letania per Carmelo Bene*, a cura di A. Tagliaferri, Milano, Scheiwiller, 1996 (poi in *Bene non comune*, «il verri», n. 78, febbraio 2022, pp. 16-50).
- D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010.
- D. F. Wallace, *Federer come esperienza religiosa*, in Id., *Il tennis come esperienza religiosa*, Torino, Einaudi, 2012.
- L. Weber, *Apollo, Bernini, Bene: apoteosi della vita pietrificata. Appunti di lettura a 'l mal de' fiori - poema*, in Id. *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni Sessanta a oggi*, Ravenna, Allori, 2006, pp. 119-126.
- L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quadrerni 1914-1916*, a cura di A. G. Conte, Torino, Einaudi, 1964.
- G. Zuccarino, *Bene e Klossowski. Forme di un dialogo*, in U. Artioli – C. Bene, *Un dio assente*, cit., pp. 153-163.

1.2. Articoli sulla stampa periodica*

* In ordine cronologico fino al 29 marzo 2002, per includere cronache e reazioni all'indomani della morte di Bene (16 marzo); poi in ordine alfabetico. In grassetto le fonti d'epoca – per la maggior parte recensioni – riguardanti *Tre atti unici*, *Gregorio: cabaret dell'800*, *Faust o Margherita*, *Romeo & Giulietta (storia di Shakespeare) secondo Carmelo Bene* (strumento indispensabile per rintracciarne un primo nucleo, arricchito da chi scrive soprattutto relativamente agli spettacoli più datati, è il volume di C. A. Petrucci, *Carmelo Bene: una bibliografia*, cit.). Si precisa che la sezione cronologica privilegia gli articoli attinenti alla trattazione svolta, ovvero mai segnalati o scarsamente presi in considerazione dagli studiosi; pertanto vi sono scarse tracce di alcuni momenti apicali dell'arte di Bene (il cinema, ad esempio), per cui si rimanda alla bibliografia specifica comunque a suo luogo segnalata.

- Camus ha concesso "Caligola" a giovani attori sconosciuti*, «La Stampa», 30 settembre 1959.
- Ag. Sa. [A. Savioli], *Caligola*, «L'Unità», 2 [1]* ottobre 1959.
- M. R. Cinnaghi, *Caligola di Albert Camus*, «Il Popolo», 2 ottobre 1959.
- G. D. C., «*Caligola*» di Albert Camus al teatro delle Arti, «Avanti!», 2 ottobre 1959.
- N. Ciarletta, «*Caligola*» di Camus alle Arti, «Il Paese», 2 ottobre 1959.
- G. Pros[peri], «*Caligola*» di Albert Camus alle Arti, «Il Tempo», 2 ottobre 1959.
- Un Caligola ventenne fedele ad Albert Camus*, «Il Giorno», 2 [3] ottobre 1959.
- A. Fratelli, «*Caligola*» di Camus al Teatro delle Arti, «Paese Sera», 2-3 [3] ottobre 1959.
- R. Rad[ice], «*Caligola*» di Camus alle Arti, «Il Giornale d'Italia», 2-3 [3] ottobre 1959.
- V., «*Caligola*» di Camus al Teatro delle Arti, «Momento Sera», 2-3 [3] ottobre 1959.
- V. C., «*Caligola*» di Camus alle Arti, «Corriere d'Informazione», 2-3 ottobre 1959.
- G. Ant., «*Caligola*», «Il Globo», 3 ottobre 1959.
- P. P., «*Caligola*», «Il Quotidiano», 3 ottobre 1959.
- M. Raimondo, *Si ribellano in nome di Camus*, «La Giustizia», 3 ottobre 1959.
- F. Virdia, *Caligola di Camus alle Arti*, «La Voce Repubblicana», 3 ottobre 1959.
- Caligola*, «Il Secolo», 3 ottobre 1959.
- N. Chiaromonte, *Caligola e il nihilismo*, «Il Mondo», 13 ottobre 1959.
- Vice, *Il dr. Jekyll e mr. Hyde*, «Il Lavoro Nuovo», 31 maggio 1961.
- Vice, *Atti unici di Barlocco*, «Corriere Mercantile», 14 giugno 1961.**
- Vice, *Tre atti unici di Marcello Barlocco*, «Il Lavoro Nuovo», 14 giugno 1961.**
- V. Pandolfi, *Le attrazioni dell'avanguardia: a servizio di quale causa?*, «Il Dramma», n. 301 (ottobre 1961), pp. 75-77.

* La rassegna stampa riguardante *Caligola* proviene dal relativo fascicolo conservato all'Archivio Centrale dello Stato di Roma: l'incertezza nelle date è dovuta al fatto che queste non figurano sugli stessi articoli, ma sono stampigliate – quasi sempre in due versioni diverse – sui fogli ai quali i ritagli di giornale si trovano incollati.

- Vice, *Cabaret dell'Ottocento al Ridotto dell'Eliseo*, «Il Giornale d'Italia», 21-22 ottobre 1961.
- Vice, *Cabaret Gregorio al Ridotto*, «Il Tempo», 21 ottobre 1961.
- Vice, «*Cabaret ottocentesco*», «Il Popolo», 21 ottobre 1961.
- Vice, *Gregorio: cabaret dell'Ottocento*, «La Voce Repubblicana», 21-22 ottobre 1961.
- Vice, *Gregorio e Cabaret dell'ottocento. Spettacolo in due tempi*, «Il Messaggero», 21 ottobre 1961.
- G. Calendoli, *Uno spettacolo al Ridotto dell'Eliseo. «Il teatro dell'anno zero» rappresentato in palcoscenico*, «La Fiera Letteraria», 29 ottobre 1961, p. 6.
- Questa sera al Gerolamo un «cabaret» dell'800*, «Corriere d'informazione», 8-9 novembre 1961.
- Pubblico perplesso al Gerolamo*, «Corriere d'informazione», 9-10 novembre 1961.
- L. Pascetti, *Le "prime" del mese*, «Arcoscenico», giugno 1962, p. 2; poi in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione*, «L'asino di B.», anno X, n. 11 (2006), pp. 97-98.
- Vice [ma forse C. Bene], *Le Prime a Roma*, «Momento Sera», 6-7 giugno 1962; poi in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione*, «L'asino di B.», anno X, n. 11 (2006), p. 99.
- N. Chiaromonte, *Esperimenti a casaccio*, «Il Mondo», 19 giugno 1962, p. 21.
- Vice, *Majakovskij al Laboratorio*, «Il Giornale d'Italia», 12-13 novembre 1962.
- Vice, «*Majakovskij*» al Laboratorio, «Il Paese», 13 novembre 1962.
- R. Guarini, *L'autore-regista di «Cristo '63» afferma di aspirare alla «purezza»*, «Il Messaggero», 7 gennaio 1963.**
- Vice, *Spettacolo Majakovskij*, «L'Unità», 9 novembre 1963.
- Vice, *Majakovskij ai Satiri*, «Paese Sera», 9 novembre 1963.
- Vice, *Spettacolo Majakovskij al Teatro dei Satiri*, «Il Tempo», 10 novembre 1963.
- Rome revives Ubu Roi. Jarry's theatre of the absurd*, «The Times», 12 novembre 1963.
- Majakovskij al Ridotto*, «Il Gazzettino», Venezia, 19 novembre 1963.
- M. Barlocco, *L'amante delle parabole*, «Il Delatore», n. 3 (1964), pp. 81-82.**
- E. Flaiano, *Pugnolate Salomè ma non fatele i baffi*, «L'Europeo», 15 marzo 1964, p. 81; poi in Id., *Lo spettatore addormentato*, cit., pp. 197-200; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1383-1387.

- S. Viola, *Con Erode al cabaret*, «L'Espresso», 29 marzo 1964, pp. 18-19.
- A riotous evening at Herod's palace*, «The Times», 1 aprile 1964.
- E. Flaiano, *Costretto all'autodifesa l'avvocato delle cause perse*, «L'Europeo», 19 aprile 1964, pp. 85-86; poi in Id., *Lo spettatore addormentato*, cit., pp. 210-213; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1387-1390.
- S. Frosali, *Un Amleto anticonformista sotto la tenda di un circo*, «La Nazione», 7 luglio 1964.
- G. Prosperi, *Antichi scozzesi cannibali nella Storia di Sawney Bean*, «Il Tempo», 7 ottobre 1964.
- S. Surchi, *L'editore Lerici esordisce come autore e come attore*, «La Nazione», 7 ottobre 1964.
- Vice, *La Storia di Sawney Bean alle Arti*, «Paese Sera», 7 ottobre 1964.
- R. Jacobbi, *Lerici scandalizza il buon borghese con una serie di delitti*, «Avanti!», 17 ottobre 1964 (poi in Id., *Maschere alla ribalta. Cinque anni di cronache teatrali 1961-1964*, a cura di F. Polidori, introduzione di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 340-342).
- A. Cambria, *Folklore, jazz e poesia nel più bizzarro club di Roma*, «La Stampa», 18 ottobre 1964 (contiene recensione a *La storia di Sawney Bean* di Bene-Lerici).
- E. Flaiano, *L'alienazione filologica dell'antropofago Sawney Bean*, «L'Europeo», 25 ottobre 1964, p. 89.
- N. Chiaromonte, *Il cannibale informale*, «Il Mondo», 3 novembre 1964, p. 15.
- R. Hirst, *Cannibalism in Scotland*, «Evening News and Dispatch», 25 novembre 1964.
- R. Jacobbi, *Una macchina bastona ogni sera l'uomo-massa che l'ha costruita*, «Avanti!», 28 novembre 1964 (poi in Id., *Maschere alla ribalta*, cit., pp. 348-350).
- N. Minuzzo, *Bene Carmelo male gli altri*, «L'Europeo», 13 dicembre 1964, pp. 78-81.**
- K. Wlaschin, *Exuberant 'Manon' strikes at roots of absurdity*, «Daily American», 21 gennaio 1965.
- When in Rome... Don't miss Manon Lescaut in a go-kart*, «The Times», 26 gennaio 1965.
- A. Nediani, *Il caso Carmelo Bene*, «Sipario», anno XX, n. 226 (febbraio 1965), pp. 44-45.
- Living Theatre fillip to Rome stage / Daring needed / Hamlet much adapted*, «The Times», 6 maggio 1965.

- F. Cuomo, *Un antropofago scozzese sulla ribalta del «S. Ferdinando»*, «Il Mattino», 8 maggio 1965.**
- L. d. L., *«La storia di Sawney Bean»*, «Il Mattino», 9 maggio 1965.
- S. Lori, *“La storia di Sawney Bean” fra cannibali, canzoni e valzer*, «Roma», 9 maggio 1965.
- Vice, *«La storia di Sawney Bean» al Teatro San Ferdinando*, «Il Tempo», 9 maggio 1965.
- S. Lori, *Una “Manon” anticonformista*, «Roma», 12 maggio 1965.
- L. Buccico, *Contrastanti reazioni del pubblico napoletano*, «Avanti!», 13 maggio 1965.
- Pari, *Manon di C. Bene*, «L’Unità», 13 maggio 1965.
- D. Petrocchi, *Teatro di evasione la «Manon» di C. Bene*, «Il Tempo», 13 maggio 1965.
- Nasce a Roma un nuovo teatro**, «Corriere della Sera», 14 dicembre 1965.
- A. R., “Faust” non di Goethe ma opera di... Bene**, «Il Messaggero», 28 dicembre 1965.
- Bene farà Faust poi si ritirerà**, «Corriere della Sera», 28 dicembre 1965.
- L. Madeo, Faust invece dell’anima cede al diavolo Margherita**, «Stampa Sera», 28-29 dicembre 1965.
- Carmelo Bene ha presentato a Roma il «suo» Faust**, «Corriere della Sera», 4 gennaio 1966.
- G. D. R., Fumo in platea e in palcoscenico**, «Il Messaggero», 5 gennaio 1966.
- G. L. Rondi, Finto anticonformismo di un Faust goliardico**, «Il Tempo», 5 gennaio 1966,
- R. Tian, Faust contro l’uomo mascherato**, «Il Messaggero», 5 gennaio 1966.
- Vice, *I fumi di Bene*, «Paese Sera», 5 gennaio 1966.
- S. De Feo, Il figlio dell’apocalisse**, «L’Espresso», 23 gennaio 1966, p. 6; poi in Id., *In cerca di teatro*, vol. II, cit., pp. 843-845.
- V. Pescatori, Tutti i per-Bene applaudono gli sputi di Faust**, «ABC Giornale della domenica», n. 4 (23 gennaio 1966), pp. 28-30.
- E. Flaiano, Noia e nevrosi del dottor Faust**, «L’Europeo», 27 gennaio 1966, p. 72; poi in Id., *Lo spettatore addormentato*, cit., pp. 284-287; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1393-1396.
- Italian actor’s original view of Faust**, «The Times», 31 gennaio 1966.
- C. Augias, Carmelo Bene e la midcult**, «Sipario», anno XXI, n. 238 (febbraio 1966), pp. 24-25.

- F. Pisa, *Per me Pinocchio è un rivoluzionario*, «Momento Sera», 14-15 marzo 1966; poi in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione*, «L'asino di B.», anno X, n. 11 (2006), pp. 104-107.
- L. C., *È un «italiano-medio» per Carmelo Bene il «Pinocchio» di Collodi*, «Il Messaggero», 17 marzo 1966; poi in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione*, «L'asino di B.», anno X, n. 11 (2006), pp. 107-108.
- V. Talarico, *Pinocchio '66 con finale imbandierato*, «Momento Sera», 18-19 marzo 1966; poi in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione*, «L'asino di B.», anno X, n. 11 (2006), pp. 112-113.
- S. De Feo, *Si salva solo Pinocchio*, «L'Espresso», 27 marzo 1966, p. 31; poi in Id., *In cerca di teatro*, vol. II, cit., pp. 846-848; poi in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione*, «L'asino di B.», anno X, n. 11 (2006), pp. 115-116.
- L. Codignola, *Carmelo Bene dall'opera a un Pinocchio felicissimo*, «Sipario», anno XXI, n. 240 (aprile 1966); poi in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., pp. 273-275; poi in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione*, «L'asino di B.», anno X, n. 11 (2006), pp. 117-119.
- R. Lerici, *Brigitte Bardot. Un'ipotesi teatrale*, «Marcatré», n. 19/20/21/22 (aprile 1966), pp. 205-206 più inserto (8 tavole).
- N. Ferrero, *Stasera all'Alfieri «Pinocchio di Bene»*, «L'Unità», 17 maggio 1966; poi in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione*, «L'asino di B.», anno X, n. 11 (2006), pp. 119-120.
- C. Bene, *Con Pinocchio sullo schermo (e fuori)*, introduzione di C. Augias, con *Cinque brani della sceneggiatura* di C. Bene e N. Risi, «Sipario», anno XXIII, n. 244-245 (agosto-settembre 1966), pp. 92-96.
- C. Bene, *Il rosa e il nero. Versione teatrale n. 1 da Il monaco di Matthew Gregory Lewis*, «Sipario», anno XXIII, n. 246 (ottobre 1966), pp. 27-41; poi in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., pp. 188-205; poi in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 71-128; poi Firenze, Giusti, 1979.
- Per un convegno sul nuovo teatro*, «Sipario», anno XXI, n. 247 (novembre 1966), pp. 2-3; poi in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., pp. 250-251; poi in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 135-137.

- C. Augias (a cura di), *Esiste un nuovo corso? Interviste con Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini*, «Sipario», anno XXI, n. 247 (novembre 1966), pp. 4-7.
- C. Augias, *Il Male e il Bene (Carmelo)*, «Sipario», anno XXI, n. 247 (novembre 1966), pp. 34-35.
- E. Flaiano, «*Il rosa e il nero*» di Carmelo Bene. *La revisione del terrore*, «L'Europeo», 10 novembre 1966, p. 113; poi in Id., *Lo spettatore addormentato*, cit., pp. 309-312; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1390-1393.
- R. Barthes, *Cinema metaforico e cinema metonimico*, intervista per «Cahiers du cinéma» (n. 147, 1963) a cura di M. Delahaye e J. Rivette, tradotta da P. Anchisi, «Cinema & Film», n. 1 (inverno 1966-67), pp. 9-14.
- E. Flaiano, *Alla vera avanguardia non preme il successo. L'Amleto-Bene s'è rifugiato in cantina*, «L'Europeo», 6 aprile 1967, p. 86; poi in Id., *Lo spettatore addormentato*, cit., pp. 332-334; poi in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1397-1399.
- J. R. Wilcock, *Carmelo Bene e il piacere del ritorno*, «Sipario», anno XXII, n. 252 (aprile 1967), p. 34.
- C. Bene – S. Siniscalchi, «*Arden of Feversham*» riproposto così, «Sipario», anno XXII, n. 259 (novembre 1967), pp. 36-39.
- S. Bussotti, *Una parentesi (e note) a proposito di futurismo*, «Sipario», anno XXII, n. 260 (dicembre 1967), p. 75.
- G. Bartolucci – E. Capriolo – E. Fadini – F. Quadri (a cura di), *Elementi di discussione (Convegno "per un nuovo teatro")*, «Teatro», n. 2 (autunno-inverno 1967-68), pp. 18-25; poi in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., pp. 252-256; poi in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 138-148.
- C. Augias, *L'antiphysis di Carmelo Bene*, «Teatro», n. 2 (autunno-inverno 1967-68), pp. 86-90; poi in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., pp. 267-270.
- A. Arbasino, *Notti romane*, «Corriere della Sera», 19 febbraio 1968.
- P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi Argomenti», n.s. 9 (gennaio-marzo 1968) (cfr. anche Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2480-2502).
- I. Moscati, *Carmelo Bene e «Arden of Feversham»*, «Sipario», n. 263 (marzo 1968), p. 3; poi in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., pp. 206-208.
- I. Moscati, *L'uomo e il poeta in una perfetta identificazione*, «Sipario», n. 263 (marzo 1968), p. 32; poi come *Spettacolo Majakovskij-Bene* in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., p. 272.

- C. Bene, *Risposta all'inchiesta «Gli attori e la categoria»*, «Sipario», n. 264 (aprile 1968), p. 18.
- E. Flaiano, *Risposta all'inchiesta «Gli attori e la categoria»*, «Sipario», n. 264 (aprile 1968), p. 18.
- I. Moscati, *Il manifesto di P. P. P.*, «Sipario», anno XXIII, n. 266 (giugno 1968), p. 48.
- C. Bene, *A proposito di Kenneth Tynan*, «Teatro», n. 3-4 (estate-autunno 1968), pp. 72-74.
- E. Fadini (a cura di), *La crisi di chi guarda*, intervista a C. Bene e L. de Berardinis, seguita da Id., *La scrittura diretta*, «Sipario», anno XXIII, n. 271 (novembre 1968), pp. 12-14 e 36.
- P. P. Pasolini, *La poesia non è merce*, dalla rubrica *Il caos*, «Tempo», n. 51, 14 dicembre 1968.
- F. Quadri, *Don Chisciotte*, «Panorama», 19 dicembre 1968, p. 12 (poi in Id., *La politica del regista*, cit. p. 37).
- C. Bene, *Comunicativa e corruzione*, «Teatro», n. 1 (1969), pp. 64-67.
- G. Manzione, *Predica il "non senso" in nome della patafisica. [La inconsueta carriera teatrale di Edoardo Torricella, il san Paolo degli «Atti degli Apostoli»]*, «Radiocorriere TV», anno XLVI, n. 15 (13-19 aprile 1969), pp. 50-52.
- N. Simsolo, *Carmelo Bene: Capricci*, «Cahiers du cinéma», n. 213 (1969); poi traduzione italiana di R. Censi in *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., pp. 29-35.
- N. Simsolo, *Incontro con Carmelo Bene*, «Image et son», n. 235 (gennaio 1970); poi traduzione italiana di R. Censi in *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., pp. 57-64.
- A. Aprà – G. Menon, *Conversazione con Carmelo Bene*, con la partecipazione di P. Panza, «Cinema & Film», n. 11-12 (estate-autunno 1970); poi in *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., pp. 65-94.
- O. del Buono, *I registi? Perché, esiste il cinema?*, «L'Europeo», 30 luglio 1970; poi in Id., *Il comune spettatore*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 162-167; poi in *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., pp. 95-102; poi in *Panta*, cit., pp. 229-234.
- M. Grande (a cura di), *Carmelo Bene. Il circuito barocco*, «Bianco e Nero», 11/12 – 1973 (n. monografico).
- N. Simsolo, *Carmelo Bene o della responsabilità di un'arte critica*, «Zoom», n. 19 (settembre 1973); poi traduzione italiana di R. Censi in *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., pp. 108-127.
- F. Quadri, *Nostra Signora dei Turchi*, «Panorama», 25 ottobre 1973 (poi in Id., *La politica del regista*, cit. pp. 29-30).

- M. Martinelli – F. Doplicher (a cura di), *Lydia Mancinelli: recitare è il mio premio*, «Sipario», anno XXVIII, n. 331 (dicembre 1973), p. 39.
- F. Quadri, *La cena delle beffe di Sem Benelli secondo Carmelo Bene*, «Panorama», 24 gennaio 1974, p. 12 (poi in Id., *La politica del regista*, cit. p. 30).
- A. M. Ripellino, *Sem Benelli trafitto dai giannizzeri*, «L'Espresso», 10 febbraio 1974, p. 23 (poi in Id., *Siate buffi*, cit., pp. 268-270).
- F. Quadri, *S.A.D.E.*, «Panorama», 17 ottobre 1974, pp. 29-30 (poi in Id., *La politica del regista*, cit. pp. 30-31).
- A. M. Ripellino, *Brecht sul treno di Lecce*, «L'Espresso», 17 novembre 1974, pp. 123 e 125 (poi in Id., *Siate buffi*, cit., pp. 339-340).
- C. Bene, *Franco Cuomo e Gilles de Rais*, prefazione a F. Cuomo, *Storia di Giovanna vergine di guerra e strega innamorata dell'arcangelo Michele e amata dal barone Gilles de Rais suo capitano ad Orleans*, «Sipario», anno XXX, n. 351-352 (agosto-settembre 1975), p. 77 (poi in F. Cuomo, *Eresie d'amore*, cit., pp. 69-70).
- F. Cuomo, *Storia di Giovanna vergine di guerra e strega innamorata dell'arcangelo Michele e amata dal barone Gilles de Rais suo capitano ad Orleans*, prefazione di C. Bene, «Sipario», anno XXX, n. 351-352 (agosto-settembre 1975), pp. 76-112 (poi in Id., *Eresie d'amore*, cit., pp. 67-214).
- G. Tarozzi, *Niente di niente di niente*, intervista a Carmelo Bene del novembre 1975, in *Panta*, cit., pp. 29-34.
- F. Quadri, *Amleto*, «Panorama», 13 novembre 1975, p. 59 (poi in Id., *La politica del regista*, cit. p. 31-32).
- A. M. Ripellino, *Che donnina, quell'Amleto*, «L'Espresso», 25 gennaio 1976, p. 55 (poi in Id., *Siate buffi*, cit., pp. 474-475).
- A. Arbasino, *Sesso e svergognatezza la vera avanguardia*, «La Repubblica», 6 febbraio 1976.
- F. Bettini – F. Salina (a cura di), *Il nuovo teatro di Carmelo Bene*, «Quadrangolo», n. 5 (gennaio-marzo 1976), pp. 55-114.
- R. Bianchi – G. Livio (a cura di), *Incontro con Carmelo Bene*, «Quarta Parete», 2 (*Teatro politico*), 1976, pp. 103-140.
- C. Garboli, *Bene, grande attore postumo*, «Il Mondo», 22 aprile 1976 (poi in Id., *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 223-225).
- A. M. Ripellino, *Ora Faust fa il disk-jockey*, «L'Espresso», 25 aprile 1976, pp. 120-121 (poi in Id., *Siate buffi*, cit., pp. 501-503).
- Recital di Luigi Proietti*, «Corriere della Sera», 4 giugno 1976.

- Una "Giulietta" di 11 anni per Carmelo Bene alla Rai*, «Stampa Sera», 5 agosto 1976.
- M. Giammusso, *Shakespeare secondo Bene*, «Corriere della Sera» (ed. Roma), 20 agosto 1976.
- Faust-Bene sotto la tenda*, «Corriere della Sera» (ed. Roma), 20 novembre 1976.
- A me gli occhi, please*, «Corriere della Sera» (ed. Roma), 7 dicembre 1976.
- E. Pagliarani, *Bene al banchetto*, «Paese Sera», 19 dicembre 1976.
- S. Colomba, *Il sogno funebre di Carmelo*, «il Resto del Carlino», 21 dicembre 1976.
- I. Moscati, *Giulietta e Carmelo*, «L'Europeo», 7 gennaio 1977, p. 6.
- Branciaroli lascia Bene*, «Corriere della Sera», 13 gennaio 1977.
- Nuovo partner per Bene in «Romeo e Giulietta»*, «Corriere della Sera», 13 gennaio 1977.
- F. Cuomo, *Quattro autotreni per le bottiglie di Shakespeare*, «Avanti!», 15 gennaio 1977.
- Shakespeare secondo Bene*, «Corriere della Sera», 19 gennaio 1977.
- Domani al Quirino*, «Corriere della Sera» (ed. Roma), 19 gennaio 1977.
- N. Garrone, *Romeo? È plagiato da Mercuzio*, «La Repubblica», 22 gennaio 1977.
- C. Garboli, *Mercuzio guardone*, «Corriere della Sera», 24 gennaio 1977 (poi in Id., *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 264-266).
- E. Pagliarani, *L'essere un attore è come non essere*, «Paese Sera», 24 gennaio 1977.
- T. Chiaretti, *Carmelo-Mercuzio gioca con il teatro*, «La Repubblica», 25 gennaio 1977.
- F. Quadri, *Romeo e Giulietta (storia di Shakespeare)*, «Panorama», 25 gennaio 1977, p. 27 (poi in Id., *La politica del regista*, cit., pp. 32-33).
- G. Zappi, *Bene: «Mai più a Milano» / Barbara, mini Giulietta*, «Corriere dell'Informazione», 25 gennaio 1977.
- A. Savioli, *La controllata follia di Bene-Shakespeare*, «L'Unità», 27 gennaio 1977.
- AA.VV., *Speciale Carmelo Bene*, «Sipario», anno XXXII, n. 369 (febbraio 1977), pp. 6-16.
- E. Groppali, *Romeo e Giulietta*, «Sipario», anno XXXII, n. 369 (febbraio 1977), pp. 22-23.

- P. Magli**, *Il mito negato*, «Sipario», anno XXXII, n. 369 (febbraio 1977), pp. 8-10.
- S. Toni, *Narciso e la morte del soggetto*, «Sipario», anno XXXII, n. 369 (febbraio 1977), pp. 12-14.
- G. Zappi**, *Giulietta per Bene*, «Corriere dell'Informazione», 3 febbraio 1977.
- A. M. Ripellino**, *Frana sul monte Shakespeare*, «L'Espresso», 13 febbraio 1977, pp. 78-79 (poi in Id., *Siate buffi*, cit., pp. 603-605).
- Farassino e Bene due prime a teatro*, «La Stampa», 11 marzo 1977.
- “Romeo e Giulietta” con Bene all'Alfieri*, «La Stampa», 12 marzo 1977.
- E. Rz.**, *Una bimba dal verone*, «Stampa Sera», 12 marzo 1977.
- P. Perona**, *Ah Giulietta, poverina! È Mercuzio il mattatore*, «La Stampa», 14 marzo 1977.
- A. Blandi**, *Tra coppe e bottiglie gigantesche Shakespeare con le follie di Bene*, «La Stampa», 16 marzo 1977.
- E. De Angeli**, *Non si può morire*, «Scena», aprile 1977; poi in *Panta*, cit., pp. 65-69.
- E. Sanguineti**, *Il mestiere di morire*, «L'Unità», 20 aprile 1977 (poi in Id., *Giornalino secondo 1976-1977*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 214-217).
- A. Libertini**, *Romeo e Giulietta*, «Il Dramma», n. 3-4 (aprile-maggio 1977), pp. 81-82.
- L'énergie sans cesse renouvelée de l'utopie. Carmelo Bene*, «Travail Théâtral», n. 27 (aprile-giugno 1977), pp. 61-89; la cronologia a cura di G. Harry è riproposta con lievi modifiche come *Biographie artistique* in *Carmelo Bene. Dramaturgie*, cit., pp. 107-131.
- P. Fogliani**, *Credo in un teatro che uccide*, intervista a Carmelo Bene dell'autunno 1977 su «Oggi Illustrato», in *Panta*, cit., pp. 49-59.
- P. Piet**, *Roméo et Juliette selon Carmelo Bene*, «Libération», 22 settembre 1977.
- L. Bocchi**, *Carmelo Bene a Parigi nel nome della Callas*, «Corriere della Sera», 25 settembre 1977.
- C. Godard**, *Roméo et Juliette de Carmelo Bene*, «Le Monde», 25-26 settembre 1977.
- J.-P. Leonardini**, *Celui qui dit non une fois pour toutes*, «L'Humanité», 26 settembre 1977.
- G. Fofi**, *Romeo e Giulietta*, «Ombre Rosse», n. 22-23 (dicembre 1977), pp. 189-191.

- G. Testori, *Propongo a Carmelo Bene un Amleto fatto insieme*, «Corriere della Sera Illustrato», n. 4, 28 gennaio 1978, pp. 8-11 e 37-38.
- F. Quadri, *Riccardo III da Shakespeare secondo Carmelo Bene*, «Panorama», 7 febbraio 1978, p. 22 (poi in Id., *La politica del regista*, cit. pp. 33-34).
- M. Grande, *Amleto nel regno dell'ampex*, «Paese Sera», 22 aprile 1978; poi in *Panta*, cit., pp. 249-253.
- C. Bene, [intervento senza titolo], «Paese Sera», 19 maggio 1978.
- C. Bene, *Non fate il mio nome invano*, «Paese Sera», 28 maggio 1978.
- C. Bene, *Discorso sull'attore*, «Paese Sera», 1 luglio 1978.
- C. Bene, *Discorso sull'attore/2. L'avvento della donna*, «Paese Sera», 7 luglio 1978.
- C. Bene, *Piccola teoria dell'attore e del teatro. 3*, «Paese Sera», 20 luglio 1978.
- I. Moscati, *Dopo il teatro e il cinema la tv secondo Carmelo*, «Cineforum», n. 178 (ottobre 1978); poi in *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., pp. 128-136; poi in *Panta*, cit., pp. 255-259.
- M. Grande, *L'estetica del dispiacere: conversazione con Carmelo Bene*, «Cinema e cinema», n. 16-17 (luglio-dicembre 1978); poi in *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., pp. 137-161.
- F. Quadri, *Otello (da Shakespeare), secondo Carmelo Bene*, «Panorama», 13 gennaio 1979 (poi in Id., *La politica del regista*, cit. pp. 34-35).
- F. Quadri, *I poeti cantano, non recitano. Abbasso il teatro. Conversazione con Carmelo Bene*, «Il Manifesto», 17 febbraio 1979.
- F. Quadri, *Manfred*, «Panorama», 9 luglio 1979, p. 17 (poi in Id., *La politica del regista*, cit. pp. 35-36).
- F. Cuomo, *Giocare sul terreno dell'irrappresentabile*, «Spirali», n. 11 (dicembre 1979), pp. 43-45; poi in *Panta*, cit., pp. 261-267.
- F. Cuomo, *Il teatro è un plebiscito contro il buongusto*, «Spirali», n. 1 (gennaio 1980), pp. 46-47; poi in *Panta*, cit., pp. 91-97.
- C. Bene, *Niente scuole*, «Sipario», anno XXXV, n. 405 (II trimestre 1980), pp. 54-55 (poi in *Bene crudele*, cit., pp. 99-103).
- L. de Berardinis – P. Peragallo, *Se fosse possibile insegnare*, «Sipario», anno XXXV, n. 405 (II trimestre 1980), pp. 56-57.
- E. De Filippo, *I ricordi non servono*, «Sipario», anno XXXV, n. 405 (II trimestre 1980), pp. 11-12 (versione integrale già in *Il signore della scena*, cit., pp. 196-201).

- S. Randone – S. Ferrati, *Primi attori*, «Sipario», anno XXXV, n. 405 (II trimestre 1980), pp. 21-22.
- V. Sermoniti, *Il manifesto di Carmelo Bene*, «L'Unità», 1 maggio 1980; poi in *Panta*, cit., pp. 269-273.
- R. Nicolini, *Carmelo Bene, assessore ideale*, «Paese Sera», 8 gennaio 1982; poi come *Carmelo Bene e il Beat 72 in Cento storie sul filo della memoria*, cit., pp. 494-496.
- G. Grieco, *Io, la musica del nulla*, «Spirali», n. 56 (ottobre 1983); poi in *Panta*, cit., pp. 113-118.
- F. Quadri, *L'Adelchi desnudo*, «Panorama», 12 dicembre 1983; poi in *Panta*, cit., pp. 121-127.
- F. Tiezzi, *Teatro di poesia. Per un disordine poetico della realtà*, «Il Patalogo», n. 5-6 (annuario 1983 del teatro), pp. 176-179.
- M. Grande, *La senti questa voce*, «Rinascita», 13 gennaio 1984; poi in *Panta*, cit., pp. 129-132.
- Amore e phonè. Tragicommedia in due atti*, «Il Patalogo», n. 7 (annuario 1984 del teatro), pp. 184-185 (trascrizione di alcuni momenti del seminario tenuto da Bene al Teatro Argentina il 18 gennaio, incluso il diverbio con Vittorio Gassman).
- M. Molendini, *Non c'è nulla da criticare*, «Il Messaggero», 13 gennaio 1987; poi in *Panta*, cit., pp. 145-148.
- U. Artioli, *Conversazione intorno alla Cena delle beffe*, «Il castello di Elsinore», anno I, n. 3 (1988), pp. 146-154 (poi in U. Artioli – C. Bene, *Un dio assente*, cit., pp. 121-136).
- U. Artioli, *Quella risibile escrescenza dell'umano: la Cena di Bene come cerimoniale interrotto*, «Il castello di Elsinore», anno I, n. 3 (1988), pp. 122-128.
- F. Trebbi, *La figura della sospensione nella Cena di Bene: l'artificio dell'affermar-negando*, «Il castello di Elsinore», anno I, n. 3 (1988), pp. 129-134.
- «*La cena delle beffe*»: *il copione dello spettacolo*, «Il castello di Elsinore», anno I, n. 3 (1988), pp. 135-145.
- G. Testori, *La Cena dei dannati*, «Il Sabato», anno XII, n. 8, 25 febbraio 1989, p. 59.
- U. Artioli, *La cena delle beffe*, «La Corte di Mantova», 2 marzo 1989; poi in *Panta*, cit., pp. 151-156.
- J. Laforgue, *A proposito di Amleto*, «Inonija», n. 5-6 (1989), pp. 151-153.
- A. Gallo, *Carmelo Bene e il teatro senza spettacolo*, trascrizione del seminario tenuto da C. Bene il 22 settembre 1989 alla Facoltà di Architettura dell'Università Ca' Foscari di Venezia, «Phalaris», n. 1 (1989), pp. 14-15.

- D. Ventimiglia, *Bene come Ronconi dopo quindici anni la storia si ripete*, «La Nuova Venezia», 27 febbraio 1990.
- M. Grande, *Epos maciullato*, «Rinascita», n. 13, 6 maggio 1990.
- F. Quadri, *Roberto Lerici spirito leggero*, «La Repubblica», 10 marzo 1992.
- G. Giacobbe, *Il cinema arte? Ma se è un aborto*, «Il Giornale di Sicilia», 7 agosto 1994; poi in *Panta*, cit., pp. 279-282.
- A. Baricco, *Fulminato sulla via del Bene*, «La Stampa», 16 novembre 1994 (poi come *Carmelo Bene, la voce*, in Id., *Barnum. Cronache dal Grande Show*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 144-146).
- G. Fofi, *Intervista a Carmelo Bene. E adesso vi getterò nel panico*, «Sette – Corriere della Sera», 9 febbraio 1995; poi in *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., pp. 167-172; poi in *Panta*, cit., pp. 159-163.
- U. Volli, *Bene: “Esploderò in scena”*, «La Repubblica», 28 settembre 1996; poi in *Panta*, cit., pp. 177-180.
- M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, «aut aut», n. 277-278 (gennaio-aprile 1997), pp. 54-74.
- A. Petrini, *“Artifex versus pontifex”. Ovvero: dell’autenticità e della sincerità. Appunti su di un seminario di Jerzy Grotowski, «L’asino di B.»*, anno I, n. 1 (1997), pp. 35-57.
- T. Lounas, *«Che i vivi mi perdonino...»*. *Intervista a Carmelo Bene*, «Cahiers du cinéma», n. fuori serie *Cinéma 68* (aprile 1998); poi traduzione italiana di R. Censi in *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., pp. 173-188; poi traduzione italiana di A. Pavia in *Panta*, cit., pp. 285-295.
- D. Fasoli, *La mia autobiografia immaginaria*, «Il Manifesto», 12 dicembre 1998; poi in *Panta*, cit., pp. 191-195.
- G. Dotto, *Fatemi il funerale da vivo*, «L’Espresso», 13 gennaio 2000; poi in *Panta*, cit., pp. 365-369.
- C. Bene, *I fiori del Bene*, titolo a cura di O. Guerrieri, «La Stampa», 23 maggio 2000.
- C. Bene, *Autointervista (o la solitudine di un poema impossibile). Note a margine di ‘l mal de’ fiori*, «Il Manifesto», 28 maggio 2000.
- G. Dotto, *In morte del fratello Vittorio*, «L’Espresso», 13 luglio 2000; poi in *Panta*, cit., pp. 371-375.
- G. Dotto, *Carmelo Bene: “La mia sfida è l’infralingua”*, «Il Messaggero», 7 giugno 2000; poi in *Panta*, cit., pp. 215-218.
- C. Bene, *Testamento pubblico*, Roma, 6 ottobre 2000; parzialmente edito in «Il Patalogo», n. 25 (annuario 2002 del teatro), pp. 214-215 (trascrizione integrale del documento al link

- <https://web.archive.org/web/20060508060843/http://www.immemorialecarmelobene.it/images/testamento.pdf>).
- E. Costantini, *Carmelo Bene: con i testi di Omero porto sulla scena la crisi del teatro*, «Corriere della Sera», 19 novembre 2000.
- G. Dotto, «*Il mio Achille eroe vulnerabile*», «Il Messaggero», 19 novembre 2000.
- C. Maltese, *Il mio testamento dalla tomba del teatro*, «La Repubblica», 20 novembre 2000; poi in *Panta*, cit., pp. 221-224.
- P. Giacchè, *Entelechia del Bene. Incontro con Carmelo Bene*, «La porta aperta. Bimestrale del Teatro di Roma», n. 8 (novembre-dicembre 2000), pp. 48-59; poi in Id., *Nota Bene*, cit., pp. 199-208.
- R. Tessari, «*Caligola*» di Carmelo Bene, «L'asino di B.», anno IV, n. 4 (2000), pp. 1-14.
- L. Weber, *Carmelo Bene. 'L mal de' fiori - poema*, «Poetiche. Rivista di letteratura», n. 2 (2000), pp. 311-315.
- AA. VV., *Prolegomeni a l'immemoriale*, in *L'Immemoriale di Carmelo Bene*, «Teatro e Storia», n. 23, 2001, pp. 481-493).
- A. Bandettini, *Luca Ronconi: "Ispirato, grande, irripetibile"*, «La Repubblica», 18 marzo 2002.
- J.-P. Manganaro, *Animula vagula blandula...*, «L'Unità», 18 marzo 2002; poi in *A CB*, cit., pp. 11-12; poi in *Panta*, cit., pp. 401-402.
- A. Anania (a cura di), *Quando eravamo insieme all'Accademia. Roberto Herlitzka e Walter Maestosi su Carmelo Bene*, «Caffè Europa», 173, 29 marzo 2002 (<http://www.caffeeuropa.it/attualita03/173bene-accademia.html>).

§

- AA. VV., *Bene non comune*, «il verri», n. 78, febbraio 2022; alle pp. 128-146, *Carmelo Bene: un questionario*, con risposte di S. Bergamasco, R. Castellucci, D. Deflorian, M. Gualtieri e C. Ronconi, C. Lagani, R. Latini, M. Martinelli, E. Montanari, F. Mastrella, A. Rezza, F. Sinisi.
- E. Agostini, *Carmelo Bene*, «Drammaturgia», n. s. 4 (2017), pp. 249-304.
- A. Attisani, *Attore del deserto*, «Nóema», 5-2 (2014): Ricerche.
- A. Attisani, *Brecht, Artaud e Grotowski. Su alcune letture da rifare, o da fare*, «Mimesis Journal», 2, 2 (2013), pp. 13-47.

- A. Attisani, *Il n'était qu'un performer*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263, pp. 275-283.
- A. Attisani, *L'enunciazione e le voci di culo*, «Mimesis Journal», 3, 2 (2014), pp. 15-41.
- A. Attisani, *Per uno studio dell'attore nell'era della riproducibilità tecnica*, «Acting Archives Review», anno I, n. 2 (novembre 2011), pp. 1-12.
- A. Attisani, *Ventimila segni per l'attore emancipato*, «Il castello di Elsinore», anno XXII, n. 60 (2009), pp. 121-132.
- A. Balzola, *Carmelo Bene: lo specchio mutante di Narciso. L'Otello televisivo tra Artaud e Deleuze*, «ateatro», n. 61 (18 dicembre 2003).
- B. Barbalato, *Carmelo Bene, ultime dandy: équivoquer et falsifier comme une expression de l'art*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263, pp. 285-294.
- E. Bernard, *Faust e Peter Schlemihl*, «Corriere dello Spettacolo», 22 gennaio 2018.
- C. Biet – C. De Simone (a cura di), *D'après Carmelo Bene*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263, pp. 269-404.
- Y. Brunello, *Carmelo Bene tra espressione e contemplazione: appunti su un teatro della presenza e della crisi*, «L'asino di B.», anno VI, n. 7 (2002), pp. 43-82.
- N. Buttigliero, *Carmelo Bene e il «progetto-ricerca Achilleide»: dal pre-testo alla voce*, «Mimesis Journal», 11, 1 (2022), pp. 40-59.
- S. Carandini (a cura di), *Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, «Biblioteca Teatrale», n. 101-103 (gennaio-settembre 2012).
- L. Cavaglieri (a cura di), *La Borsa di Arlecchino*, «La riviera ligure. Quaderni della Fondazione Mario Novaro», anno XXV, n. 2 (74), maggio-agosto 2014 (n. monografico).
- L. Cavaglieri, *Tempo di un acoustic turn anche negli studi teatrali*, «Mimesis Journal», 7, 1 (2018), pp. 145-157.
- M. Cavallo – G. Ottaviani, *Del sentire performativo: questioni novecentesche. [Artaud, Grotowski, Bene]*, «Biblioteca Teatrale», n. 71-72 (luglio-dicembre 2004), pp. 155-220.
- L. Chiesa, *Il teatro dell'estinzione sottrattiva: Bene senza Deleuze*, «Mimesis Journal», 1, 2 (2012), pp. 107-123.
- P. Colombo, *La phoné quotidiana. Attraverso la Fonopedia*, «Mimesis Journal», 8, 1 (2019), pp. 133-152.
- A. Cortellessa, *Il fenomeno. Conversazione con Jean-Paul Manganaro*, in *Bene non comune*, cit., pp. 114-127.

- C. De Simone, *Préface : D'après Carmelo Bene e Ventriloquies*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263, pp. 269-274 e 295-306.
- R. Diana, *Phoné / Bene (Schedario). Un'installazione per pensare*, «RTH – Research Trends in Humanities. Education & Philosophy», 5 (2018), pp. 65-69.
- G. Dotto, *Nel male e nel Bene*, «L'Espresso», 15 marzo 2012.
- C. Dumoulié, *Le théâtre sans spectacle*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263, pp. 307-312.
- M. A. Epifani, *Carmelo Bene. La Lectura Dantis in ricordo delle vittime della strage alla Stazione di Bologna*, «L'Idomeneo», n. 31 (2021), pp. 221-238.
- S. Fava, *Carmelo Bene e Carlo Sini: la resa dei conti con il linguaggio*, «Mimesis Journal», 6, 2 (2017), pp. 39-48; poi in *Il sommo Bene*, cit., pp. 233-244.
- G. Ferrari, *Carmelo Bene : fragments, dissonances et résonances avec l'avant-garde musicale italienne*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263, pp. 313-321.
- B. Filippi, *C.B. n'est pas un mystique*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263, pp. 323-336.
- H. Finter, *Dire le dire, dire l'écoute. Carmelo Bene et l'éthique de la parole*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263, pp. 337-344.
- G. Fofi, *Conversazione su Dio*, «Lo Straniero», maggio 2002; poi in *Panta*, cit., pp. 377-381.
- R. Frattolillo, *Aldo Braibanti e il teatro come leonardesco diletto*, «Biblioteca Teatrale», n. 119-120 (luglio-dicembre 2016), pp. 125-150.
- P. Giacchè, *Carmelo Bene: l'in-canto della voce*, «Hystrio», anno XXXIII, n. 4 (ottobre-dicembre 2020), pp. 26-27; poi come *CB, A se stesso...* in Id., *Nota Bene*, cit., pp. 24-27.
- P. Giacchè, *Eugenio Barba e Carmelo Bene. Vite parallele e viaggi perpendicolari*, «Teatro e Storia», n. 33 (nuova serie IV), 2012, pp. 321-332; poi in Id., *Nota Bene*, cit., pp. 113-125.
- P. Giacchè, *Perdere un amico*, «Rivista di psicologia analitica», n.s., n. 17 (2004), pp. 87-97; poi in «Lo Straniero», n. 59 (maggio 2005), pp. 68-75; poi in Id., *Nota Bene*, cit., pp. 182-188.
- P. Giacchè, *Un prologo e tre atti unici*, «Il castello di Elsinore», anno XXXII, n. 79 (2019), pp. 11-25; poi come *Tre atti unici di Carmelo Bene* in Id., *Nota Bene*, cit., pp. 48-67.
- P. Giacchè, *Vers la verticalité du vers*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263, pp. 345-354; poi in Id., *Nota Bene*, cit., pp. 84-96.

- I. Jude, *Une distribution nomade*, «Agôn», 7 (2015).
- G. Liotta – M. Menini – R. Rizzente (a cura di), dossier *Teatro di Poesia*, «Hystrio», anno XXXV, n. 2 (aprile-giugno 2022), pp. 21-51.
- G. Livio, *Carmelo Bene e Pinocchio*, in *Bene non comune*, cit., pp. 51-79.
- G. Livio, *Colloquio con Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo*, «L'asino di B.», anno VII, n. 8 (2003).
- E. Magris, «*Work in regress*»: *métamorphoses transmédiales d'Hamlet*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263, pp. 355-363.
- L. Mancini, *Il rapporto fra teatro e letteratura in Carmelo Bene*, «Mimesis Journal», 6, 1 (2017), pp. 69-80.
- L. Mango, *Studiare la recitazione nell'epoca delle avanguardie. Alcune questioni metodologiche*, «Acting Archives Review», anno V, n. 9 (maggio 2015), pp. 19-58.
- M. Marchetti, *Cristo '63 di Carmelo Bene. Omaggio a Joyce*, «Acting Archives Review», anno VIII, n. 16 (novembre 2018), pp. 50-68.
- E. Morreale, *Carmelo sans enfants ni frères. Impossibles ressemblances familiales au cinéma pendant et après Bene*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263, pp. 373-380.
- A. Mosca, *La machine énonciative et sa critique. Là où le langage fait ce qu'il peut*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263, pp. 381-395.
- F. R. Oppedisano, *Carmelo Bene. Ricominciando dal tramonto del giorno*, «Mnemosyne o la costruzione del senso», 3 (2010), pp. 43-58.
- D. Orecchia, *Autobiografie umoristiche d'attore: Ettore Petrolini*, «Mnemosyne o la costruzione del senso», 11 (2018), pp. 123-142.
- D. Orecchia, *Carlo Quartucci, mago bambino. Il lavoro teatrale (1969) e l'incontro con Valeriano Gialli*, «Il castello di Elsinore», anno XXXIII, n. 82 (2020), pp. 89-100.
- D. Orecchia, *La Borsa di Arlecchino e l'attore: note storico critiche*, in *La Borsa di Arlecchino*, a cura di L. Cavaglieri, «La riviera ligure. Quaderni della Fondazione Mario Novaro», anno XXV, n. 2 (74), maggio-agosto 2014, pp. 51-65.
- D. Orecchia, *La stagione di Carmelo Bene al Beat 72 (1966-1967): l'inciampo come metodo*, «Il castello di Elsinore», anno XXXII, n. 79 (2019), pp. 27-44.

- D. Orecchia (a cura di), *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981). Parte seconda*, «L'asino di B.», anno XI, n. 13 (2007), pp. 31-63.
- D. Orecchia – M. Zuzzi (a cura di), *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962 e 1966)*, «L'asino di B.», anno X, n. 11 (2006), pp. 95-125.
- M. Palladini, *Emilio Villa e Carmelo Bene: ovvero «la grande poesia si rivolge solo ai poeti»*, «Hortus Musicus», VI, n. 24 (ottobre-dicembre 2005), pp. 36-37.
- V. Partesotti, *Roberto Herlitzka. L'attore filologo compone Ipnogrammi e traduce Lucrezio*, «La Repubblica», 30 giugno 2009.
- A. Petrini (a cura di), *Una "scandalosa grandezza". A ottant'anni dalla nascita di Carmelo Bene (1937-2017)*, dossier «Il castello di Elsinore», anno XXXII, n. 79 (2019), pp. 9-67.
- C. A. Petruzzi, *"...di quel figlio ricercando". Intertestualità e motivi autobiografici nell'opera di Carmelo Bene*, «La Fusta» (Department of Italian, Rutgers University), vol. XXII (2014).
- C. A. Petruzzi, *'Lorenzaccio' di Carmelo Bene. Dalle fonti alla messinscena*, «Mimesis Journal», 9, 1 (2020), pp. 79-103.
- C. A. Petruzzi, *L'uso della scenografia nell'ultimo Carmelo Bene: intervista a Tiziano Fario*, «Italica», Vol. 98, No. 3, Fall 2021.
- L. Piazza, *«Volte: e le cose già non sono più»*. *Carmelo Bene per Dino Campana*, «Mimesis Journal», 6, 2 (2017), pp. 65-76.
- G. Pulsoni – F. Giani (a cura di), *Un dialogo in musica. Conversazione con Gaetano Giani Luporini*, «tysm», 12 aprile 2009.
- E. Ragni, *Il libro di teatro di Carmelo Bene*, «Rivista di letteratura teatrale», n. 2 (2009), pp. 157-176.
- E. Ragni, *Nota su Carmelo Bene in Francia*, «Teatro e Storia», n. 30 (nuova serie I), 2009, pp. 223-242.
- A. Rezza, *Impiccati alla corda vocale*, in *Bene non comune*, cit., pp. 143-144.
- C. Romano, *L'orchestra in gola di Carmelo Bene. Breve indagine su una voce metaforica e di rappresentazione*, «Antropologia e teatro», n. 14 (2022), pp. 1-18.
- M. Sciotto, *Il poema dell'informe. 'l mal de' fiori di Carmelo Bene*, «Engramma», n. 115 (aprile 2014).

- A. Sgroi, *Il poeta vate e il poeta attore. Il d'Annunzio di Carmelo Bene*, «Archivio d'Annunzio», 4, 1 (2017), pp. 155-166.
- R. Tessari, «*Convenevoli del quotidiano fatti preghiere*». *Attore e santo secondo Carmelo Bene*, «Il castello di Elsinore», anno XXXII, n. 79 (2019), pp. 45-55.
- R. Trovato, *Attori dal sottosuolo: da Paolo Poli a Carmelo Bene, ovvero il trionfo della recitazione*, «Il castello di Elsinore», anno XXI, n. 57 (2008), pp. 115-122.
- É. Vautrin, *Carmelo Bene n'a pas d'avenir*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263, pp. 397-404.
- F. Vazzoler, *Una "moralité légendaire". Il "soggetto cinematografico" di Faust o Margherita di Carmelo Bene e Franco Cuomo*, in *Bene non comune*, cit., pp. 95-105.
- S. Vendittelli, *Carmelo Bene. I primi dieci anni di teatro*, a cura di A. Petri, «Mimesis Journal», 1, 2 (2012), pp. 82-106.
- C. Viers-Andronico – R. J. Hanshe (a cura di), *Interview with Luisa Viglietti on Carmelo Bene*, «Hyperion», vol. XIII, no. 1 (Nov. 2020), pp. 22-53.
- L. Viglietti, *Encore un effort. Sources inédites*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 2014-III, n. 263 (dossier digitale).
- D. Visone, *Carmelo Bene. Un attore artifex agli esordi tra provocazione e conformismo borghese*, in L. Mango, *La nuova critica e la recitazione*, «Acting Archives Review», anno II, n. 3 (maggio 2012), pp. 166-179.

2. Fonti archivistiche

2.1. Copioni inediti, adattamenti e traduzioni

Dal momento che la maggior parte dei copioni rinvenuti proviene dal Fondo Revisione Teatrale (1944-1998) dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma, nella presente schedatura abbiamo deciso di segnalare in dettaglio la documentazione a corredo presente all'interno di ciascun «fascicolo per opera», spesso foriera, del resto, di informazioni tutt'altro che trascurabili. I restanti testi inediti qui censiti provengono invece da archivi privati di cui si dà conto nelle singole voci.

1948-1959-1961. **Caligola di Albert Camus**, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale

dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale prima parte (1944-1962) [id. 2951], fascicolo n. 3394.

- Richiesta all’Ufficio Censura Teatrale di nulla osta alla rappresentazione (ripresa) da parte della Compagnia di Prosa Renzo Ricci (firmata dall’amministratore Paolo Raviglia; Pallanza, 23 ottobre 1948).
- **Copione teatrale** “*Caligola* di Albert Camus. Quattro atti” (nota manoscritta: “Traduzione di Alberto Ruggiero e Carmelo Bene”); 59 pp. dattiloscritte con rilegatura rigida.
- Richiesta all’Ufficio Censura Teatrale di nulla osta alla rappresentazione presso il Teatro delle Arti di Roma da parte del regista Alberto Ruggiero (firmata da Alberto Ruggiero; Roma, 6 settembre 1959).
- Relazione della Censura Teatrale (Roma, 15 settembre 1959).
- Autorizzazione alla rappresentazione concessa alla “Compagnia Italiana di Prosa” (Roma, 18 settembre 1959).
- Richiesta all’Ufficio Censura Teatrale di nulla osta alla rappresentazione presso il Teatro Politeama di Genova da parte della compagnia di prosa “T-61” (firmata da Carmelo Bene; Genova, 19 aprile 1961).
Dal testo della richiesta: «Gentilissimo Dottor Faeta, le comunico che il copione *Uccisori delicati* da A. Camus, da me inviato lo scorso mese[,] non è più valido in quanto M.me Camus ha concesso alla compagnia di prosa “T-61” da me diretta solamente i diritti di *Caligola* – testo quest’ultimo da me già tradotto e interpretato nel corso della stagione 59-60 al teatro delle “Arti” di Roma. [...]».
- Rassegna stampa sullo spettacolo *Caligola* andato in scena al Teatro delle Arti di Roma nell’ottobre 1959; 15 articoli.
- Relazione della Censura Teatrale (Roma, 24 aprile 1961); documento originale più copia dello stesso non siglata.
- Autorizzazione alla rappresentazione concessa alla Compagnia “T-61” (Roma, 3 maggio 1961).
- Messaggio alla Prefettura di Genova, a corredo della documentazione da ritrasmettere alla Compagnia “T-61” (3 maggio 1961).

1961. *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* di R. L. Stevenson – vers. C. Bene, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro,

fondo Revisione Teatrale prima parte (1944-1962) [id. 2951], fascicolo n. 19911*.

- **Copione teatrale** “Robert Louis Stevenson / *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (riduzione per la scena di Carmelo Bene)” (titolo manoscritto sulla copertina esterna: “*Lo strano caso del dottor Jekyll [sic] e del signor Hyde* / riduzione di Carmelo Bene / da Robert Louis Stevenson”); 2 atti, 16 pp. dattiloscritte.
- Richiesta all’Ufficio Censura Teatrale di nulla osta alla rappresentazione da parte della Compagnia “T 61” presso il teatro La Borsa di Arlecchino di Genova (scritta a mano e firmata da Carmelo Bene; 16 maggio 1961).
- Relazione della Censura Teatrale (Roma, 29 maggio 1961); documento originale più copia dello stesso non siglata.
- Autorizzazione alla rappresentazione concessa alla Compagnia “T.61” (Roma, 8 giugno 1961).
- Messaggio alla Prefettura di Genova, a corredo della documentazione da ritrasmettere alla Compagnia “T.61” di cui è titolare Carmelo Bene presso il teatro La Borsa di Arlecchino di Genova (8 giugno 1961).

1961. *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, copione teatrale, Archivio del Teatro della Tosse di Genova.

Fontespizio: “Compagnia T-61 / *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* / dal racconto di R. L. Stevenson / Testo Teatrale di Carmelo Bene” (a p. 1: “riduzione per la scena di Carmelo Bene”).

Note: 3 atti, 37 pp. dattiloscritte; manca la p. 10 del primo atto.

1961. [**Tre atti unici di Marcello Barlocco**]

Prigionieri del cinque di Marcello Barlocco, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale prima parte (1944-1962) [id. 2951], fascicolo n. 19933.

- Richiesta all’Ufficio Censura Teatrale di nulla osta alla rappresentazione da parte della Compagnia “T 61” che agisce al teatro La Borsa di Arlecchino di Genova (scritta a mano e firmata da Carmelo Bene; Roma, 18 maggio 1961).

* Documento segnalato da D. Orecchia, *La Borsa di Arlecchino e l’attore*, cit., p. 63, nota 37.

- Relazione della Censura Teatrale (Roma, 5 giugno 1961); documento originale più copia dello stesso non siglata.
- Messaggio alla Prefettura di Genova, a corredo della documentazione da ritrasmettere alla Compagnia “T.61” di cui è titolare Carmelo Bene presso il teatro La Borsa di Arlecchino di Genova (13 giugno 1961).
- Telegramma del Ministero del Turismo e dello Spettacolo “Direz. Gen. Spett. Censura Teatrale” alla Prefettura di Genova, datato 13 giugno 1961, che comunica l’autorizzazione per la Compagnia T 61 a rappresentare presso La Borsa di Arlecchino i lavori drammatici *Il tredici*, *Prigionieri del cinque*, *La confessione* e *Un personaggio in lite con l’autore* di Marcello Barlocco, protocollati con i numeri da 19932 a 19935*.

La confessione di Marcello Barlocco, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale prima parte (1944-1962) [id. 2951], fascicolo n. 19934.

- **Copione teatrale** “*La confessione / Un atto paradossale di Marcello Barlocco (Tratto da un racconto di Marcello Barlocco)*”; 16 pp. dattiloscritte con qualche refuso corretto a penna, copertina esterna recante il solo titolo *La confessione* scritto a mano.
- Richiesta all’Ufficio Censura Teatrale di nulla osta alla rappresentazione da parte della Compagnia “T 61” che agisce al teatro La Borsa di Arlecchino di Genova (scritta a mano e firmata da Carmelo Bene; Roma, 18 maggio 1961).
- Relazione della Censura Teatrale (Roma, 5 giugno 1961); documento originale più copia dello stesso non siglata.
- Autorizzazione alla rappresentazione concessa alla Compagnia “T-61” (Roma, 13 giugno 1961).
- Messaggio alla Prefettura di Genova, a corredo della documentazione da ritrasmettere alla Compagnia “T.61” di cui è titolare Carmelo Bene presso il teatro La Borsa di Arlecchino di Genova (13 giugno 1961).

Un personaggio in lite con l’autore di Marcello Barlocco, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale prima parte (1944-1962) [id. 2951], fascicolo n. 19935.

* Lo spettacolo *Tre atti unici* fu allestito nel giugno 1961 al Teatro Duse di Genova, non alla Borsa di Arlecchino (dove andò in scena il *Jekyll*).

- Richiesta all’Ufficio Censura Teatrale di nulla osta alla rappresentazione da parte della Compagnia “T 61” che agisce al teatro La Borsa di Arlecchino di Genova (scritta a mano e firmata da Carmelo Bene; Roma, 18 maggio 1961).
- Relazione della Censura Teatrale (Roma, 26 maggio 1961); documento originale più copia dello stesso non siglata.
- Messaggio alla Prefettura di Genova, a corredo della documentazione da ritrasmettere alla Compagnia “T.61” di cui è titolare Carmelo Bene presso il teatro La Borsa di Arlecchino di Genova (13 giugno 1961).

1961. *Giochi proibiti ovvero Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde di Carmelo Bene (dal racconto di R. L. Stevenson)*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale prima parte (1944-1962) [id. 2951], fascicolo n. 20247.

- **Copione teatrale** “Compagnia T-61 / *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* / dal racconto di R. L. Stevenson / Testo Teatrale di Carmelo Bene” (aggiunta manoscritta alla prima pagina: “*Giochi proibiti* ovvero”); 3 atti, 38 pp. dattiloscritte, uguale alla versione dell’Archivio del Teatro della Tosse.
- Richiesta all’Ufficio Censura Teatrale di nulla osta alla rappresentazione da parte della Compagnia “T.61” presso il teatro Ridotto dell’Eliseo di Roma (scritta a mano e firmata da Carmelo Bene; Roma, 29 agosto 1961).
- Relazione della Censura Teatrale (Roma, 7 settembre 1961); documento originale più copia dello stesso non siglata.
Dal testo della relazione: «Per questo lavoro il complesso “T.61” era stato già autorizzato lo scorso anno: si trattava, però, di una riduzione in due atti del notissimo racconto di Stevenson» (in realtà il copione del lavoro inviato a maggio – stesso anno, dunque, ma precedente stagione teatrale – era probabilmente una redazione non definitiva, dal momento che l’impaginazione era un po’ più rudimentale e il testo si interrompeva al secondo atto, mentre il terzo mancava del tutto).
- Autorizzazione alla rappresentazione concessa alla Compagnia “T.61” (Roma, 14 settembre 1961).

1961. *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, copione teatrale, Archivio personale di Edoardo Torricella.

Note: il dattiloscritto è uguale alla versione contenuta nel fascicolo ACS n. 20247, nonché alla versione del Teatro della Tosse; presenti annotazioni manoscritte.

1961. **Compagnia “T. 61” – *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*: dal racconto di R. L. Stevenson. Pretesto teatrale di Carmelo Bene**, plaquette, Biblioteca “Roberto Caracciolo” di Lecce*.

Note: fascicolo spillato di 23 pp., stampa su carta lucida bianca (senza indicazione della copisteria); l’adattamento teatrale del testo di Stevenson è preceduto da una nota *Al pubblico* a firma di Carmelo Bene, integralmente trascritta a seguire.

Mai come oggi la denuncia di una aridità teatrale mi è apparsa gratuita e sospetta. Si vuole confondere un teatro attuale con la novità per se stessa, quando ancora non si equivochi sull’imbecillità d’un conservatorismo mediocre. Se teatro è l’ambiguo come specchio della vita, e il linguaggio drammatico filtra ogni altro linguaggio, allora tutto può farsi a teatro.

«LO STRANO CASO DEL DOTTOR JEKYLL E DEL SIG. HYDE» vuole essere un pretesto: la problematica del racconto di Stevenson diventa qui la problematica stessa dell’attore, le «molteplici entità componenti l’individuo», un discorso sul teatro. Ho nascosto l’urgenza di un teatro attuale in un testo familiare al pubblico come questo di Stevenson. Ho preferito allontanare un interesse di cronaca, per impegnare l’attenzione dello spettatore unicamente attorno all’evoluzione d’un modo o di più modi drammatici. Come l’ambientazione, quando è fine a se stessa, oscura il movimento drammatico, così la caratterizzazione è una seggiola per attori paralitici. Attore è colui che ricorda. La sua finzione non è il sogno, ma il racconto del sogno. Ci interessa lo sforzo del suo atteggiamento critico: ciò che resta di lui è la sua maniera. (Non è un attore – è un attore – finalmente è un non attore). Il suo amore sarà infedeltà: infedeltà non sentimento, ma analisi scientifica.

* Un esemplare di questo documento si trova anche nell’Archivio personale di Edoardo Torricella.

Non ho voluto infliggere a nessun attore punizione alcuna di «carattere». Ho lasciato a Jekyll la sola coscienza del suo indivisibile. Spetta a lui solo offrirne l'irrapresentabilità, come uomo che paga al suo teatro.

Quanto alle altre figure del testo, ho creduto opportuno differenziarle soltanto come processo ritmico che, via via consumandosi, ne illuminasse singolarmente il «Tratto essenziale» – Lanyon, Enfield, Utterson, Poole – Ho inteso rappresentare una sofferenza fuori tema. Consistenti appena fisicamente, non soffrono la loro pluralità, perché la ignorano. L'«Hyde» di Jekyll è dolorosa attenzione. Il loro «Hyde» è un capogiro, una distrazione qualunque.

In Jekyll è attesa irrimediabile tutto quanto in loro è sorpresa. La morte in lui naturale, in Lanyon è un incidente. Come se non fossero loro a parlare dei fatti, ma i fatti a parlare di loro. Un racconto è così uno sproloquio. «Lo strano caso» è per loro un esame – sono tutti impreparati – continuamente suggerito – non ci sentono. Sarà come sentire un racconto attraverso una finestra chiusa, che, sbattendo a intervalli, ne lasci intravedere i fatti che le voci alteravano. (Questo almeno nei primi tre atti).

Si vedrà non esser quello il soggetto di quelle parole.

La pena di Utterson, la paura di Poole, la volontà di Enfield sono spettri da cuccia. Il loro dramma è causale, è un malinteso: ciascuno con il suo motivo accanto, eppure senza motivo.

Da un punto di vista strettamente contenutistico, ho esteso il rapporto Jekyll-Hyde. La sua coscienza sociale frantuma il dottor Jekyll e l'impurità di quest'ultimo deforma la giovinezza di Hyde. E Hyde è puro male. I suoi, come in Sade, sono crimini d'amore. La lotta di Jekyll e del suo Hyde è in Sade quella dell'uomo e la natura. Come l'individuo di Sade, anche Jekyll cerca la stessa inorganica libertà. Ma la libertà non ha un'anima e nemmeno un volto. L'uomo finisce dove finisce il mostro. Poi comincia la morte o il carattere.

1961. *Gregorio: cabaret dell'800*, copione teatrale, Archivio personale di Edoardo Torricella.

Note: in una cartellina di cartone recante nome, indirizzo e recapito telefonico dello stampatore (Copisteria Moderna di via XX Settembre in Roma) sono contenute una ventina di pagine dattiloscritte, alcune delle quali assemblate con nastro adesivo, e i ritagli di altri fogli dattiloscritti; sulle pagine sono presenti inoltre annotazioni manoscritte.

1961-1962. *Gregorio. Poesie e brani dell'800 di Autori Vari*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale prima parte (1944-1962) [id. 2951], fascicolo n. 20441.

- **Copione teatrale** senza intestazione; 19 pp. dattiloscritte, non numerate, tenute insieme da una graffetta (i frammenti testuali perlopiù coincidono, sebbene in diversa successione, con quelli del copione di Edoardo Torricella, parimenti privo dei numeri di pagina).
- Richiesta all'Ufficio Censura Teatrale di nulla osta alla rappresentazione da parte della Compagnia "T.61" presso il Ridotto dell'Eliseo di Roma (firmata da Carmelo Bene; timbro del Ministero indicante Roma, 18 ottobre 1961).
- Relazione della Censura Teatrale (Roma, 19 ottobre 1961); documento originale più copia dello stesso non siglata.
- Autorizzazione alla rappresentazione concessa alla Compagnia di Prosa "T 61" (Roma, 20 ottobre 1961).
- Telegramma del Ministero del Turismo e dello Spettacolo "Dir. Gen. Spettacolo Ufficio Censura Teatrale" alla Prefettura di Lecce, datato 20 dicembre 1961, che comunica l'autorizzazione per la Compagnia T 61 a rappresentare presso il Teatro Apollo il lavoro *Gregorio* di Autori Vari, protocollato con il numero 20441.
- Richiesta all'Ufficio ministeriale preposto del visto di censura per il lavoro teatrale *Gregorio* di autori vari, il cui copione è da rispedire a Lecce (firmata da Carmelo Bene; Roma, 13 gennaio 1962).
- Lettera del Ministero per Carmelo Bene (datata 17 gennaio 1962 e spedita a Lecce), con oggetto "Richiesta di copione": «[...] si deve far presente che la copia del testo inviata dalla S. V. non risulta idonea a documentare l'autorizzazione di questo Ministero, a causa delle interpolazioni, cancellature ed altre eterogenee alterazioni che rendono spesso illeggibile il testo. Nel restituire la predetta copia, si invita la S. V. a voler rimettere un copione che non contenga alterazioni manoscritte e che risulti anche nella impaginazione conforme

alla precedente stesura depositata con la domanda originaria».

1962. Testo identificato come **Capricci di Marcello Barlocco**, copione teatrale, Archivio personale di Edoardo Torricella.

Intestazione: “*Un personaggio in lite con l'autore* / Un atto di Marcello Barlocco / Personaggi: Jean Forestier – Lo scrittore – La madre di Jean [senza battute, N.d.R.]”.

Note: atto unico, 6 pp. dattiloscritte con annotazioni a mano; ben leggibile nonostante il deterioramento della carta.

Sinossi: nel romanzo appena terminato dallo Scrittore, il protagonista Jean, che ora gli si presenta in carne e ossa, ha un padre alcolizzato, soffre di epilessia, ha avuto amori sfortunati e sperimentato la prigione; con il suo «animo fondamentalmente buono» sarebbe disposto a perdonare tutto all'autore, salvo il finale della storia: «Non avrebbe rivisto sua madre mai più» (la madre mendica suonando un organetto di barberia); alle obiezioni avanzate dallo scrittore sul fatto che l'opera è un romanzo «amaro», cui è precluso il lieto fine, il personaggio replica con insistenza e accusa: «Siete di un neorealismo rivoltante»; minacciato di bastonate, lo scrittore infine cede: modifica la conclusione, consentendo a Jean di ricongiungersi alla genitrice*.

1963. **Edoardo II di Christopher Marlowe (trad. di Gabriele Baldini)**, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. POS.905/RT.

* A p. 52 dell'articolo di G. Manzione, *Predica il “non senso” in nome della patafisica*, «Radiocorriere TV», anno XLVI, n. 15 (13-19 aprile 1969), dedicato alla carriera di Edoardo Torricella, è scritto: «Nel '62, con Carmelo Bene, era impegnato nei *Capricci* di Barlocco [sic]. Due i personaggi: un commissario di polizia a torso nudo appollaiato su una scala e un tale che gli telefonava per chieder aiuto e conforto nella sua condizione di “carburizzato”». Torricella assicura che si tratta di un errore, e che l'unico copione di Barlocco da lui posseduto, *Un personaggio in lite con l'autore*, corrisponde allo spettacolo chiamato *Capricci*: il giornalista, informandosi sull'allestimento di sette anni prima, dovette mischiare dettagli raccontati dall'attore (l'elemento scenografico della scala) a notizie scorrette reperite altrove (la trama attribuita al lavoro corrisponde infatti all'atto unico di Barlocco *La confessione*).

- Nel fascicolo manca un copione, ma è presente il volume a stampa *Edoardo II* di Christopher Marlowe (edizione con testo a fronte tradotta e commentata da Gabriele Baldini; Firenze, Sansoni, 1954)*.
- Richiesta al Ministero da parte dell'associazione culturale "Theatre Workshop Club", diretta da Salvatore Siniscalchi e dal prof. Roy Halliday, del visto di idoneità ai minori per la rappresentazione in programma al Teatro Arlecchino di Roma (scritta a mano e firmata da Salvatore Siniscalchi; Roma, 24 maggio 1963).
- Copia del verbale della Commissione di Revisione di Lavori Teatrali che dichiara, in data 28 maggio 1963, l'idoneità ai minori di varie rappresentazioni, tra cui *Edoardo II* di Marlowe.
- Fonogramma del Ministero all'Ufficio Spettacoli della Questura di Roma per comunicare che la rappresentazione è adatta ai minori (Roma, 30 maggio 1963).
- Visto ministeriale di idoneità dell'opera ai minori di diciotto anni (Roma, 3 giugno 1963): «[...] Alla rappresentazione del lavoro teatrale specificato nelle premesse possono assistere i minori degli anni diciotto. Il presente provvedimento è subordinato alla condizione che – nell'esecuzione dello spettacolo – non venga apportata alcuna modifica al testo depositato, né venga alterata comunque la stesura delle scene e del dialogo, senza la preventiva autorizzazione di questo Ministero ai sensi della legge [n. 161 del 21 aprile 1962] sopra richiamata [...]» [*dicitura standard sui visti da qui in poi: non la ripeteremo*].
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmata da Carmelo Bene; Roma, 5 giugno 1963).

1963. *I polacchi (Ubu Roi)*, copione teatrale, Archivio personale di Edoardo Torricella [*fonte non consultata direttamente*].

* Recentemente è stata segnalata la presenza in un archivio privato del copione dattiloscritto di *Edoardo II* per l'allestimento di Bene: cfr. P. Di Matteo, *Sulle tracce di Edoardo II di Carmelo Bene*, in *In Fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, cit., pp. 104 e 110 nota 31.

1965-1966. *Faust o Margherita*, copione teatrale, Archivio Franco Cuomo (Roma)*.

Fontespizio: Carmelo Bene – Franco Cuomo / *Faust o Margherita* / Napoli/Roma, settembre-ottobre 1965.

Note: 3 atti, 67 pp. dattiloscritte; sporadiche correzioni manoscritte.

1972. *Nostra Signora dei Turchi di Carmelo Bene*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 5441/RT.

- **Copione teatrale** stampato dalla Copisteria Presaghi di via Duilio 14-16 in Roma (marchio sulla copertina esterna in cartoncino); titolo scritto a mano sulla prima pagina (bianca) “*Nostra Signora dei Turchi / 2 tempi di Carmelo Bene*”; pp. da 2 a 25 dattilografate (Personaggi: F[uori] C[ampo], C, D[onna], Margherita, Editore, Frate, Novizio, Serva); si tratta di una autoriduzione dal romanzo omonimo uscito nel 1966.
- Richiesta al Ministero da parte della compagnia sociale di Prosa “Bene-Mancinelli” del visto di idoneità ai minori per la rappresentazione (firmata da Carmelo Bene; timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo indicante Roma, 11 marzo 1972).
- Visto ministeriale di idoneità dell’opera ai minori di diciotto anni (Roma, 24 marzo 1972).

1976. *Romeo & Giulietta (Storia di Shakespeare) secondo Carmelo Bene*. Collaboratori al testo e alla traduzione **Franco Cuomo e Roberto Lerici**, copione teatrale, Archivio Franco Cuomo (Roma).

Note: 2 atti, 65 pp., è con ogni probabilità il dattiloscritto originale; non presenta un’intestazione recante il titolo e i nomi degli autori; varie correzioni a mano, eseguite in diversi momenti.

1976. *Romeo e Giulietta di William Shakespeare (trad. Franco Cuomo e Roberto Lerici)* [sic], Archivio Centrale dello Stato,

* Presso la Biblioteca Bernardini/ex Convitto Palmieri di Lecce è conservato un copione dattiloscritto, rilegato (e presumibilmente battuto in bella copia) dalla Copisteria Presaghi con sede in via del Governo Vecchio e via Duilio a Roma, che reca il titolo «*Faust ou Marguerite* de Carmelo Bene». Chi scrive lo ha visto a maggio 2022 all’interno dello scatolone n. 79 del fondo archivistico, allora non ancora riordinato, che la Famiglia Bene ha affidato dal 2019 al Polo Biblio-museale di Lecce.

Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 7620/RT.

- **Copione radiofonico** con intestazione “R.A.I. Radiotelevisione Italiana [...] Sezione Prosa – Parlati culturali / *Romeo e Giulietta*” a p. 1 e titolo “*Romeo e Giulietta* / Storia di Shakespeare secondo Carmelo Bene / collaboratori al testo e alla traduzione Franco Cuomo e Roberto Lerici” a p. 2; 114 pp. dattilografate in modo professionale, prima (pp. 1-52) e seconda parte (pp. 53-114) spillate separatamente.
- Richiesta al Ministero da parte della Rai del visto di idoneità ai minori per il lavoro «*Romeo e Giulietta* storia di Shakespeare secondo Carmelo Bene – traduzione di Franco Cuomo e Roberto Lerici [sic], che si intende realizzare in allestimento radiofonico per essere successivamente trasmesso in Radiodue» (firmata dal delegato Rai; Roma, 21 luglio 1976).
- Visto ministeriale di idoneità ai minori di diciotto anni del lavoro «*Romeo e Giulietta* di William Shakespeare (trad. di Franco Cuomo e Roberto Lerici)» [sic] (Roma, 28 luglio 1976).
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmata da Francesco Zambito per conto della Rai; manca la data).

1976. ***Romeo e Giulietta* di W. Shakespeare (trad. C. Bene – F. Cuomo – R. Lerici)**, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 7654/RT.

- **Copione teatrale** stampato e rilegato dalla Copisteria Presaghi di via Duilio 14-16 in Roma; sulla copertina esterna, oltre al marchio della stamperia, il titolo “*Romeo e Giulietta*”; sulla prima pagina dattiloscritta il titolo e gli autori: “*Romeo e Giulietta* / Storia di Shakespeare secondo Carmelo Bene / collaboratori al testo e alla traduzione: Franco Cuomo e Roberto Lerici”; 2 parti, 90 pp. dattilografate.
- Richiesta al Ministero da parte della Compagnia Carmelo Bene s.r.l. del visto di idoneità ai minori per l’opera «*Romeo e Giulietta* di Carmelo Bene, Franco Cuomo e Roberto Lerici» (firmata da Lydia Mancinelli con nome di battesimo

in qualità di amministratore unico della Società; Roma, 9 settembre 1976).

- Visto ministeriale di idoneità dell'opera ai minori di diciotto anni (Roma, 30 settembre 1976).
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (Roma, 30 settembre 1976).

1997. **Adelchi di A. Manzoni (adattamento di C. Bene – Ripresa)**, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 15802/RT.

- **Copione teatrale** di 45 pp. a stampa; non sono indicati il titolo e gli autori di testo e adattamento.
- Richiesta al Ministero da parte della S.r.l. Nostra Signora, legalmente rappresentata da Carmelo Bene, del visto di idoneità ai minori per la rappresentazione al Teatro Quirino di Roma (firma e nota manoscritta «Si dichiara che al testo non è stata apportata nessuna modifica»; lettera datata 6 ottobre 1997, arrivo il 7 ottobre 1997 e nota manoscritta «ritirato a mano» datata 8 ottobre 1997).
- Visto ministeriale di idoneità dell'opera ai minori di diciotto anni (Roma, 8 ottobre 1997).

2.2. *Archivio Centrale dello Stato: ripetizioni e differenze*

Molti dei copioni conservati all'Archivio Centrale dello Stato – non di rado presenti in versioni multiple, a motivo della propensione di Bene a realizzare nuovi allestimenti, o trasposizioni per diversi *media*, di opere già affrontate – sono stati oggetto di pubblicazione in volume durante la vita dell'artista, che stabilì dunque la versione definitiva dei testi e ne sorvegliò la stampa. Nondimeno, ci sembra che un fecondo filone di ricerca, utile a evidenziare l'*evoluzione del pensiero drammaturgico beniano*, sia costituito dall'analisi comparativa delle modifiche occorse in diverse circostanze agli stessi materiali di partenza, soprattutto laddove – è il caso di *Amleto* e di *Pentesilea-Achilleide* – il testo edito si presenta come una sintesi di svariate elaborazioni pregresse: è in funzione di un simile studio a venire che è stata organizzata la presente sezione. Le “serie” qui costruite sulla base dei documenti che abbiamo rinvenuto non esauriscono le possibilità di raffronto: sono rimaste

escluse quelle, altrettanto plausibili e legittime, relative alle opere di cui l'ACS non conserva testimonianza alcuna, opere significativamente concentrate – fatta eccezione per *La Cena delle beffe* e *Lorenzaccio* – nel periodo 1963-1972 (anni della abolizione della censura preventiva e della militanza – coatta – di Bene negli spazi “off” delle cantine romane, nonché nel cinema) e nel periodo 1998-2002. L'assenza dal Fondo di fonti relative all'ultimo scorcio della vita e dell'arte di Bene è ovviamente motivata dalla definitiva soppressione, nel gennaio '98, dell'Ufficio Revisione cui ancora era demandata, a titolo facoltativo, la concessione del visto per minori; pertanto qui non figurano nemmeno le operazioni che in quel lustro conobbero significativi sviluppi (ad esempio la serie leopardiana *...Mi presero gli occhi...-Canti-Voce dei Canti*) o addirittura presero avvio (spettacolo-concerto *Poesia da “La figlia di Iorio”*).

AMLETO

1975. ***Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare Laforgue)***, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 7164/RT.

- **Copione teatrale** stampato e rilegato in copisteria; sulla copertina esterna il titolo “da Shakespeare Laforgue / *Amleto* / di Carmelo Bene”; prologo e 2 parti, 46 pp. dattiloscritte.
- Richiesta al Ministero da parte della Compagnia Carmelo Bene del visto di idoneità ai minori per la rappresentazione (firmata da Lydia Mancinelli con nome di battesimo in qualità di legale rappresentante della Società; Roma, 8 settembre 1975).
- Visto ministeriale di idoneità dell'opera ai minori di diciotto anni (Roma, 25 settembre 1975).
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmata da Armando Ceretti; Roma, 25 settembre 1975).

1975-1976. ***Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare Laforgue)***, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 7271/RT.

- **Copione radiofonico** con intestazione “R.A.I. Radiotelevisione Italiana [...] Sezione Prosa – Parlati culturali / *Amleto*” a p. 1 e titolo “da Shakespeare Laforgue / *Amleto* / di Carmelo Bene” a p. 2; 67 pp. dattilografate in modo professionale, prima (pp. 1-40) e seconda-terza parte (pp. 41-67) spillate separatamente.

- Richiesta al Ministero da parte della Rai del visto di idoneità ai minori per il «lavoro in tre atti intitolato *Amleto* di Carmelo Bene da Shakespeare Laforgue, che si intende realizzare in allestimento radiofonico per essere successivamente trasmesso sul Terzo Programma» (firmata dal delegato Rai; Roma, 28 ottobre 1975).
- Visto ministeriale di idoneità ai minori di diciotto anni dell'opera (Roma, 1 dicembre 1975).
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmata da Romeo Carpineti per conto della Rai; Roma, 30 gennaio 1976).

1987-1988. *Hommelette for Hamlet* di **C. Bene**, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 12396/RT.

- **Copione teatrale** di 26 pp. dattilografate; sulla prima: “*Hommelette for Hamlet* / (novità italiana in due tempi di: Carmelo Bene) / (A Jules Laforgue)”.
- Programma di sala dello spettacolo *Hommelette for Hamlet*.
- Richiesta al Ministero da parte della compagnia teatrale Nostra Signora s.r.l. del visto di idoneità ai minori per la rappresentazione (firmata da Maria Luisa Bene in qualità di legale rappresentante della Società; Roma, 7 gennaio 1988; aggiunta manoscritta «P.S. Rappresentazione in corso al Teatro Quirino di Roma fino al 31 gennaio»).
- Sollecito all'erogazione del visto per lo spettacolo in corso al Teatro Quirino (firmato dall'amministratore della compagnia Francesco Russo; Roma, 9 gennaio 1988).
- Visto ministeriale di idoneità dell'opera ai minori di diciotto anni (Roma, 9 gennaio 1988).
- Fonogramma del Ministero all'Ufficio Spettacoli della Questura di Roma per comunicare che la rappresentazione è adatta ai minori (Roma, 9 gennaio 1988).
- Telegramma del Ministero all'Ufficio Spettacoli della Questura di Roma per comunicare che la rappresentazione è adatta ai minori (Roma, 9 gennaio 1988).
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmata da Francesco Russo; Roma, 27 gennaio 1988).

1994-1995. *Hamlet Suite* di **Carmelo Bene**, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 14649/RT.

- **Copione teatrale [1]** di 38 pp. dattiloscritte con correzioni a mano; sulla prima: “*Hamlet Suite* / di Carmelo Bene”.
- Richiesta al Ministero del visto di idoneità ai minori per lo spettacolo di Carmelo Bene al Teatro Romano di Verona (timbri ministeriali con data 5 luglio e, per l’Ufficio Revisione, 20 luglio 1994).
- Messaggio di trasmissione atti per firma all’On.le Sottosegretario di Stato, datato 2 agosto 1994, cui è accluso il verbale di concessione del nulla osta a varie rappresentazioni teatrali, tra cui *Hamlet Suite*.
- Visto ministeriale di idoneità dell’opera ai minori di diciotto anni (Roma, 8 agosto 1994).
- **Copione teatrale [2]** di 23 pp., con firma di Bene in calce a ogni foglio; si tratta di una fotocopia del copione usato in scena.
- Richiesta (scritta a mano) al Ministero da parte della S.r.l. Nostra Signora di copia del visto di idoneità ai minori «da voi già rilasciato nel giugno del 1994 in occasione del debutto in luglio a Verona, e da noi smarrito»; si fa inoltre presente «l’urgenza di detta copia poiché la compagnia partirà l’11 dicembre p.v. per Prato dove avverrà il nuovo debutto [...] per la stagione teatrale 1995/96», e si allega «una copia del copione con firma in calce per ogni pagina» (Roma, 27 novembre 1995; aggiunta manoscritta per ritiro del copione datata 11 dicembre 1995).

1995. Edizione Bompiani (C. Bene, *Hamlet Suite: versione-collage da Jules Laforgue*, in Id., *Opere*, cit., pp. 1355-1378).

CANTI ORFICI

1978. *Canti orfici* di **Dino Campana**, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 8541/RT.

- Nel fascicolo non è presente un copione, bensì il volume a stampa *Canti orfici e altri scritti* di Dino Campana (introduzione di Carlo Bo; Milano, Mondadori, 1972).
- Richiesta al Ministero da parte della Compagnia Carmelo Bene s.r.l. del visto di idoneità ai minori per il volume dei *Canti orfici* di Campana da cui sarà tratto un «recital [di] poesie» (firmata da Lydia Mancinelli con nome di battesimo in qualità di capocomico e legale rappresentante della Società; Roma, 13 luglio 1978).

- Visto ministeriale di idoneità dell'opera ai minori di diciotto anni (Roma, 20 luglio 1978).
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmato da Mauro Contini; Roma, 20 luglio 1978).

1999. Edizione Bompiani (C. Bene – D. Campana, *Canti Orfici. Stralci e varianti*, cit.).

HYPERION

1980. *Hyperion. Traduzione e adattamento di Carmelo Bene da Hölderlin*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 9503/RT.

- **Copione teatrale** di 1+19 pp. dattilografate con annotazioni manoscritte (fotocopia), inserito in un rilegafogli di plastica; sulla prima pagina: “*Hyperion* / traduzione e adattamento di Carmelo Bene da Hölderlin / per la musica di Bruno Maderna”.
- Richiesta al Ministero da parte della Compagnia Carmelo Bene del visto di idoneità ai minori per la rappresentazione (scritta a mano e firmata da Lydia Mancinelli con nome di battesimo in qualità di amministratore unico della Società; Roma, 29 settembre 1980).
- Visto ministeriale di idoneità dell'opera ai minori di diciotto anni (Roma, 2 ottobre 1980).
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmata da Valeriani per conto di Liliana Boccaleone; Roma, 14 novembre 1980).

2022. Edizione Tactus (C. Bene – M. Panni, *Bruno Maderna: Hyperion*, cit.).*

MACBETH

1982. *Macbeth di Carmelo Bene da Shakespeare*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 10396/RT.

- **Copione teatrale** in 14 “movimenti”, di 27 pagine in formato A3 (quasi tutte le pagine ospitano dunque due

* Si tratta dell'unico copione teatrale inedito pubblicato dopo la morte di Carmelo Bene (e in questo caso è legittimo parlare di «partitura»).

facciate in A4); sulla prima pagina, scritto a mano: “*Macbeth* di Carmelo Bene / da Shakespeare”.

- Richiesta al Ministero da parte della Compagnia Carmelo Bene del visto di idoneità ai minori per la rappresentazione (scritta a mano probabilmente da Lydia Mancinelli, ma firmata “Carmelo Bene”; Roma, 26 ottobre 1982).
- Visto ministeriale di idoneità dell’opera ai minori di diciotto anni (Roma, 15 novembre 1982).
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmata da Rossella Bolmida; Roma, 23 novembre 1982).

1982. Edizione Nostra Signora Editrice (C. Bene, *Macbeth: libretto e versione da Shakespeare*, in *Carmelo Bene in “Macbeth”*, programma di sala, cit., pp. 9-14).

1995. Edizione Bompiani (C. Bene, *Macbeth: libretto e versione da William Shakespeare*, in Id., *Opere*, cit., pp. 1205-1232).

1996. *Macbeth Horror Suite* di C. Bene da W. Shakespeare, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 15393/RT.

- **Copione teatrale** in 14 “movimenti”, di 28 pagine (A4) a stampa con copertina in cartoncino su cui è scritto: «Nel centenario della nascita di Antonin Artaud / *Macbeth Horror Suite* / di Carmelo Bene / da William Shakespeare» (firma di Bene in calce).
- Relazione artistica ripresa dall’introduzione a *Macbeth* inserita nelle *Opere*, cit., pp. 1203-1204: «*Macbeth* (’82-’83) segna la fine della *scrittura scenica* e spalanca l’avvento della *macchina attoriale* [...]».
- Richiesta al Ministero da parte della S.r.l. Nostra Signora del visto di idoneità ai minori per la rappresentazione programmata in ottobre al Teatro Argentina di Roma, di cui è allegata la relazione artistica (richiesta scritta a mano, più fotocopia; timbro ministeriale indicante Roma, 7 giugno 1996, e annotazione di ritiro dei documenti in data 18 luglio 1996).
- Visto ministeriale di idoneità dell’opera ai minori di diciotto anni (Roma, 12 luglio 1996).

1996. Edizione Dramaturgie (C. Bene, *Macbeth: livret en 13 mouvements d’après William Shakespeare*, cit.).

MANFRED

1979. **Manfred di Byron-Schumann. Versione italiana e adattamento di Carmelo Bene**, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 8940/RT.

- **Copione teatrale** [2 copie nel fascicolo] di 1+36 pp. dattilografate, inserite in rilegafogli di plastica; sulla prima: “*Manfred* (Byron-Schumann) / versione italiana e riduzione di Carmelo Bene”.
- Richiesta al Ministero da parte della Compagnia Carmelo Bene del visto di idoneità ai minori per la rappresentazione (scritta a mano e firmata da Lydia Mancinelli con nome di battesimo in qualità di amministratore unico e legale rappresentante della Società; Roma, 30 aprile 1979).
- Visto ministeriale di idoneità dell’opera ai minori di diciotto anni (Roma, 5 maggio 1979).
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmata da Liliana Boccaleone; Roma, 5 maggio 1979).

1980. Edizioni Giusti (C. Bene, *Manfred (Byron-Schumann)*, cit.) e Fonit Cetra (C. Bene, *Schumann-Byron: Manfred*, cit.).

1995. Edizione Bompiani (C. Bene, *Manfred Byron-Schumann: versione italiana e rielaborazione per concerto*, in Id., *Opere*, cit., pp. 925-951).

OTELLO

1978. **Otello da W. Shakespeare secondo Carmelo Bene**, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 8659/RT.

- **Copione teatrale** [2 copie nel fascicolo] (premessa «Il femminile e la donna in *Otello*» e due parti) di 1+105 pp. dattilografate e rilegate; sulla prima: “*Otello* di W. Shakespeare secondo Carmelo Bene”.
- Richiesta al Ministero da parte della Compagnia Carmelo Bene del visto di idoneità ai minori per la rappresentazione (firmata da Lydia Mancinelli con nome di battesimo in qualità di amministratore unico della Società; Roma, 21 ottobre 1978).
- Visto ministeriale di idoneità dell’opera ai minori di diciotto anni (Roma, 9 dicembre 1978).

- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmata da Alessandra Kakolyri; Roma, 9 dicembre 1978).

1981. Edizione Feltrinelli (C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna di William Shakespeare, secondo Carmelo Bene*, in Id. *Otello, o la deficienza della donna*, cit., pp. 77-154).

1995. Edizione Bompiani (C. Bene, *Otello o la deficienza della donna: composizione-versione da William Shakespeare*, in Id., *Opere*, cit., pp. 833-917).

PENTESILEA-ACHILLEIDE

1989. *Pentesilea di Carmelo Bene*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 12990/RT.

- **Copione teatrale** [3 copie nel fascicolo] di 1+19 pp. dattiloscritte (numerata I-IX e 1-10), con correzioni a mano; sulla prima pagina: “*Pentesilea* / (movimento n. 1 per una *Achilleide*) / [testo e versione italiana da H. V. Kleist, Omero e Postomerica di Carmelo Bene] / Riconfezione originale di Carmelo Bene”.

Nota: le scene della prima parte sono indicate con i nomi dei personaggi che vi figurano (“Fabbro”, pp. I-II; “Achille”, pp. III-VI; “Achille-Fabbro”, p. VII; “Achille e Teti”, pp. VIII-IX); nella seconda parte (pp. 1-10) compaiono invece, nell’ordine, le attribuzioni ai seguenti personaggi (sia monologanti che in dialogo): “P.”, “A.F.C.”, “Pent.”, “Protoe”, “Ach.”, “Meroe” (cassato a penna), “Achille”.

- Richiesta al Ministero da parte della compagnia teatrale Nostra Signora s.r.l. del visto di idoneità ai minori per la rappresentazione in programma «il 22/7/89 a Viterbo al Teatro Romano»* (firmata da Maria Luisa Bene; Roma, 12 luglio 1989).
- Messaggio per firma all’On.le Sottosegretario di Stato sui lavori della Revisione teatrale, cui è allegato il verbale di assegnazione di *Pentesilea* alla II sezione della Commissione (Roma, 19 luglio 1989).
- Visto ministeriale di idoneità dell’opera ai minori di diciotto anni (Roma, 22 luglio 1989).

* Il debutto dello spettacolo è unanimemente segnalato il 26 luglio 1989 al Castello Sforzesco di Milano.

- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmata da Enrico Porcaro; Roma, 25 luglio 1989).

1994. Edizione Nostra Signora Editrice (C. Bene, *Vulnerabile invulnerabilità / necrofilia in Achille*, cit.).

1995. Edizione Bompiani (C. Bene, *Pentesilea ovvero della vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille: poesia orale su scritto incidentato / versioni da Stazio Omero Kleist*, in Id., *Opere*, cit., pp. 1319-1347).

PINOCCHIO

1962. *Pinocchio*, copione teatrale, Archivio personale di Edoardo Torricella*.

1964. Edizione Lerici (C. Bene, *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*, cit.).

1975. *Pinocchio di Collodi. Riduzione di Carmelo Bene*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 6969/RT.

- **Copione radiofonico** con intestazione “R.A.I. Radiotelevisione Italiana [...] Sezione Prosa – Parlati culturali / *Pinocchio*” a p. 1 e titolo “*Pinocchio* / da Collodi” a p. 2; 118 pp. dattilografate in modo professionale, prima (pp. 1-54) e seconda parte (pp. 55-118) spillate separatamente.
- Richiesta al Ministero da parte della Rai del visto di idoneità ai minori per il «lavoro in due parti intitolato *Pinocchio* da Collodi di Carmelo Bene, che si intende realizzare in allestimento radiofonico per essere successivamente trasmesso sul Terzo Programma» (firmata dal delegato Rai; Roma, 21 marzo 1975).
- Visto ministeriale di idoneità ai minori di diciotto anni dell’opera (Roma, 9 aprile 1975).

1978. Edizione Giusti (C. Bene, *Pinocchio*, cit.).

* Il testo del primo *Pinocchio* non proviene dall’ACS, a differenza degli altri dattiloscritti registrati in questa sezione dedicata ai copioni editi; è stato tuttavia aggiunto per ragioni di omogeneità, e anche perché ci sembrava una grave lacuna non dar conto di questo ritrovamento, che costituisce l’archetipo di una serie fra le più emblematiche nell’arte di Carmelo Bene, nonché della più prolungata nel tempo. Chi scrive non ha consultato direttamente la fonte, ma il proprietario asserisce di aver conservato anche l’inserito sull’anarchico Sante Caserio che veniva recitato nella scena del «Gran Teatro dei Burattini» di Mangiafuoco.

1981. ***Pinocchio di Carmelo Bene***, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 9900/RT.

- Nel fascicolo non è presente un copione, bensì il volume a stampa *Pinocchio* di Carmelo Bene (Firenze, Giusti, 1978 [qui rist. 1979]).
- Richiesta al Ministero da parte della Compagnia Carmelo Bene del visto di idoneità ai minori per la rappresentazione (firmata da Lydia Mancinelli con nome di battesimo in qualità di legale rappresentante della Società; Roma, 28 settembre 1981).
- Visto ministeriale di idoneità dell'opera ai minori di diciotto anni (Roma, 2 ottobre 1981).
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmata da Liliana Boccaleone; Roma, 10 novembre 1981).

1981. Edizione La casa Usher (C. Bene, ***Pinocchio, seguito da Pinocchio o lo spettacolo della Provvidenza***, cit.).

1995. Edizione Bompiani (C. Bene, ***Pinocchio: adattamento scenico da Collodi / e Proposte per il teatro***, in Id., *Opere*, cit., pp. 539-647).

POETI RUSSI

1976-1977. ***I quattro poeti dell'apocalisse di C. Bene – R. Lericì***, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 7679/RT*.

- **Copione televisivo** con intestazione “Rai – Radiotelevisione Italiana [...] Rete Due / *I quattro poeti dell'apocalisse* / di Carmelo Bene e Roberto Lericì / II parte / Regia: Carmelo Bene”; 1+43 pp. dattilografate in modo professionale; dal fascicolo manca il testo della I parte.
- Richiesta al Ministero da parte della Rai del visto di idoneità ai minori per la «trasmissione televisiva del lavoro teatrale» (Roma, 21 settembre 1976).
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmata da Giuliano Pranzoni per conto della Rai; Roma, 12 gennaio 1977).

* Lavoro televisivo trasmesso da Raidue il 27 e 28 ottobre 1977 con il titolo *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi. Blok Majakovskij Esenin Pasternak*.

1976 (dicembre). Edizione Rai (C. Bene – V. Gelmetti, *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi. Blok Majakovskij Esenin Pasternak*, adattamento testi di C. Bene e R. Lerici, cit.).

1980. *La rivoluzione sovietica rivisitata da Carmelo Bene, da Blok – Majakovskij – Esenin – Pasternak*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 9468/RT.

- **Copione teatrale** [2 copie nel fascicolo] di 1+65 pp. dattilografate e rilegate; sulla prima: «Nel cinquantenario della morte di Majakovskij / *La rivoluzione sovietica rivisitata da Carmelo Bene* / attraverso le voci di A. Blok, W. [sic] Majakovskij, S. Esenin, B. Pasternak / (Elaborazione di Carmelo Bene per un concerto in due tempi) / musica di Gaetano Giani Luporini».
- Richiesta al Ministero da parte della Compagnia Carmelo Bene del visto di idoneità ai minori per la rappresentazione (scritta a mano e firmata da Lydia Mancinelli con nome di battesimo in qualità di legale rappresentante della Società; Roma, 4 settembre 1980).
- Visto ministeriale di idoneità dell'opera ai minori di diciotto anni (Roma, 16 settembre 1980).
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firma del delegato illeggibile; senza data).

RICCARDO III

1977. *Riccardo III di William Shakespeare (trad. Carmelo Bene)*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 8155/RT.

- **Copione teatrale** (note preliminari e 2 parti) di 1+85 pp. dattilografate e rilegate; sulla prima: “*Riccardo III* / da William Shakespeare [sic] secondo Carmelo Bene / (versione dall’inglese di Carmelo Bene)”; sulla successiva: «È fondamentale che lo spettacolo sia ammesso a tutti indistintamente; l’autore ribadisce pertanto che il termine usato nel copione “osceno” sta a significare l’eccesso del desiderio politico e che quindi nulla accadrà in scena che non sia accettabile anche dai bambini»; sull’ultima pagina: contrassegno della Copisteria Alessandria di via Alessandria 143 in Roma.
- Richiesta al Ministero da parte della Compagnia Carmelo Bene del visto di idoneità ai minori per la rappresentazione

(firmata da Lydia Mancinelli con nome di battesimo in qualità di amministratore unico della Società; Roma, 17 ottobre 1977).

- Visto ministeriale di idoneità dell’opera ai minori di diciotto anni (Roma, 18 novembre 1977).
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmata da Armando Ceretti; Roma, 18 novembre 1977).

1978. Edizione Feltrinelli (C. Bene, *Riccardo III*, in C. Bene – G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, cit.).

1995. Edizione Bompiani (C. Bene, *Riccardo III: versione italiana e rielaborazione da William Shakespeare / da Sovrapposizioni di Carmelo Bene e Gilles Deleuze*, in Id., *Opere*, cit., pp. 755-831).

S.A.D.E.

1974. *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina di Carmelo Bene*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 6630/RT.

- **Copione teatrale** in due “aberrazioni”, 1+79 pp. dattilografate e rilegate con copertina in cartoncino su cui è scritto a mano “SADE”; sulla prima pagina: “*S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina / (spettacolo in due aberrazioni di Carmelo Bene)*”.
- Richiesta al Ministero da parte della Compagnia Carmelo Bene del visto di idoneità ai minori per la rappresentazione (firmata da Lydia Mancinelli con nome di battesimo in qualità di legale rappresentante della Società; timbro ministeriale indicante Roma, 30 agosto 1974, e annotazione manoscritta per ricevuta del copione con visto datata 23 settembre 1974).
- Visto ministeriale di idoneità dell’opera ai minori di diciotto anni (Roma, 23 settembre 1974).

1976. Edizione Einaudi (C. Bene, *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina*, in Id., *A bocca aperta*, cit., pp. 113-175).

1978. *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina di Carmelo Bene*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 8407/RT.

- **Copione teatrale** [2 copie nel fascicolo] di 1+98 pp. dattilografate e rilegate; sulla prima: “*S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina* / (spettacolo in due aberrazioni di Carmelo Bene)”.
- Foglio accluso al copione [2 copie] con il seguente *Nota bene* della Compagnia: «Il presente copione è preso dall’originale ma come nuova edizione si differenzia dall’originale stesso per i seguenti importantissimi motivi: 1) il dialogato dei vari personaggi è stato riveduto cambiando o tagliando quanto di immorale fosse contenuto nelle battute; 2) tutte le situazioni sceniche che potessero dare adito a interpretazioni volte contro la morale e oscenità sono state cancellate; 3) il nudo integrale viene seriamente abolito. Se questa onorevole commissione avesse comunque bisogno di schiarimenti, siamo pronti ad essere ascoltati e [a] prendere atto di eventuali suggerimenti».
- Richiesta al Ministero da parte della Compagnia Carmelo Bene del visto di idoneità ai minori per la «nuova edizione dello spettacolo [...], per le cui rappresentazioni è stato abolito il nudo integrale e tutto quanto di moralmente sconveniente possa svolgersi in scena» (firmata da Lydia Mancinelli con nome di battesimo in qualità di amministratore unico della Società; Roma, 29 marzo 1978).
- Visto ministeriale di idoneità dell’opera ai minori di diciotto anni (Roma, 8 aprile 1978).
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmata da Armando Ceretti; Roma, 8 aprile 1978).

1995. Edizione Bompiani (C. Bene, *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina: spettacolo in due aberrazioni*, in Id., *Opere*, cit., pp. 279-349).

SALOMÈ

1975. *Salomè di Oscar Wilde, trad. di Domenico Porzio*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero Turismo e Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo – Teatro, fondo Revisione Teatrale seconda parte (1962-1998) [id. 2952], fascicolo n. 6984/RT*.

* Né il copione, né la documentazione acclusa riportano il nome di Carmelo Bene, ma si tratta con buona probabilità degli incartamenti per l’allestimento radiofonico realizzato dall’artista per la Rai nel 1975 e trasmesso su Radiodue – non sul Terzo Programma, come risulta dalla

- **Copione radiofonico** con intestazione “R.A.I. Radiotelevisione Italiana [...] Sezione Prosa Parlata culturali / *Salomè*” a p. 1 e trascrizione, a p. 2, dei dati bibliografici del volume edito da Rizzoli nel 1974 (illustrazioni di Aubrey Beardsley, introduzione di Alberto Arbasino, traduzione di Domenico Porzio); 80 pp. dattilografate in modo professionale, gli ultimi fogli hanno perso la spillatura.
- Richiesta al Ministero da parte della Rai del visto di idoneità ai minori per il lavoro «che si intende realizzare in allestimento radiofonico per essere successivamente trasmesso sul Terzo Programma» (firmata dal delegato Rai; Roma, 3 aprile 1975).
- Visto ministeriale di idoneità ai minori di diciotto anni dell’opera (Roma, 14 maggio 1975).
- Dichiarazione precompilata di ritiro del copione e del visto di idoneità ai minori (firmata da Romeo Carpineti per conto della Rai; Roma, 16 maggio 1975).

1977. Edizione Rai (*La Salomè di Oscar Wilde secondo Carmelo Bene, XXIX Premio Italia*, cit.).

2.3. Altri documenti d’archivio

1957-58. Fascicoli per allievo, Archivio dell’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica “Silvio d’Amico”, collocazione FAL. A 12; in particolare:

- **Carmelo Bene, matricola n. 714***;
- Roberto Herlitzka, matricola n. 723;
- Edoardo Torricella, matricola n. 711.

presente richiesta – il 9 febbraio 1976 (questa la data di messa in onda riportata per *Salomè* dal catalogo multimediale delle Teche Rai, consultabile presso la Biblioteca di viale Mazzini). Il 4 aprile 2021 la trasmissione *Zazà* di Rai Radio3 ha riproposto il lavoro radiofonico con «traduzione di Carmelo Bene e Domenico Porzio» ed «elaborazioni e musiche originali di Luigi Zito»; la registrazione – evidentemente erroneo il titolo che la riferisce allo spettacolo teatrale del 1964 – si può dunque riascoltare in podcast al seguente link: <https://www.raiplaysound.it/audio/2021/04/Salome-di-Oscar-Wilde-secondo-Carmelo-Bene---spettacolo-teatrale-del-1964-3c1f8e4a-657d-4788-8302-d4c2ac59ff98.html>.

* Stralci della documentazione contenuta nel fascicolo, che comprende un certo numero di lettere spedite all’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica dagli apprensivi genitori di Carmelo Bene, sono pubblicati in M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., pp. 168 e 172-177.

1961. **Rassegna stampa collezionata da Edoardo Torricella su *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*** (perlopiù riguardante la parata in costume organizzata nel centro di Roma per promuovere lo spettacolo), Archivio personale di Edoardo Torricella.

- Trafiletto senza titolo da «Notiziario dello Spettacolo» – via delle Vergini 1, settembre 1961, in cui si annuncia che la Compagnia T 61 «bandisce [...] un concorso con un premio di un milione di lire per un testo teatrale inedito di autore italiano».
- *Il “dottor Jekyll” ridotto per il teatro*, «Avanti!», 3 ottobre 1961.
- *Il dottor Jekyll blocca via Veneto*, «Corriere Lombardo», 9 ottobre 1961 [nella foto sono ben visibili Carmelo Bene, Giuliana Rossi – erroneamente identificata in didascalia come Rosa Bianca Scerrino – e un cartello promozionale].
- *La polizia a via Veneto contro il dottor Jekyll*, «L’Unità», 9 ottobre 1961.
- *Teatro vagabondo per le vie di Roma*, «Corriere d’Informazione», 9-10 ottobre 1961.

1961. ***Gregorio: cabaret dell’800***, programma di sala, Archivio personale di Edoardo Torricella.

Note: pieghevole a stampa, 4 facciate; sulla prima: “Compagnia T.61 / *Gregorio* / *Un atto e conseguenze* / *Gabaret* [sic] dell’ottocento / regia di Carmelo Bene”; all’interno: una facciata con i crediti dello spettacolo, e una facciata con la nota *Al pubblico*, a firma di Carmelo Bene, trascritta* a seguire.

Il testo è un collage di poeti dell’ottocento minore, di Leonardo, di poesia dei popoli primitivi.

* I documenti dell’Archivio Torricella non possono essere riprodotti con apparecchiature fotografiche; pertanto la nota è qui trascritta sulla base di una registrazione audio in cui viene letta ad alta voce da Edoardo Torricella, che ci ha altresì spiegato come mai il suo nome non figurasse nel cast. La seconda parte del testo è tuttavia riportata anche da A Petrini in *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit., p. 54, il quale a sua volta trae la citazione da quella, ancora più ampia, apparsa nella recensione Vice, *Gregorio e Cabaret dell’ottocento. Spettacolo in due tempi*, «Il Messaggero», 21 ottobre 1961 (che abbiamo usato per correggere la punteggiatura).

Il filo conduttore dello spettacolo non è costituito da una facile satira di certa epica nazionale ottocentesca, ma dallo sforzo di rappresentare, come stile e come vita, l'evoluzione drammatica di un ritmo gratuito in quanto linguaggio di facile rima – rima come vita fatta di suoni senza senso – un'intelligenza floreale!

Ogni singolo attore, attraverso il suo continuo variopingersi allo specchio dei personaggi che irresponsabilmente riflette, troverà una responsabilità dei suoi gesti nella vergogna della sua enfasi convenzionale. Questa vergogna sarà lo sforzo del suo stile.

Ne risulterà davvero la recita di “un oscuro attore” che, attraverso la sua esperienza deforme, troverà nella paura la prima e anche l'ultima vera immagine di se stesso.

Ora, è possibile un dialogo tra tutta questa eterogeneità ritmica? Risposta: è possibile questa vita?

1962. Locandina dello spettacolo *Capricci di Marcello Barlocco*, Archivio personale di Edoardo Torricella.

Note: scritte nere in campo arancione; “Teatro Laboratorio / dal 27 luglio – ore 22 / *Capricci* / di Marcello Barlocco / regia di Carmelo Bene / Posto unico L. 1000”; assenti i nomi degli attori (Carmelo Bene e Edoardo Torricella).

1964. Fascicolo “*Manon di Carmelo Bene*”, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) – La Biennale di Venezia, Fondo Storico, serie Teatro, busta 025*.

- Lettera dattiloscritta di Carmelo Bene al Direttore del Festival Internazionale del Teatro della Biennale Wladimiro Dorigo, contenente «alcune note propedeutiche al testo [*Manon*] che mi auguro abbia già ricevuto» (firma autografa del mittente; Firenze, 1 aprile 1964).
- 2 pieghevoli promozionali degli spettacoli *La storia di Sawney Bean/Manon* della “Compagnia Teatro 64”.

* Una segnalazione di questo materiale d'archivio (con trascrizione integrale della lettera di Dorigo a Bene del 21 aprile 1964), segnalazione che consente di risalire anche al successivo fascicolo qui schedato, si trova in D. Orecchia, *Stravedere la scena*, cit., note 177 e 178.

- Rassegna stampa su diversi spettacoli realizzati da Carmelo Bene tra il 1962 e il 1964 (23 articoli in originale o in fotocopia).
- Lettera manoscritta a firma di «Elsa de' Giorgi Contini Bonacossi» per caldeggiare a Dorigo l'inserimento nella programmazione del XXIII Festival Internazionale del Teatro dello spettacolo *Manon* di Carmelo Bene, «il solo oggi, e non solo in Italia, a esprimersi in un linguaggio che *resta teatro* pur concentrando in esso conflitti di cultura, osservazione e [*parola illeggibile*]» (Roma, 2 aprile 1964).
- Nota dattiloscritta «Giudizio di Raoul Radice su *Manon*»: «[...] non si tratta di un copione, ma di una traccia affrettata e sommaria [...]».
- Telegramma a Dorigo firmato da Elsa de Giorgi, Alberto Arbasino ed Ennio Flaiano (18 aprile 1964): «Flaiano Arbasino et io collaboriamo stesura definitiva et dialoghi testo *Manon* presentato da Carmelo Bene et insistiamo opportuna ammissione detto spettacolo [...]».
- Lettera di Wladimiro Dorigo a Carmelo Bene per comunicare la mancata ammissione al Festival di *Manon* soprattutto a motivo della «insufficienza del testo [...], poiché la Commissione ha escluso anche in altre occasioni nel passato testi che non apparissero in ogni modo completi» (Venezia, 21 aprile 1964).
- Lettera di Dorigo a Elsa de Giorgi per comunicare e motivare la bocciatura di *Manon* (Venezia, 23 aprile 1964).

1965. Fascicolo “*Pinocchio di Carmelo Bene / Brigitte Bardot*”, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) – La Biennale di Venezia, Fondo Storico, serie Teatro, busta 025.

- Lettera dattiloscritta di Roberto Lerici a Wladimiro Dorigo (firma autografa del mittente; Milano, 16 maggio 1965), cui è acclusa la trascrizione di una recensione al libro *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro* (Lerici, 1964) apparsa su «Sipario», n. 228 di aprile 1965.

Si riporta il testo integrale della missiva:

Gentile dott. Dorigo,
aggiungo due righe di accompagnamento al materiale
inviatoLe.

La Compagnia “Teatro 64” nella stagione 1964-65 ha messo in scena tre spettacoli con la regia di Carmelo Bene, ovvero:

La storia di Sawney Bean – tre tempi di Roberto Lerici

Manon – due tempi di Carmelo Bene

AMLETO [Basta con un vi amo mi ero quasi promesso, Amleto o le conseguenze della piet  filiale, *N.d.R.*] – da e di Shakespeare a Laforgue.

Gli spettacoli hanno avuto luogo nel Teatro delle Arti di Roma, nel Teatro Arlecchino di Roma e nel San Ferdinando di Napoli. A conclusione di questa attivit  abbiamo rilevato un interesse della critica e del pubblico documentabile dalla qualit  dell’impegno con cui i critici e il pubblico stesso hanno accolto i nostri spettacoli.

Anche il dissenso   stato condizionato dall’interesse e dalla vitalit  delle prove fornite da Carmelo Bene.

Ritengo che attualmente nessuna Compagnia in Italia possa rappresentare la parte “avanzata” del teatro italiano con maggiore garanzia di validit  culturale. Questo giudizio   confermato per quanto mi riguarda dalla pubblicazione delle opere teatrali di Carmelo Bene fatta dalla Casa Editrice che dirigo, e dal risultato delle vendite: siamo in procinto di ristampare il volume.

La ringrazio comunque per l’attenzione che vorr  prestare alla nostra proposta.

Con i miei migliori saluti.

- Lettera manoscritta di Roberto Lerici a Dorigo per accompagnare l’invio di 5 copie di *Pinocchio* e 1 di *Brigitte Bardot* (Milano, 17 maggio 1965).
- Lettera dattiloscritta della Compagnia Teatro 64 a Wladimiro Dorigo (Roma, 18 maggio 1965; 2 copie), cui sono allegati: [A1] cartellone disponibile della Compagnia Teatro 64 per il Festival, seguito [A2] da una nota di presentazione dei due lavori proposti (2 copie dattiloscritte, entrambe con firma autografa di Carmelo Bene e Salvatore Siniscalchi); [B] precisazione sull’allestimento di *Pinocchio* (2 copie dattiloscritte, su una delle quali   stato aggiunto a mano l’indirizzo romano di Bene e Siniscalchi).

Si riporta il testo integrale del progetto di Bene e compagni, nuovamente bocciato – questa volta, pare, senza fornire motivazioni – dalla Commissione della Biennale Teatro:

Facendo seguito agli accordi verbali intercorsi tra Lei e Carmelo Bene da una parte e Roberto Lerici dall'altra, confermiamo ancora una volta la nostra disposizione a partecipare al prossimo Festival della Prosa nella sezione così detta del "teatro di avanguardia".

La compagnia di prosa "Teatro 64", la cui recente attività è ampiamente illustrata dalle critiche che alleghiamo, si ritiene – pro memoria a parte – la sola degna a rappresentare il teatro italiano in questo specifico settore. (Sinceramente ci rammenta che le altre "velleità" avanguardistiche nazionali dormano incartate sui tavolini del caffè Rosati in Roma).

Il desiderio più profondo del gruppo "Teatro 64" è quello di incontrare a Venezia questi sconosciuti compagni di lavoro (escluse, beninteso, le già note rappresentanze straniere): lavoro = disciplina = fatica = borderò, ed intraprendere con loro un discorso seriamente positivo.

Rimandiamo a tergo il cartellone disponibile del gruppo "Teatro 64" per il prossimo Festival.

[A1] CARTELLONE DELLA COMPAGNIA DI PROSA
"TEATRO 64"

Pinocchio (storia di un burattino) da Collodi / versione originale italiana in due tempi di Carmelo Bene
regia di Carmelo Bene

con la collaborazione di Salvatore Siniscalchi

Brigitte Bardot / libretto originale italiano di Roberto Lerici

regia di Carmelo Bene

con la collaborazione di Salvatore Siniscalchi

[A2] Fermo restante il sereno ed obiettivo giudizio della Commissione nella scelta di uno dei due testi, dal canto nostro riteniamo più idoneo a "rappresentare" non tanto, quanto a "rappresentarci"[.] Pinocchio.

I) Pinocchio è la più importante maschera italiana, fin qui sconosciuta al teatro, capace fino

- all'impensabile di una scena la più tricolore (la novità italiana per eccellenza).
- II) Proprio perché trattandosi [sic] di un testo ricavato dalla favola con la struttura drammatica la più ufficiale in senso testuale, permette allo spettatore di seguire meglio il bisturi critico di un atteggiamento di *pretesto*.
- III) *Pretesto* è proprio il nostro punto di contatto con l'avanguardia moderna. Più moderno di tutti è ancora Artaud. Tutti i "vice" parlano di Antonine [sic] Artaud, capacissimi anche di datarlo, mentre i titolari sanno benissimo che il povero grande Artaud non ha mai avuto la soddisfazione di essere ospitato in un Festival o in un qualunque teatro quando era vivo, e perciò si è limitato a teorizzare finché è partito per il Messico (ma non in tournée).
- IV) Proprio perché fortemente testuale e quindi più fortemente pretestuoso, Pinocchio può facilmente sbarazzarci da quell'equivoco che ancora oggi ci lega a tutta l'avanguardia italiana nostra contemporanea che vivamente combattiamo e rifiutiamo in nome dell'avanguardia stessa. La fortuna ideale di un uomo di teatro oggi è a nostro avviso quella di fare del teatro non databile o quanto meno databile. Da qui il concetto di aggiornamento: Aggiornarsi vuol dire rivivere (tutto il passato è un testo, ed un grande stesto [sic]); Aggiornarsi è ricordare. Ricordo e Pretesto sono la stessa cosa. Drogare invece i postumi di una malattia civile vuol dire datare, evadere la crisi [sic] distrarsi.

È in questa veste, appunto, che preferiremmo presentarci ed essere presentati al Festival.

Brigitte Bardot due tempi di Roberto Lerici, comunque già programmata per la stagione ventura della compagnia "Teatro 64", sarà comunque pronta in settembre.

Questo testo, accanto al notevolissimo pregio poetico di cui gode, ((in questo libretto Roberto Lerici è grande poeta)) presenta comunque la difficoltà, difficoltà da parte dello

spettatore, di seguire due discorsi in simultanea – discorso poetico dell'autore e discorso poetico della messa in scena.

Per il gruppo “Teatro 64” la Brigitte Bardot segnerebbe un ennesimo passo avanti, ma certamente il pubblico finirebbe per confondere la sintesi di questo nostro sforzo con un'angolazione specifica che danneggerebbe senz'altro lo scopo autentico sull'avanguardia che il Festival di Venezia quest'anno ha inteso bandire.

Per la scelta del testo ci rimettiamo comunque, come detto prima, al giudizio della Commissione.

Preghiamo lei, dr. Dorigo, comunicare le decisioni della commissione, in doppia copia, così indirizzando:

ROBERTO LERICI – via Santa Tecla 5 MILANO

CARMELO BENE e SALVATORE SINISCALCHI – via Savoia 82 ROMA

Distinti saluti.

[B] Ricordiamo che *Pinocchio* non è mai stato rappresentato in pubblico. Hanno potuto solamente assistere ad una sua fase sperimentale n. 40 (quaranta) abbonati dell'ex Teatro Laboratorio in Roma, ed alcuni critici in un'anteprima romana. La prima ufficiale, programmata al Festival di Spoleto 1964, non ha mai avuto luogo per incidenti al Teatro Tenda*.

- Telegramma di Carmelo Bene a Dorigo per notificare invio di materiale e intenzione di prendere parte al Festival (19 maggio 1965).
- Lettera manoscritta di Roberto Lerici a Dorigo per accompagnare l'invio di 4 copie di *Brigitte Bardot* unitamente ad alcune recensioni riguardanti l'attività della Compagnia Teatro 64 (Milano, 19 maggio 1965).

* In realtà le repliche di *Pinocchio* dovettero svolgersi regolarmente tra il 3 e il 6 luglio; fu *Amleto*, altro riallestimento di un lavoro presentato due anni prima al Teatro Laboratorio, a saltare per danni alla struttura – uno *chapiteau* montato nei giardini pubblici – dovuti al maltempo, non senza che la compagnia riuscisse a svolgere delle prove generali. Per queste informazioni si veda l'unica fonte d'epoca a nostra memoria: S. Frosali, *Un Amleto anticonformista sotto la tenda di un circo*, «La Nazione», 7 luglio 1964 (cfr. anche C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit., pp. 44-45).

1966. *Faust o Margherita* di Carmelo Bene e Franco Cuomo, opuscolo di presentazione dello spettacolo teatrale, Archivio Franco Cuomo (Roma).

Note: stampato di 8 facciate; sulla prima, oltre al titolo, ai nomi degli autori e al cast (parzialmente diverso da quello del debutto), è riprodotta l'immagine di locandina elaborata da Tonino Caputo; le facciate interne ospitano 10 testi di varia lunghezza e veste tipografica (note di regia e di drammaturgia, sinossi dettagliata, frammenti del copione).

Si ripropongono qui la sinossi del lavoro [A] e la notizia di chiusura [B].

[A] Il sedicente dottore Giovanni Giorgio Faust nacque intorno al 1480 e morì nel 1540. Margherita Gretchen nacque intorno al 1750 e fu giustiziata per infanticidio nel 1772. I due, quindi, non s'incontrarono mai e il loro amore è l'invenzione di un poeta.

[...]

L'ora non è propizia perché il Cielo è stato ucciso – hanno strangolato la luna con lacci di neon – e intorno impera la Demenza. È tempo di rabbia.

E la sua rabbia Faust la trascina nel disordine di una sua assurda biblioteca medianica, tra i pesanti volumi che il suo schiavo demente, il discepolo Wagner, tenta invano di riordinare.

Tutto ciò che lui possiede sono il sapere universale e l'amore di Margherita. Le sue indefinibili nevrosi, coltivate osservando la vita intorno a sé dall'alto di un trono eretto nella sua stessa biblioteca o percuotendo istericamente un manichino in toga da magistrato, lo spingono a ripudiare ciò che gli appartiene.

Così rifiuta la sapienza; e lo fa servendosi dei libri per gli usi più singolari, come quello di ritoccarsi il trucco e la pettinatura specchiandosi nelle pagine di un volume aperto oppure il vezzo di adoperare pesanti volumi rilegati come corpi contundenti. Parte del secondo tempo è dedicata al riordinamento della biblioteca con classificazione dei libri in base al peso, al calibro ad alla prognosi che per la vittima può conseguirne (...libri da rissa, libri da difesa, enciclopedie da strage, ecc.).

Quanto al rifiuto di Margherita, le difficoltà nascono dal fatto che per amore lei gli perdona tutto, perfino delitto e volgarità. A Faust non rimane, allora, che compromettersi definitivamente, anche agli occhi del pubblico, e confessare che non è laureato. Gli mancano 15 esami. È la fine dell'amore. Margherita fugge via inorridita e lui può finalmente cenare da solo con una donna di nome Elena che non esiste. Un manichino in proscenio è la sola raffigurazione possibile di questo mito d'amore; e soltanto quando parla a codesta forma inanimata il nevrotico Faust ritrova la dolcezza delle poesie che cita in suo nome. Per Elena, in finale di primo tempo Faust tenterà una serenata con chitarra, ma le corde si spezzeranno.

Ma per essere tutto di Elena ed averla tutta, Faust sa di dover trovare un marito alla ripudiata Margherita. La sua scelta è feroce: il Diavolo. Ma dov'è il Diavolo? In scena, naturalmente, e fin dal principio. È un povero Diavolo che non ha nulla a che fare con le anime, anche perché non ce ne sono in gito. Di mestiere fa il ragioniere (ne va orgoglioso) e ha un impiego in banca. I suoi sogni sono poveri sogni. Vorrebbe poter essere come il dottor Faust e ballare almeno una volta con una dama come Margherita o con una qualsiasi o anche con il suo direttore d'ufficio. Ma i ragionieri non ballano. Faust lo trae in inganno promettendogli la chance di poter ballare molte volte («...non una, una sola volta è immorale») dopo che avrà sposato la signora Margherita. Ed ha facile gioco, poiché il Diavolo ama segretamente Margherita, di cui si è innamorato per averle una volta detto «vaffanculo» avendola scambiata per sua madre. È la prima donna, dopo la mamma, cui il ragioniere ha detto «vaffanculo» e tutto in questo è l'amore («...quando io lo dico, signora, è per tutta la vita... io non sono fatto per l'avventura, sapete... ho bisogno delle mie otto ore di sonno»). Intuite le macchinazioni di Faust, Margherita ne ha tanto disprezzo che per dispetto decide di sposare il ragioniere. Alla vigilia delle nozze parrebbe decisa a non sposarlo più e si scusa dicendo che ha fatto un voto alla Madonna. Ora non è più Margherita, ma la Lucia de «I promessi sposi». Ed il ragioniere, di conseguenza, è Renzo. L'intervento di Padre Cristoforo (Faust naturalmente) convince ancora la ragazza al matrimonio; anche se, ella riconosciuto il suo amore sotto le vesti sudicie del finto prete, vorrebbe cadergli tra le braccia. Ma la tonaca e il

viso di lui sono troppo sporchi di fuliggine (Faust si è rotolato a bella posta nel camino) ed ella teme di sporcarsi l'abito bianco. Così fugge via, insultandolo.

Il resto è tutto consuntivo del graduale abbruttimento di una borghese Margherita che ancora non osa, nonostante gli anni, togliersi di dosso l'abito bianco delle nozze; e della rovina del ragioniere, licenziato perfino dalla banca e ridotto a sbrigare (senza neppure avere ballato una volta) le faccende di casa.

Lei si strugge di amore materno per un orsacchiotto di stoffa che Faust le donò al momento dell'addio, e parla inglese per non dare confidenza al marito.

Lui, sentendola parlare in inglese, si trasforma in un maldestro latin-lover, ma ugualmente non riesce a ballare, ed i suoi problemi fondamentali rimangono la cucina e la caccia dei bambini. Anche se, per darsi un contegno, viene talvolta in prosenio e declama «La pioggia nel pineto» o gli slogan elettorali di De Gaulle, alternando il tutto al canto delle «osterie». La voce di uno speaker che dà per radio i risultati del totocalcio lo ricondurrà alla realtà insieme con Margherita e piangeranno insieme, lei spogliandosi finalmente dell'abito nuziale e lui togliendosi dal viso quella mascherina che, portata senza interruzione fin dal principio sul costume d'Uomo Mascherato, costituiva il senso dei suoi sogni di ragioniere.

Faust è solo (Elena si è dissolta da tempo) e si gode il suo finale dall'alto del trono, tra gli inutili libri della sua biblioteca. Vuole bere. Wagner si taglia un polso nel versargli del pernod. Alla vista del sangue, Faust teme che il servo possa portargli via il finale con un imprevedibile gesto suicida. Così, sporcandosi di rosso il polso a sua volta (con il sangue del ferito vero) lo mostra al pubblico e strappa di mano a Wagner le bende con cui questi cercava di arrestare l'emorragia.

Wagner lo aiuta a fasciare la ferita inesistente. Poi, visto che la sua ferita è invece vera, Wagner muore dissanguato.

Faust riprende a godersi il suo finale, ma v'è qualcosa che lo turba e lo si vede estrarre una pistola di tasca e caricarla (o scaricarla, che è la stessa cosa) e poi portarsela alla tempia. Grilletto. Ma il tamburo gira a vuoto. Ancora. Ed il tamburo gira a vuoto. Sgomento di Faust, per la prima volta avvilito quanto le vittime della sua nevrosi. Un altro tentativo. Nulla. Non gli rimane dunque che sopravvivere. Ma ora che non ha

più vie d'uscita e lo sa, Faust piange inconsolabilmente (è la prima volta) come gli altri. Mentre tenta di nascondere con pena l'arma nella tasca da cui l'aveva estratta poco prima. Poi il suo pianto diventa convulso e sovrasta quello degli altri (era questa la sola dannazione possibile, restare a vivere ancora) mentre le note di un valzer a tutto volume tentano di raggiungerlo e le luci calano in fretta.

[...]

[B] Il «Faust o Margherita» di Carmelo Bene e Franco Cuomo è andato in scena per la prima volta al Teatro dei Satiri in Roma il 3 gennaio del 1966 ed ha tenuto cartellone fino alla fine dello stesso mese.

Una commissione internazionale lo ha prescelto per rappresentare l'Italia al Festival di Serajevo [sic] (marzo-aprile 1966). «Faust o Margherita» è il primo lavoro italiano invitato alla manifestazione internazionale jugoslava negli ultimi dieci anni.

1966. **Petizione all'Intendenza di Finanza per *Faust o Margherita*** (Roma, 17 marzo 1966), Archivio Franco Cuomo (Roma).

Note: ricorso contro la classificazione del lavoro da parte della Siae come “Opera analoga alla rivista”, che ne determinò l'esclusione dall'«abbuono erariale del 10%» previsto per la categoria “Testo italiano originale di prosa”.

1968-1969. ***Faust o Margherita***, soggetto cinematografico di Carmelo Bene e Franco Cuomo, bozza di stampa, Archivio Franco Cuomo (Roma).

Note: opuscolo di 12 facciate stampato dalla “Cartolibreria Laura Corvo” di viale XXI Aprile 2/c in Roma; un paio di correzioni manoscritte: «palpare» in luogo di «papalare», frecce indicanti la corretta disposizione di due righe invertite nella stampa («altre – l'occasione di ridicolizzare la propria lunga ve[ste]») andrebbe infatti dopo «Un defilé [sic] di mode offre a Marta – indossatrice tra le»).

1969. ***Faust o Margherita***, soggetto cinematografico di Carmelo Bene e Franco Cuomo, Archivio Umberto Cantone (Palermo).

Note: fascicolo spillato di 12 facciate edito nel gennaio 1969 dalla “Tipografia C. Corvo – Stampati per la cinematografia” di via Squarcialupo 7 in Roma; irreperibile nelle biblioteche,

dal 27 agosto 2022 l'archivista l'ha reso liberamente fruibile pubblicandone online una riproduzione fotografica integrale: <http://www.umbertocantone.it/faust-o-margherita-soggetto-cinematografico-di-carmelo-bene-franco-cuomo-prima-edizione-del-gennaio-1969/> (il testo, che coincide con quello della bozza di stampa, presenta alcune modifiche rispetto alla trama della versione teatrale: le più significative sono lo spazio riservato al personaggio della modella Marta, il probabile suicidio finale di Margherita, e il fatto che la casa di Faust – la suggestione, ci sembra, proviene da un passaggio del romanzo di Bene del 1967 *Credito italiano* – non sia semplicemente un laboratorio equivoco pieno di volumi antichi e polverosi, bensì «una immensa pattumiera [...] ricostruzione inqualificabile di un Mercato delle Pulci domenicale» stipato di cianfrusaglie impossibili a venderci).

1977. *Romeo & Giulietta (storia di Shakespeare) secondo Carmelo Bene*, collaboratori al testo e alla traduzione Franco Cuomo e Roberto Lerici, programma di sala, Archivio Franco Cuomo (Roma).

Note: fascicolo spillato di 20 facciate, prodotto da “Stampa Ormagrafica” sicuramente per le repliche del 1977 (nel cast, infatti, Franco Branciaroli è già stato sostituito da Luca Bosisio nella parte di Romeo); la brochure contiene una nota senza titolo di Carmelo Bene (che riportiamo di seguito e che, con lievi modifiche, era stata letta dall'artista anche all'inizio dell'opera radiofonica)*, una foto di scena (Mercuzio/Bene con il Paggio/Daniela Ripetti), e il breve saggio di Maurizio Grande *Lo sguardo e il suo doppio*, intervallato (pagine centrali) dai crediti dello spettacolo.

In questo «ROMEO E GIULIETTA» storia di Shakespeare, l'innamorata tragedia shakespeariana v'è, tutta; c'è un di più, questa storia di Shakespeare vuole nel suo svolgersi essere anche la storia di Shakespeare. È un'opera d'amore e non d'amanti.

* Il testo (nella versione della lettura radiofonica) è stato in buona parte trascritto di recente da J.-P. Manganaro in *Oratorio Carmelo Bene*, cit., pp. 148-149. Manganaro all'epoca l'aveva tradotto in francese – *À propos de “Roméo et Juliette”* – sia per la brochure di Carmelo Bene al Festival d'Automne à Paris (22 settembre-13 ottobre 1977), sia per il volume da lui curato *Carmelo Bene. Dramaturgie*, cit., pp. 97-98.

Romeo e Giulietta [sic] in fondo è un'opera minore del bardo inglese; ho cercato di spiarla di tra le pieghe dei sonetti shakespeariani, di tra le piaghe ornate del suo mondo proibito al di là della poetica drammatica del suo universo privato per tentare non tanto un collage da opera omnia quanto piuttosto un ripensamento assonnato e perciò sognante a tavola, una tavola invano apparecchiata per tre e disertata dagli altri due, un uomo, una donna forse, non conta.

È un saggio su tutto Shakespeare filtrato appunto dalla sua opera più manierata e tra le sue meno riuscite, in cui la cosiddetta circe è prevaricata dal pavone barocco a tutto scapito di una tragedia diciamo pure mancata.

Ma dal momento che gli errori dei grandi uomini sono, suggeritore Joyce, portali di scoperta, è stata proprio questa opera minore a sollecitarmi un intervento totale sull'opera del paggio gentiluomo, del pellegrino appassionato.

Non antologia dunque ma vuoto dei ruoli, qui ridotti nel senso di restituiti a ruoli del momento, ricondotti a umori, agli umori di un grande poeta addorrito risognante tutta la propria opera.

Il manierismo di Romeo e Giulietta è al suo vertice, strappa o dovrebbe se ci sarò riuscito una o più confidenze al Willy per eccellenza, assopito sull'infolio dell'intera sua opera di crollascene del teatro inglese o no.

Ho parlato di umori e gli umori non sono qui che un universo di fiori: gigli bianchi, rose rosse, magnolie, ecc., che toccati appena dai personaggi in causa si rivelano umori degli stessi, esperimenti di quel frate Lorenzo e, al profumo, non parliamo al tatto, fanno dei peccatori interpreti del dramma umori appunto, fumi alcoolici, ectoplasmi, recitativi, musica, fonemi e non di più.

Questo fiore di lingua e per di più tradotto mi ha tentato come fior di linguaggio e mi ha convinto a tentare Shakespeare come lui mi ha tentato.

1988-1989. **Progetto di Carmelo Bene per la Direzione artistica della Biennale Teatro**, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) – La Biennale di Venezia, fascicolo monografico “Bene, Carmelo” (T1, inv. 239).

Note: 16 pp. in fotocopia; contiene: *Progetto quadriennale* (allegato n. 1, 3 pp., aprile 1988; riportiamo a seguire l'esergo in versi [A] e l'esposizione complessiva del «Programma Biennale Teatro 1989 e 1991» [B]), *Progetto "Tamerlano il Grande"* (allegato n. 2, 4 pp., novembre 1988), [altro testo sul *Progetto "Tamerlano il Grande"*] (allegato n. 3, 1 p., aprile 1989), *Programma del settore Teatro per il 1989: il linguaggio come sottrazione di senso ovvero la scena restituita al gioco* (allegato n. 4, 1 p., aprile 1989), *Carmelo Bene, frammenti di una seduta consiliare* (allegato n. 5, 2 pp., maggio 1989), *Carmelo Bene e la ricerca impossibile ovvero il teatro senza spettacolo* (allegato n. 6, 5 pp., agosto 1989; presentazione del programma per la Biennale 1989, e degli artisti e studiosi invitati a prendervi parte).

[A]

“A Silvia – sine qua non”
 Un nome – una donna
 – (esistente) – un ragazzo –
 una donna ragazzo!
 Contadina, un'attrice vivente
 “Un gaudio amaro che all'amor somiglia”

[B]*

Intendo realizzare due Biennali che costituiscano un vero e proprio evento per l'immagine di Venezia nel mondo. Perché questo avvenga occorre restituire la Biennale agli artisti: una fucina di scambi estetici e ricerca produttiva.

Si attrezzeranno per l'occasione almeno sei o sette spazi adibiti agli allestimenti dove ogni singolo artefice potrà operare. Ogni lavoro, individuale e di gruppo[,] sarà televisivamente documentato e seguito da studiosi del linguaggio cui sarà affidata la cura saggistica di un diario (una complessa e seria necessità editoriale).

* Il programma che segue è riassunto in maniera esaustiva in C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 366-367; ci sembra utile, tuttavia, riproporre il testo originale, senza addentrarci nella vicenda che entro il febbraio 1990 avrebbe portato l'artista a dimettersi dalla direzione del settore Teatro per manifesta impossibilità della Biennale di onorare il proprio statuto.

Si tratterà di due Biennali *su tema*:

Il primo tema: (giugno-luglio-settembre-ottobre '89)

Il linguaggio come sottrazione di senso ovvero la scena restituita al gioco

Per siffatto argomento barbarico propongo a mo' di testo informatore *Tamerlano il grande* di C. Marlowe: è un'occasione straordinaria in quanto il testo è di per sé un attentato al senso.

Ogni équipe (o solista) allestirà una performance autonoma, adottando il testo come semplice pretesto, se riterrà opportuno. Fondamentale è la comune attenzione al tema pur nelle svariate metodologie, e l'intervento orale-musicale-visivo.

La figura del direttore artistico coinciderà con quella del coordinatore artistico, che, studiando e visitando il lavoro in prova nei differenti spazi, oltre a interessarsi dell'autonomia delle singole prestazioni, dovrà via via (come un concertatore d'orchestra nelle prove a sezioni) esplorare la possibilità di incastro di ogni singola prestazione – o momenti di questa – e, d'accordo con i relativi artefici [*artefici*], ottenerne uno spettacolo unico; uno spettacolo d'insieme che concluderà, in terza o quarta serata, una vera e propria selezionata rassegna.

Gli spettacoli veri e propri, è chiaro, non avranno luogo a Venezia. Sarà, invece, questa Biennale a girare il mondo.

L'idea di un gemellaggio delle più importanti città italiane e straniere (a spese dei rispettivi assessorati alla cultura, o enti, festival etc.) con la Biennale-Teatro di Venezia è *fondamentale*. (Ho già le adesioni italiane del Comune di Bologna, di Milano e del Teatro alla Scala).

Questa Biennale viaggiante servirà anche da incentivo alle produzioni (gli artisti seri non si muoverebbero né si impegnerebbero a fondo al solo scopo di consumare una o due repliche a Venezia e per di più destinate a scarso pubblico).

Sarà compito della Biennale Teatro provvedere alle spese di ospitalità e allestimento dei vari spazi comprensivi di équipes tecniche per permettere agli artefici di realizzare la propria opera.

Biennale 1991:

"Bafometto" di Pierre Klossowski

Si tratterà di adoperare un edificio sito in un isolotto disabitato e “scenografarlo”. I più significativi artisti (e i più stimolati da questa idea) progetteranno i vari ambienti (chi una sala, un altare, una parete, una stanza, una volta, un corridoio, le celle, etc.).

Lo straordinario racconto dell’opera in questione sarà istoriato su superfici vitree, su bozzetti-pastelli originali dello stesso Klossowski. Quindi, toccherà ai più rappresentativi e idonei artefici teatrali disporre i materiali, occupandosi chi di questa o quella sala, etc. E, infine, la musica.

Pierre Klossowski presterà la sua splendida voce registrata: una guida sceneggiata al suo grande libro teofanico in cui frantuma il *concetto di soggetto* (incantevole “fumetto” che fa a pezzi tutto il pensiero occidentale).

Ho pensato al vetro come materiale dominante perché meglio di ogni altro si lascia influenzare, accendere, attraversare dalla luce. Un sogno dalla trasparenza dipinta.

Si tratterà perciò di una stretta collaborazione tra teatranti, artisti e i più qualificati artigiani del vetro.

Il fascino del progetto è assai evidente: altissimo laboratorio e, per di più, un “Museo” stregato – questo teatro filosofico – da consegnare alla città di Venezia.

Saranno prodotte migliaia di videocassette a garanzia di una distribuzione internazionale.

N.B. Questo progetto deve avviarsi e gestirsi *subito* per via delle infinite difficoltà tecniche che lascia indovinare.

Per il '91 a seconda delle compatibilità economiche mi auguro si possa realizzare a latere un altro progetto.

2002. *Non dimentichiamo l'anarchia di Edoardo Torricella*, memoriale sulla collaborazione con Carmelo Bene (1961-63), Archivio personale di Edoardo Torricella.

Note: 4 pp.; testo inedito scritto su istanza di Edoardo Fadini entro il novembre 2002 e spedito all’Unione Culturale di Torino nel marzo 2003.

3. Fonti audiovisive

3.1. *Antologia degli interventi televisivi*

Non ci sembra ingiustificato proporre la seguente selezione ragionata degli interventi postati sul web da privati estimatori di Carmelo Bene, dal momento che per due decenni il canale privilegiato per accostarsi alla sua figura e alla sua opera è stata la visualizzazione online di memorabili “apparizioni” televisive le quali, se hanno alimentato alcuni stereotipi sul personaggio, hanno altresì contribuito in un certo senso a preservarne la leggenda. Si è pertanto deciso di escludere dalla presente “antologia” le registrazioni di spettacoli teatrali e le opere che Bene stesso realizzò come autore cinematografico e radiotelevisivo; e in luogo di smentire categoricamente l’opinione vulgata che fa di Bene il prototipo del dissacratore si è scelto di evidenziare ancor più la sua controfigura pubblica per mostrare come l’artista, lungi dall’adottare uno stile provocatorio in ogni circostanza e/o dallo strizzare l’occhio alla volgarità televisiva in funzione meramente autopromozionale, abbia sempre utilizzato la propria immagine per esasperare i «buchi neri del linguaggio» – come li definiva – così tipici della comunicazione massmediatica. Segnaliamo per completezza che negli ultimi diciotto mesi, in concomitanza con il ventennale della morte, anche RaiPlay ha messo a disposizione degli utenti un buon numero di contenuti relativi a CB: sebbene gli spezzoni siano spesso gli stessi già reperibili sui social network, la qualità e nitidezza dei filmati è ovviamente superiore.

1967. Servizio su Carmelo Bene della trasmissione *Avvenimenti 30*
<https://youtu.be/P4qCx2vqbMc>

1968. Carmelo Bene intervistato durante le prove del *Don Chisciotte* con Leo de Berardinis
<https://youtu.be/qPD2dYrdxMI>

1970. Carmelo Bene a *Cinema 70*
<https://youtu.be/gFHMCH2iO8A>

1972. Carmelo Bene parla di Buster Keaton in *Keaton Perché* di Luciano Michetti Ricci
<https://youtu.be/vd1od-xHsHA>

1975. Carmelo Bene a *Settimo giorno*, puntata dedicata a Vittorio Gassman

<https://youtu.be/Gv6dcjC4XcY>

1977. Carmelo Bene ospite con Ruggero Orlando in una trasmissione di Raidue sul Living Theatre a Cosenza a cura di Nicola Caracciolo

<https://youtu.be/gqqIUhmF5bg>

1978. Carmelo Bene a *Domenica in*

https://youtu.be/_NOWdZ5bhAA

1978. Carmelo Bene intervistato per *Teatromusica*

https://youtu.be/_C-BRb3rGiw

1979. Carmelo Bene ad *Acquario*

<https://vimeo.com/241405000>

1979-1985. Carmelo Bene intervistato su *Otello*

Per *Teatromusica* (1979) e per il TG2 in occasione della ripresa dello spettacolo (1985):

<https://youtu.be/SZyJ8IvIxrU>

Per il TG1 in occasione della ripresa dello spettacolo (1985):

<https://youtu.be/w5aEgiZe7ss>

1980. Carmelo Bene a *Domenica in*

<https://youtu.be/T4uN-uA7gnw>

1982. Carmelo Bene, *Ritorno al cinema*

<https://youtu.be/pOiT3RFN-a4>

1982. Carmelo Bene a *Blitz* (seguito da un'intervista del 1981 su *Pinocchio* a cura di Franco Quadri)

<https://youtu.be/hRXkL70o5VE>

1982. Carmelo Bene a *Mister Fantasy*

https://youtu.be/HgqCGUSDm_Y

1983. Carmelo Bene a *Blitz* in collegamento con Roberto Benigni

https://youtu.be/NBQ-y_lp6O8

1988. Carmelo Bene a *Mixer Cultura*

<https://youtu.be/pO499Nzgqtw>

1988. Carmelo Bene sull'*Ulisse* di Joyce per *Una sera, un libro*
<https://youtu.be/831235Pe3PE>

1990. Carmelo Bene al *Maurizio Costanzo Show*
<https://youtu.be/IJqvWAK3CA8>

1994. Carmelo Bene a *Uno contro tutti*
<https://youtu.be/1nSk7OWSQ7k>

1995. Carmelo Bene a *Tappeto volante*
https://youtu.be/_R1gy36aX_Q

1995. Carmelo Bene a *Uno contro tutti*
<https://youtu.be/I-Q44ybs13I>

1997. *L'extra-ordinario del calcio*, editoriale di Carmelo Bene per *Zona*
<https://youtu.be/pPIMrxaZV4Y>

1998. Carmelo Bene a *Cinema che follia!*
<https://youtu.be/OclolW1BKZA>

1999. Carmelo Bene a *Sushi*
Il lavoro: https://youtu.be/uMj4B_q_Q-o
La cultura: https://youtu.be/_psHQ_nkcGM

3.2. Dall'Archivio Storico Audiovisivo del Centro Teatro Ateneo, Sapienza Università di Roma

Carmelo e Eduardo: un dialogo fra sordi

Videoregistrazione dell'incontro con Bene e De Filippo organizzato dal Centro Teatro Ateneo il 29 maggio 1982; progetto di F. Marotti; Roma, 1982.

Carmelo Bene, Concerto per attore solo

Videosintesi delle prove di *Macbeth* al Teatro Ateneo nel 1982, a cura di M. Grande (I parte); progetto di F. Marotti; Roma, 1984.

Carmelo Bene, Le tecniche dell'assenza

Videosintesi delle prove di *Macbeth* al Teatro Ateneo nel 1982, a cura di M. Grande (II parte); progetto di F. Marotti; Roma, 1984.

Carmelo Bene, *L'immagine e la phoné. Con l'amichevole partecipazione di Vittorio Gassman*

Videoregistrazione del seminario organizzato al Teatro Argentina dal Centro Teatro Ateneo il 18 e 20 gennaio 1984 (consultato: 20 gennaio); progetto di F. Marotti; Roma, 1984.

3.3. Dalle Teche Rai

Intervista a Franco Cuomo e Carmelo Bene sullo spettacolo teatrale "Faust o Margherita", frammento da 00:25:08:10 a 00:29:04:13 all'interno di [sic] XXI Concilio Ecumenico della Chiesa. Considerazioni sull'aspetto interno dei decreti conciliari

Canale: indefinito
Data: 05/01/1966
Identificatore teca: Y756600501

*"Romeo e Giulietta. Storia di Shakespeare". Secondo Carmelo Bene**

Canale: Radiodue
Data: 16/12/1976
Identificatore teca: 180735

Diventarono famosi, ciclo radiofonico di Anna Canitano e Luciano Lucignani andato in onda nel 1985 in occasione del cinquantesimo anniversario dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico"

Canale: Radiodue
Data: 24/05/1985 (ospite di puntata Italo Moscati)
Identificatore teca: FI00055795

3.4. Miscellanea

1971. Da *Carmelo Bene. Un ritratto*, di Monica Maurer e Dietrich Schubert

<https://youtu.be/AgU5WYpleaA>

Il breve documentario girato dalla futura assistente alla regia del film *Salomè* mostra, tra l'altro, Bene e Pier Paolo Pasolini durante una

* L'opera radiofonica si può liberamente ascoltare anche su YouTube, ai seguenti link:

<https://youtu.be/II37G5oq4UQ> (prima parte);

<https://youtu.be/fONz1AzeLVI> (seconda parte).

protesta contro il Ministero del Turismo e dello Spettacolo per il sostegno al cinema d'arte.

1980. *Modi di vivere – Giorgio Colli. Una conoscenza per cambiare la vita*

<https://youtu.be/giPb42wCy3E>

Realizzato per Raidue all'indomani della morte del grande filosofo, questo documentario non viene al solito menzionato nella filmografia di Carmelo Bene, nonostante si tratti – tanto per la durata delle scene che lo vedono coinvolto, quanto per la resa attoriale – di una delle sue partecipazioni più rilevanti a un'opera audiovisiva di cui non fosse autore.

1987. Amelia Rosselli su Carmelo Bene

<https://youtu.be/9u1I0jXdbNA>

<https://youtu.be/mQGDVYJRIX0>

Intervistata da Guido Galeno e Orazio Converso, Rosselli rievoca la collaborazione con Bene per lo *Spettacolo-concerto Majakovskij* andato in scena al Teatro Laboratorio nel giugno 1962 (dal filmato realizzato per il n. 1 di «Videor», videorivista diretta da E. Pagliarani; una compiuta trascrizione è il capitolo *Non è la mia ambizione essere eccentrica*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 191-222 e 376-377).

1988-1989. Carmelo Bene alla Direzione artistica della Biennale Teatro di Venezia

Intervista televisiva con dichiarazione d'intenti (1988):

<https://youtu.be/qwUDBuvjDlw>

Conferenze stampa (1989):

<https://youtu.be/P5MdxIrhOdE>

<https://youtu.be/VJHXt8QZzKo>

1992. *Carmelo Bene incontra i giovani*

<https://www.raiplay.it/video/2022/01/Carmelo-Bene-Talk-Show---Carmelo-Bene-incontra-i-giovani-226b2c9d-282c-47f7-9b43-1cade5db85f0.html>

<https://www.raiplay.it/video/2022/01/Carmelo-Bene-Talk-Show---Carmelo-Bene-incontra-i-giovani-226b2c9d-282c-47f7-9b43-1cade5db85f0.html>

Estratti da una conferenza presso l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro.

2003. Da *Carmelo Bene. La voce che si spense*

Puntata 1: <https://youtu.be/nRAKxn4TvnQ>

Puntata 3: <https://youtu.be/2M21H655wFk>

Documentario in quattro puntate prodotto da Rai International l'anno successivo alla morte di Bene; la sceneggiatura è di Edoardo Fadini e nel montaggio, dovuto a Mauro Contini e a Marianna Ventre, sono inseriti alcuni rari filmati d'archivio.

2013. Audio-intervista a Paola Giubilei e Paolo Minetti (registrata a Roma il 14 dicembre), a cura di Livia Cavaglieri, Progetto "La Borsa di Arlecchino", Collezione Ormete – ORMT-03e.

<https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-giubilei-paola-e-minetti-paolo/>

Al collegamento è disponibile la scaletta completa della registrazione; dal minuto 51:15 al minuto 55:16 i due intervistati – tra i fondatori del teatro genovese La Borsa di Arlecchino – rievocano la collaborazione di Bene con Marcello Barlocco.

2019. Conferenza di Francesca Rachele Oppedisano e Bruna Filippi in occasione della mostra *Il Corpo della Voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos* al Palazzo delle Esposizioni di Roma

<https://youtu.be/4kVNNZRPrEU>

Filippi affronta affinità e divergenze tra i procedimenti di Bene e quelli dei mistici, e parla del *Concerto mistico*, lavoro concepito per una celebrazione di fine Millennio ad Assisi e rimasto irrealizzato, per cui l'artista tradusse passi dalle opere di san Giovanni della Croce.

2021. *Extract: Focus "Tragedia Endogonidia"*, incontro con Romeo Castellucci

<https://fb.watch/ge7-0h9UGy/>

Fabrizio Grifasi e i Proff. Enrico Pitozzi e Annalisa Sacchi dialogano con l'artista in occasione della riproposizione in streaming, da parte della Fondazione Romaeuropa, del ciclo filmico della *Tragedia Endogonidia*, opera teatrale in undici episodi presentati tra il 2001 e il 2004 in diverse città europee.

2021. *Il sommo Bene – Appunti per un documentario*, da un'idea di Susanna Fadini, regia e montaggio di Chiara Crupi

<https://www.collettivocabaretvoltaire.it/#top> (trailer)

Film realizzato dal Collettivo Cabaret Voltaire (Comitato di redazione: Chiara Crupi, Susanna Fadini, Daniela Trunfio, Luca Vonella) per la pubblicazione del libro *Il sommo Bene* a cura di Rino Maenza (Kurumuny 2019). Interventi di Matteo Bavera, Pippo Di Marca, Lorenzo Ferrero, Ferruccio Marotti, Luigi Mezzanotte, Italo Moscati, Irma Immacolata Palazzo, Claudio Panella, Armando

Petrini, Giuliana Pititu. Produzione: Teatro a Canone, Arterie – Festival di teatro diffuso, Comune di Chivasso; con la collaborazione di Unione Culturale – Polo del '900, Digitale Purpurea Video Theatre and Multimedia.