



Emanuela Agostini

Interpreti maschili del Novecento italiano. Parte II. Carmelo Bene

Data di pubblicazione su web 13/10/2011



Prosegue con questo intervento la serie dedicata ai "primi attori" novecenteschi. In questa seconda occasione proponiamo un ricordo di Carmelo Bene.

1. Il percorso biografico[1].

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

La famiglia Bene appartiene alla piccola borghesia salentina. Umberto Bene dirige una fabbrica di tabacco di circa un migliaio di operaie, cui collabora come amministratrice anche la moglie. Carmelo è un bambino minuto, gracile, spesso malato, ma anche agile e scattante: «Ero un acrobata nato. Tutto nervi e niente muscoli»[2]. Timido e solitario, si divide principalmente tra l'ambiente, interamente al femminile, della fabbrica, e quello delle chiese del paese natale e di Lecce in cui, per volontà della madre, serve quotidianamente messa. È questa un'esperienza di cui, nelle sue autobiografie, Carmelo Bene enfatizza l'importanza: la ritualità sacra è la prima forma di "allestimento scenico" pubblico con cui si confronta; le pratiche devozionali barocche del Salento gli offriranno una preziosa fonte di ispirazione per le sue successive produzioni artistiche. L'eccesso di "zelo" religioso cui è sottoposto durante l'infanzia e il pessimo esempio di alcuni dei sacerdoti incontrati («dei piccoli Gilles de Rais»[3]) contribuiranno per contrapposizione a renderlo fortemente avverso a tutto quanto concerne la religione a partire dall'adolescenza.

Buona parte della sua istruzione è affidata a un istituto religioso: dopo le elementari, frequenta le scuole medie e i primi anni del liceo classico presso l'Istituto Calasanzio dei Padri Scolopi di Campi Salentina. Quando ha circa sedici anni la famiglia si trasferisce a Lecce, dove Carmelo Bene prosegue gli studi presso il Liceo Palmieri. Il suo rendimento scolastico è ordinario: le difficoltà in matematica sono compensate dai buoni risultati nelle materie umanistiche, italiano, greco e latino. Sui banchi di scuola rivela inoltre una naturale abilità nella lettura ad alta voce dei testi lirici che lo rendono il lettore

prescelto dai suoi professori. Le proposte scolastiche dei grandi capolavori della letteratura sono da lui accolte con curiosità. In quegli anni apprezza in particolare *l'Iliade*, il *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes Saavedra, la *Divina Commedia* di Dante Alighieri, i romanzi di Walter Scott, Alexandre Dumas père e la drammaturgia shakespeariana (cui si dedica con avidità intorno ai quindici anni a partire da *Timone d'Atene*).

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

A diciassette anni fa la maturità. Lo svolgimento dell'esame rivela il carattere polemico di un adolescente inquieto: «Esame di filosofia: [...] Carmelo vuole parlare di Hegel e si rifiuta di rispondere su Marx [...]. Prova scritta d'italiano. Si tratta di commentare una frase di Croce sul Romanticismo. Carmelo contesta e consegna il foglio in bianco»^[4]. Rimandato a settembre in cinque materie si dà una provvisoria "regolata" e si diploma. Ma il "burattino Pinocchio" non ha alcuna intenzione di diventare un "bravo bambino": gli avvenimenti degli anni seguenti rivelano il conflitto con se stesso e con le autorità di un giovane che fatica a trovare la sua strada.

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

Esonerato dal servizio militare – nell'autobiografia scritta con Dotto cita sia una «raccomandazioncella» ottenuta dal padre, sia la manifestazione di atteggiamenti omosessuali durante la visita medica [5] – nel 1957 supera le selezioni che regolamentano l'ingresso in accademia. Si tratta del secondo tentativo di essere ammesso alla scuola. Nel 1956-1957, infatti, era stato giudicato idoneo, ma escluso. Giuliana Rossi racconta che la delusione era stata tale da fargli improvvisare un *sit-in* davanti alla scuola in cui rivendicava di essere molto preparato e di conoscere ben otto traduzioni dell'*Amleto* a memoria. Quando finalmente nell'anno 1957-1958 Bene si accinge a varcare le soglie della maggiore scuola di recitazione italiana è carico di motivazioni. Non poche sono inoltre le speranze riposte in lui dalla famiglia. Lo attestano, tra l'altro, le lettere che i genitori scrivono alla segreteria dell'accademia: sono proprio loro a chiedere le prime informazioni circa le modalità di svolgimento degli esami e in seguito a informarsi sul comportamento del figlio, sulla sua salute, sulla possibilità di ottenere una borsa di studio con cui far fronte alle difficoltà economiche derivanti alla famiglia dal mantenimento del figlio. Particolarmente significativa è la lettera scritta il 2 ottobre 1957 dalla signora Bene di nascosto dal marito: «Carmelo trovasi costì dal 16 scorso e Lei capirà cosa significhi vivere a Roma; per noi costituisce uno sforzo sovrumano che stiamo compiendo sperando che sia l'ultimo. [...] Speriamo almeno che lui possa realizzare il suo unico sogno, per cui ha fatto esaurire tutti i nostri risparmi per sostenerlo per due anni a Roma. Vorrei tanto anch'io che non restasse deluso dopo tanto lavoro e sacrifici da parte di tutti» [6].

L'esperienza in accademia è destinata a naufragare. Bene la definirà «un disastro» [7] e pronuncerà sui suoi insegnanti giudizi lapidari: «Ricordo le lezioni di Orazio Costa sulla timbrica. Non mi ascoltava mai. Di lui mi restano solo certi refrain da barzelletta spicciola. [...] I versi li insegnava Carlo D'Angelo [...] da noi ribattezzato "Una voce poco fa"; «"Storia del teatro" era tenuta da Bassani, lo scrittore. Una noia mortale. Le lezioni di musica erano un casino [...]. Le lezioni di trucco le impartiva Nerio Bernardi, un vecchio caratterista che si arrangiava a praticare impiastrici di ogni sorta» [8]. Eccezione a questa regola è Jone Morino che intuisce il potenziale dell'allievo (presenziando, tra l'altro, al suo successivo debutto teatrale in *Caligola*). Considerando per lo più inutili gli insegnamenti ricevuti, Bene si presenta raramente alle lezioni, dedicandosi quasi esclusivamente alla scherma (attività che praticava fin dalla giovinezza leccese) e a letture autonome di William Shakespeare e di Christopher Marlowe. La sua assenza in aula procura sollievo alla maggior parte degli insegnanti esasperati dal suo comportamento inopportuno e dalla sua refrattarietà a seguire le regole. Fa parte dell'aneddotica del periodo la risposta degli altri studenti ai professori che chiedono di lui: "Non c'è Bene, grazie".

Di questo stato di cose rende conto un'altra lettera della madre che, durante il primo anno di corso, il 24 marzo 1958, scrive alla scuola per avere notizie del figlio: «Ha fatto altre assenze? Lette le medie del primo trimestre, mio marito gli scrisse [...]. Da allora non ci ha più scritto e non sappiamo più niente neanche riguardo alla salute» [9]. La situazione precipita durante il secondo anno di studi (1958-1959). Lontano dal controllo familiare Carmelo Bene conduce una vita sregolata. I genitori gli pagano vitto e alloggio presso un affittacamere; a corto di soldi il figlio si procura alcool e sigarette giocando a dama e barattando i suoi capi d'abbigliamento. Segnalato alla polizia, finisce più volte in commissariato: «Sollecitavo le attenzioni della Forza Pubblica girando ubriaco di notte, in smoking» [10]. Il suo comportamento non sfugge ai suoi insegnanti: il

16 dicembre 1958 è ammonito da Raul Radice, Commissario Straordinario dell'accademia, insieme ai compagni Silvio Anselmo e Santo Versace, per il «contegno fuori scuola»^[11]. Nei mesi successivi le continue note disciplinari e le ripetute assenze decretano la sua espulsione della scuola. Da quanto si deduce dalla testimonianza di Giuliana Rossi, come da quella di un anonimo ristoratore presso il quale l'attore "scroccava" spesso i suoi pasti, Carmelo Bene non è però ancora l'artista fieramente amorale che sarebbe diventato, ma «solo un ragazzo» immaturo e sotto certi aspetti ancora impacciato e provinciale^[12].

In quel periodo le sue energie migliori sono rivolte a un progetto elaborato insieme al coetaneo aspirante regista Alberto Ruggiero: l'allestimento del *Caligola* di Albert Camus. A questo appuntamento il giovane attore si fa trovare preparato. Affittato un appartamento in via Belsiana che adibisce a sala prove e palestra, svolge «Ore e ore di allenamento per aprire il diaframma, centrare la voce»^[13]. Il suo training fisico prevede, oltre alla scherma, anche la boxe, che però a causa di un colpo che lo mette KO abbandona quasi subito. Decisivo per la buona riuscita dell'iniziativa l'incontro personale con Albert Camus. Bene e Ruggiero si recano appositamente a Venezia per conoscerlo e ottenere il permesso di lavorare sul suo testo. L'autore consegna il *Caligola* nelle loro mani senza avanzare nessuna richiesta economica.

Lo spettacolo è annunciato in modo inusuale: sui manifesti campeggiano "aforismi" tratti dall'opera di Camus come «Vivere Cesonia! Vivere è il contrario di amare» o anche «Liberi si è sempre a spese di qualcuno». Un particolare che ha assunto nel tempo uno speciale rilievo è quello che riguarda la dicitura "Carmelo Bene Junior" con cui l'attore è indicato sulle locandine. Carmelo Bene racconta che aveva l'intenzione di eliminare quel "Junior" una volta divenuto "grande". Al debutto del *Caligola* pertanto l'attore si considera «il doppio [...] di un se stesso grande e celeberrimo. È una sfida. L'artista sceglie di offrirsi al pubblico in quanto figlio eventuale di un Grande Artista ancora incastonato nel ventre del puro immaginario»^[14]. Questa "lettura" (suggerita dalle successive dichiarazioni di Bene) è però in parte ridimensionata da Giuliana Rossi secondo la quale il "Junior" sarebbe stato inserito per evitare confusioni con un cugino omonimo anche lui appassionato di teatro.

Dopo quaranta giorni di prove tra il Teatro delle Arti e il Caffè de Paris in via Veneto, il 1 ottobre 1959 la compagnia I Liberi debutta al Teatro delle Arti. Tra il pubblico sono presenti molti "nomi" del teatro, della letteratura e del cinema richiamati dalla curiosità verso chi aveva meritato la fiducia di Camus: «Eravamo i "ribelli" e questi ribelli incuriosivano la cultura ufficiale»^[15]. Secondo quanto riportato da Bene al termine dello spettacolo il pubblico esplode in ovazioni. Le critiche uscite sui giornali non sono unanimi, ma non mancano le voci che ritengono che un nuovo e potente attore si sia manifestato. Anton Giulio Bragaglia commenta l'interpretazione del protagonista definendolo "un attore di razza". Tra le note positive si segnala, per la sua preveggenza, quella di Sandro De Feo: «se io fossi un capocomico o un regista, terrei d'occhio quel Carmelo Bene [...] con quella magrezza impudente d'un discolo di Collodi, d'un Lucignolo, o anche d'un *teddy boy* d'adesso, con quell'aria di pagliaccio vizioso e di teppista provocatore, è riuscito a darci più d'una volta non solo il disagio di quella scandalosa grandezza ma anche la pietà di quell'anima angosciata e "pura nel male"»^[16].

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

A Lecce si verifica un episodio di estrema gravità. I coniugi Bene, che avevano assistito felici e frastornati al debutto teatrale del figlio, ma erano poi rimasti perplessi dall'evidente mancanza di un immediato riscontro economico delle sue iniziative teatrali, considerano l'ipotesi di un matrimonio un letterale segno di follia. Durante la notte, dopo averlo sedato a sua insaputa, lo fanno internare in una clinica psichiatrica privata. Al suo risveglio Giuliana non riesce a trovarlo: «Tutti erano convinti che avessi corrotto Carmelo per sistemarmi in una famiglia ricca, come si consideravano [...]. Mi accusarono di averlo drogato, di avergli dato la cocaina, di essere un'avventuriera alla ricerca di soldi...»[17]. Trasferitasi in un albergo riesce a ricostruire l'accaduto e a rintracciare il fidanzato assicurandogli la sua assistenza.

Chiuso forzatamente in clinica Carmelo Bene si consola con la musica che tiene ad alto volume sperando di essere dimesso presto. Recita per gli internati, alcuni dei quali lo salutano buttandosi a terra come fosse Maometto (questo ricordo sarebbe alla base della scena di *Nostra Signora dei Turchi* in cui Bene si affaccia al balcone). La permanenza nella clinica, il contatto con i "folli", sono esperienze forti su cui Bene si sofferma a lungo nella sua autobiografia: qui, alla luce delle letture "filosofiche" svolte posteriormente, definisce il "manicomio" una «macchina trita linguaggio» in cui si pratica «una comunicativa fatta di non-comunicazione, di significanti che si alleavano secondo criteri arcani»[18].

Quando, dopo due settimane di ricovero coatto, Bene è finalmente "rilasciato", la coppia si stabilisce a Firenze, in via Faenza 69 di fronte all'Educatore di Fuligno, in un appartamento della famiglia Rossi: «Lì si poteva almeno stare insieme. C'erano tante stanze, un letto matrimoniale tutto per noi. La madre di Giuliana era molto buona, paziente. Aspettava che m'assestassi, mi trovassi un lavoro [...]»[19]. Dopo un tempo concessosi per ripensare all'accaduto, Carmelo Bene torna a sentire il desiderio di calcare le scene, ma il debutto teatrale in *Caligola* è ormai un'esperienza lontana, il "successo" è sfumato rapidamente. L'immobilismo in cui si sente costretto dalla sua situazione lo rende insoddisfatto. Passa molte ore a dormire, fuma e beve smodatamente. Ricorda Giuliana Rossi: «iniziò a essere insofferente, non tollerava nulla, era anche molto geloso»[20]. Rispetto alla città, i suoi monumenti, il cibo, il vino, «aveva sempre qualche critica da fare»[21].

Frustrato dalla sua condizione Bene elabora svariati progetti artistici la maggior parte dei quali mai realizzati: «Carmelo in quel periodo era molto attivo nella ricerca di spazi dove allestire i suoi spettacoli, e anche molto occupato a scrivere, a creare scenografie e costumi, a fabbricare meccanismi teatrali. Costruì con del legno, del cartone e della stoffa un teatro in miniatura con la botola, il palcoscenico e le scale semoventi»[22]. Vedendosi preclusa la possibilità di allestire *Assassinio nella Cattedrale* di Thomas Stearn Eliot nella chiesa di

Santa Croce sia per i costi altissimi del progetto, sia per il rifiuto dei frati di mettere a disposizione l'altare maggiore, ipotizza di recitare una *pièce* nel giardino di Boboli «con l'intenzione di sconvolgere l'architettura preesistente. Nell'anfiteatro voleva farci il palcoscenico e recitare dove di solito siedono gli spettatori, i quali dovevano assistere alla rappresentazione dalla parte opposta»[\[23\]](#). Anche in questo caso però l'esorbitante preventivo di spesa impedisce l'attuazione del progetto.

Un'iniziativa che si concretizza è invece quella che, ai primi del 1960, lo vede protagonista di uno spettacolo al teatro dell'Istituto francese di Firenze dedicato alla memoria di Albert Camus, morto in un incidente automobilistico nel gennaio di quell'anno. Sua partner in scena è Marcella Novelli, figlia di Ermete. È in questa occasione, una delle prime, che Bene si rivolge al pubblico in questi termini: «Commemoro con la voce di un vivo alla platea di morti»[\[24\]](#).

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

Nonostante le difficoltà, il periodo fiorentino non è privo di esperienze e di incontri che in seguito si dimostreranno importanti per la sua vicenda artistica. Prima tra tutti la lettura dell'*Ulysses* di James Joyce, uscito nel 1960 nella traduzione di Giulio de Angelis, tra le poche personalità frequentate dall'attore a Firenze. L'*Ulysses*, parafrasando le parole di Bene, "depenna" tutto il resto, spazza via Camus «ogni forma di esistenzialismo, ogni *ismo*. L'incontro letterario e forse anche non letterario decisamente più importante della mia vita. L'*Ulysses* è un fantastico gioco di significanti. Il pensiero non è mai descritto, ma immediato. Dai lacerti più dotti ai luoghi melodrammatici più comuni. Nessun'altra opera gli è pari»[\[25\]](#). A Firenze Carmelo Bene ha poi l'opportunità di "aggiornare" le sue competenze musicali. Con Giampiero Taverna (divenuto in seguito direttore d'orchestra) conduce ricerche sul suono presso l'Istituto di fonologia, e assiste ai concerti per orchestra diretti da Bruno Maderna. Tramite Giuliana Rossi, allaccia inoltre contatti con Sylvano Bussotti, con cui condivide «la smania di misurarci con i limiti del linguaggio e delle partiture»[\[26\]](#). Proprio insieme a Bussotti, nel 1960, allestisce il suo primo *Majakovskij* al Teatro della Ribalta di Bologna. Un'incisione del *Majakovskij* (realizzata in studio in via del Corso a Firenze) incontra il favore di Sarah Ferrati, responsabile del settore prosa della casa discografica La Voce del padrone, che invita Bene e Bussotti a Milano per incidere due 45 giri. La registrazione del brano *La spiaggia* tratto dall'*Ulisse* di Joyce viene invece scartata dallo stesso attore che, insoddisfatto del risultato (in particolare infastidito dal didascalico rumore d'onde di sottofondo alla sua voce), disintegra i dischi.

Altra conoscenza di questa fase è quella con Aldo Braibanti (che, su invito di Bussotti, assiste alla produzione del *Majakovskij*). Braibanti è definito dall'attore «uno dei miei tanti padri», e riconosciuto come fondamentale maestro per la lettura dei versi di Dino Campana («Mi insegnò con quella sua vocetta a leggere i versi, come marcare tutto, battere ogni cosa»[\[27\]](#)).

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

Bene e Bignardi valutano dapprima diverse possibilità, tra cui quella di costruire a Portofino un grande palcoscenico galleggiante sul mare, collocando gli spettatori sulla riva. Dopo il diniego di Aldo Trionfo di collaborare con loro come regista, anche per ragioni economiche optano per una più modesta ripresa del *Caligola* di cui stavolta Bene assume l'intera responsabilità artistica. Ma insieme ai progetti teatrali Bene condivide con Bignardi un diverso tipo di interessi: «tracannavamo quarantacinque, cinquanta pernod al giorno, seguiti da cocktail molto alcolici. Poi si passava alle droghe»[28]. A disagio per la situazione creatasi, piuttosto convinta che tutto si risolvesse in uno spreco di denaro e affaticata dalla gravidanza, Giuliana Rossi torna a Firenze: «Anche se alcuni avevano delle qualità come Salines e la moglie [...] gli altri ospiti della casa erano guitti volgari e si lasciavano trascinare e plasmare da mio marito diventando peggio di lui. A differenza di loro però Carmelo aveva anche dei comportamenti straordinari da uomo intelligente e garbato quale era»[29].

Nell'aprile 1961 *Caligola* va in scena al Politeama Genovese con Antonio Salines nei panni di Scipione. Lo spettacolo è un fallimento economico e nel suo complesso anche artistico, ma dà conferma della novità di Carmelo Bene come attore: «Nel silenzio lunare Carmelo-Caligola rompe lo specchio con la mano nuda, dalla carne ferita esce sangue che oscura lo specchio: questo non è teatro, è un'altra vita, e la voce è un rantolo che esce da un punto profondo oscuro vero. A Giannino [Galloni] è venuto dal cuore di dire: "questo ragazzo mi ricorda Memo Benassi"»[30].

Quasi in contemporanea Bene prepara *Tre atti unici* di Marcello Barlocco che esordisce in giugno al Teatro Duse («un altro pazzo, interessante scrittore»[31]). Lo spettacolo in cui crede di più è però *Lo strano caso del Dottor Jekyll and Mister Hyde* alla Borsa di Arlecchino, con il quale inaugura la sua opera di "demolizione" del testo, limitandosi per il momento ad inserire nell'originale alcuni estratti da *Gli infortuni della virtù* del Marchese De Sade.

A fronte di un grande dispendio di energie e di risorse economiche Bene è ancora ben distante da ottenere riconoscimenti per il proprio lavoro. Nel frattempo, il 14 maggio 1961, è nato suo figlio. Bene sta recitando *Caligola* a Genova; appena possibile raggiunge Firenze. Fatica però ad accettare la paternità: «Ma mio figlio sono ancora io" [...] Io non ero in grado. Dovevo badare a me stesso»[32]. La scelta del nome del bambino, inizialmente concordato in Stefano (come lo Stephen Dedalus dell'*Ulysses*), ma poi mutato in Alessandro per desiderio unilaterale della madre, è motivo di frizione tra i coniugi.

Rientrato per breve tempo a Genova ed esauriti gli impegni teatrali, alla ricerca di un'occasione e in fuga da se stesso, insieme a Tonino Conte, senza un soldo in tasca, Bene si dà "al nomadismo": «Fu un viaggio pieno di soste e di delizie. Prima da "Rodrigo" a Bologna, le ubriacature di sangria, le stupide orge con le matrone bolognesi, il Veneto. [...] Come un Jacopo Ortis rovesciato, senza donne per la testa. La donna ero io. Senza patrie, senza bandiere, senza amori. L'erranza totale»[33].

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

Bene ripropone allora lo spettacolo a Milano, al Teatro Gerolamo. Anche qui si ripete il copione già visto: alla prima, affollata, il pubblico si infuria; nelle sere successive gli spettatori disertano il teatro. A niente serve il tentativo di catturare l'attenzione facendo apporre sui manifesti la scritta "Grande insuccesso". Da questa disfatta Carmelo Bene ne esce indebitato. Nonostante ciò, secondo quanto raccontato da Giuliana Rossi, rifiuta la parte di Mercuzio in un *Romeo e Giulietta* di Franco Zeffirelli. Ripara invece insieme alla moglie a Lecce e, nel periodo natalizio, organizza un'altra rappresentazione di *Gregorio: cabaret dell'800* al Teatro dell'Opera.

Nel gennaio 1962 l'attore rientra a Roma dove inizia a scrivere il suo primo *Pinocchio*. Giuliana Rossi invece, torna dal figlio a Firenze dove, nel febbraio 1962, si rivolge a un avvocato: esasperata sia dalle precarie condizioni di vita, sia dalla certezza dell'infedeltà coniugale, sia dal trattamento irrispettoso che gli viene riservato in pubblico, considera la possibilità di una separazione. Nei mesi successivi la "crisi" sembra rientrare e Giuliana Rossi si sposta a Roma dove nel frattempo Bene sta sistemando quello che prenderà il nome di Teatro Laboratorio. Impossibilitato a lavorare nei grandi teatri, l'attore ha infatti affittato l'ex magazzino di un falegname in Piazza San Cosimato 23, in Trastevere, e lo ha trasformato in uno spazio teatrale. Si noti che quella di Bene non è una risposta ideologica alternativa al teatro ufficiale, ma un atto che nasce dall'esigenza di continuare a lavorare: «Mai teorizzato, io, le cantine, mai avuta la vocazione di fare l'eroe artritico. Il "Laboratorio" era semplicemente la necessità di avere uno spazio per la ricerca tutto mio e a basso costo, dove smontare in tutta fretta i cadaveroni della prosa prima che il mio olfatto subisse danni irreparabili»[34].

L'opera di "demolizione" del teatro trova qui una progettualità che supera i confini dell'allestimento occasionale. Bene si fa

“capocomico”: raccoglie attorno a sé un gruppo di attori (alcuni dei quali, come Luigi Mezzanotte, Manlio Nevastrì e Alfiero Vincenti, prelevati presso il teatro di Borgo S. Spirito dalla compagnia di Bianca D’Origlia e Emanuel Palmi, “enclave” del teatro all’antica italiana oramai fuori moda e proprio per questo seguita con curiosità da numerosi intellettuali) e cura personalmente ogni dettaglio degli allestimenti, compresi scenografie, costumi e luci. Alle origini di questo *modus operandi* ragioni d’economia, senza dubbio, che si sposano però anche a scelte di poetica (e infatti non verranno sconfessate da Bene nemmeno una volta affermato). Tutto il teatro di Bene è emanazione della sua persona. Le scene, i costumi, le luci, non sono «oggetti o aggettivi necessari a una “proposta” spettacolare», ma «dilatazioni naturali e persino involontarie» di se stesso. Le sue opere, insomma, non sono concepite «come l’esito espressivo da rincorrere», ma come «un divenire organicamente legato al suo autore-attore»[\[35\]](#).

Vengono alla luce al Teatro Laboratorio le prime edizioni di alcuni spettacoli fondamentali, tra cui *Pinocchio*, nel giugno 1962, e *l’Amleto* shakespeariano, in autunno. In questa stessa sede l’attore riallestito inoltre il *Majakovskij* insieme alla poetessa Amelia Rosselli. Poco alla volta gli intellettuali che gravitano a Roma (tra cui Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Elsa Morante, Ennio Flaiano, Angelo Maria Ripellino) e numerosi attori, da Franca Valeri a Nora Ricci, iniziano a guardare con interesse le novità proposte dal Teatro Laboratorio. La Roma ricca e borghese scopre il “piacere” di scendere “negli inferi” di un quartiere popolare per essere “maltrattata” da Carmelo Bene: «Si facevano seviziare volentieri, si sentivano molto illuminati. Giocavano alla stravaganza»[\[36\]](#). Proseguendo sulla direzione indicata da Antonin Artaud, l’inclinazione naturale di Bene alla provocazione si fa deliberata strategia di comunicazione che mira a scuotere il pubblico, non più spettatore neutrale di un “prodotto” replicabile, ma “punto sul vivo” da un evento ogni volta irripetibile. La stessa finalità è perseguita anche “voltando le spalle” al pubblico, come in *Addio porco*, rielaborazione di *Gregorio: cabaret dell’800*, in cui (dopo una serie di “scene” riprese da libretti d’opera ottocenteschi) gli attori approdano a «una specie d’afasia» per cui la bocca è usata esclusivamente «per mangiare, ruttare e deglutire»[\[37\]](#). Nella replica finale questo “meccanismo” è estremamente forzato: la compagnia si siede a tavola per mangiare come se non ci fosse nessuno in sala.

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

Anche questo episodio ha una versione diversa nell'autobiografia di Bene che indica come responsabili dell'accaduto «Due, tre esagitati, i Magi»[38].

Archiviata l'esperienza del Teatro Laboratorio, Carmelo Bene ha ormai stabilito a Roma contatti sufficienti a non farlo nuovamente precipitare nell'ombra: nel maggio 1963 debutta al Teatro Arlecchino (oggi Teatro Flaiano) con *Edoardo II* da Christopher Marlowe; nell'autunno dello stesso anno è con *I polacchi (Ubu Roi)* di Alfred Jarry al Teatro dei Satiri; nel marzo 1964 con *Salomè* da Oscar Wilde al Teatro delle Muse. Questo spettacolo sigla definitivamente un'alleanza tra Bene e una parte numericamente ristretta, ma intellettualmente agguerrita, della critica. Scrive ad esempio Alberto Arbasino: «Finalmente, questa interpretazione della *Salomè* di Wilde a cui è possibile applicare qualunque teorizzazione di Artaud, e funzionano tutte. [...]. Sono anni che non vediamo uno spettacolo così geniale»[39]. E Ennio Flaiano afferma: «una Salomè così concitata può fare l'effetto di uno scherzo insolente. Ma non è uno scherzo. Per intenderci meglio: detesto chi fa i baffi alla *Gioconda*, ma non ho niente da dire a chi la prende a pugnalate»[40].

Sul piano della vita privata *Salomè* segna invece la definitiva separazione tra Carmelo Bene e la moglie. Negli anni successivi, racconta Giuliana Rossi, «Carmelo si allontanò anche dal suo figlio, mentre i suoi genitori non si fecero mai sentire»[41], nemmeno quando (ad eccezione di una visita di Carmelo Bene e della sorella), a tre anni, il bambino sviluppa un tumore tra il palato e la gola. Da parte sua l'attore afferma di aver chiesto, invano, due milioni ai genitori per far operare il bambino in Svizzera. Alessandro muore il 3 ottobre 1965, a quattro anni e quattro mesi. In una delle sue due autobiografie e in alcune interviste l'attore indica quale età del figlio al momento della morte quella di «sei anni e mezzo, quasi sette»[42].

Nel 1964, durante un periodo di pausa nella casa di Elsa De Giorgi sul Circeo, Carmelo Bene conosce Lydia Mancinelli. Anche lei ha alle spalle un matrimonio fallito e due figli. Tra di loro si stabilisce un solido rapporto affettivo e professionale che durerà per 17 anni. Durante questo lungo periodo Lydia Mancinelli collabora con Bene come attrice, ma anche come manager e organizzatrice. Il suo è un ruolo chiave per la gestione di tutte le mansioni "pratiche" del lavoro, come sarà riconosciuto dallo stesso Bene in più occasioni.

Il debutto di Lydia Mancinelli è fissato per *l'Amleto* che nel luglio 1964 avrebbe dovuto essere ospitato al Festival di Spoleto insieme a *Pinocchio*. «A Spoleto eravamo stati invitati, però [Gian Carlo] Menotti non ci voleva inserire... Eravamo troppo *off* per il gusto degli spoletini, allora acconsentirono a farci mettere in un giardino con una tenda»[43]. Il tendone provvisorio viene però danneggiato da un violento acquazzone e pertanto le repliche sono annullate. La coppia Bene-Mancinelli raggiunge Lecce dove, in quella stessa estate, in casa dei genitori, l'attore inizia a scrivere il romanzo *Nostra Signora dei Turchi*. Pubblicato nel 1966 per i tipi di Sugar, non è questo l'esordio di Bene sul "mercato librario". Nel 1964 era infatti già uscito un volume comprendente due testi teatrali, *Pinocchio e Manon*, e lo scritto teorico *Proposte per il teatro*, testimonianza di una "riflessione" che sta varcando con decisione i confini del teatro per abbracciare la carta stampata.

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

Non va a buon fine, invece, l'ipotesi di realizzare un *Pinocchio* cinematografico con Totò nella parte di Geppetto e Brigitte Bardot (o Virna Lisi o Claudia Cardinale) come fatina dai capelli turchini: alcune pagine della sceneggiatura scritta da Bene insieme a Nelo Risi (che avrebbe dovuto essere il regista del film) sono pubblicate da «Sipario». L'ansia creativa di Bene si indirizza allora verso la scrittura di un altro romanzo, cui si dedica al rientro in Italia da Sarajevo durante un soggiorno dai genitori: «Di nuovo Santa Cesarea, con Lydia, il vino, il cane e l'esercizio amanuense»^[44]. Nasce così *Credito italiano* (Milano, Sugar, 1967), storia di un giovane attore, Giacobbe, che fa di tutto per cadere in disgrazia, ma è perseguitato dalla Provvidenza.

Nella stagione teatrale successiva va in scena uno spettacolo capitale: *Il Rosa e il Nero* tratto da *The Monk* di Matthew Gregory Lewis, tradotto da Liana Johnson, di cui Bene corregge le bozze. L'attore lo considera a lungo il vertice del suo operato: è qui infatti che con più maturità realizza una vera e propria "scrittura scenica", impiegando il testo al pari degli altri elementi propri del linguaggio teatrale. Lo spettacolo non è più realizzazione di una drammaturgia preventiva, ma esclusivamente ciò che si materializza davanti agli spettatori. Non una messinscena, ma un accadimento, come indicato dall'assenza di costumi precostituiti e dal valore assegnato alle scelte illuminotecniche: «L'illuminazione non contempla nessun riflettore in sala. Qui la "luce" è distribuita attraverso gli spiragli di due porte sistemate di fronte, come se ogni scena fosse SPIATA da QUALCUNO [...]. L'essenziale è capire che due fasci di luce possano discutere (dialogare) come persone viste di lontano»^[45]. Fasci di luce, corpi di attori, costumi, oggetti al posto di personaggi. E al centro di tutto la recitazione di Bene che "smonta" l'arte del Grande Attore.

Alla fine del 1966 Bene prende in affitto il Teatro Beat '72 di Roma, dove hanno origine *Nostra Signora dei Turchi* e, nei primi mesi del 1967, una riedizione di *Salomè*, *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* da Laforgue secondo Carmelo Bene e *Salvatore Giuliano, vita di una rosa rossa*. Affidate le repliche di quest'ultimo ai suoi attori, l'attore parte per il Marocco dove partecipa alle riprese dell'*Edipo re* di Pier Paolo Pasolini. La scelta di Pasolini (che gli affida la parte di Creonte in un film il cui cast include un'altra forza del rinnovamento teatrale, il fondatore del Living Theatre Julian Beck) è un implicito riconoscimento del ruolo di preminenza di Bene nella sua generazione di attori e al tempo stesso della sua "eccentricità". A circa trent'anni,

pur non avendo mai ricercato questa investitura ed avendo al contrario sempre dichiarato la sua autonomia rispetto alle neo-avanguardie, Bene è identificato quale capo carismatico del "nuovo teatro". Il suo esempio ha di fatto aperto la strada ai giovani che ormai popolano le "cantine" romane, ai gruppi e ai movimenti che presto reclameranno spazi e riconoscimenti da strappare al teatro ufficiale.

La posizione occupata da Carmelo Bene nel panorama teatrale italiano si chiarisce, nel giugno 1967, al Convegno d'Ivrea, anticipato l'anno precedente dal manifesto *Per un convegno sul nuovo teatro* pubblicato da Franco Quadri su «Sipario»^[46] e sottoscritto anche dall'attore. Ad Ivrea Bene diviene il naturale capofila di quei teatranti che pongono in primo piano le questioni relative al linguaggio teatrale, in opposizione a coloro che invece privilegiano i contenuti, il messaggio politico. Questa divergenza esplode quando Bene interrompe lo spettacolo *Gorizia tu sia maledetta*, nel quale il Gruppo d'Ottobre recita in termini parodici la poesia di Filippo Tommaso Marinetti *Zang-Tumb-Tumb* ispirata all'assedio di Adrianopoli. Bene aggredisce il Gruppo d'Ottobre (composto da Nuccio Ambrosino, Sandro Bajini, Massimo De Vita e Vittorio Franceschi) dichiarando intollerabile la derisione di chi, come Marinetti, era stato capace di fondare un linguaggio nuovo. Il suo intervento polemico suscita un agguerrito scontro tra i presenti: lo spettacolo è sospeso. Ludovico Zorzi, ospite del convegno, ritira il patrocinio del Centro Culturale Olivetti da lui presieduto. La posizione di Bene viene difesa da Mario Ricci, Carlo Quartucci e Leo de Berardinis che finiscono per costituire una "corrente" riconoscibile all'interno di quello che viene etichettato come Nuovo Teatro. Per questi artisti la dimensione politica del teatro non è legata ai «contenutismi ideologici», ma al linguaggio: «l'opera teatrale si "apre" [...] al mondo contemporaneo e al pubblico, attraverso una nuova configurazione dei segni scenici e dello spazio»^[47]. Sarà proprio questo uno dei portati più significativi del convegno: «Ad Ivrea, infatti, emerge una nuova concezione di impegno e di teatro "politico", fondata sulla scrittura scenica, che prospetta una direttrice di ricerca eversiva, e costituisce il punto di partenza per le generazioni successive»^[48].

Ai primi di gennaio 1968 Carmelo Bene inaugura a Roma, in vicolo del Divino Amore, un teatro cui assegna il proprio nome. Il numero delle produzioni allestite in questo spazio, l'ultimo ad essere gestito direttamente dall'attore, è piuttosto ridotto: *Arden of Feversham* (il cui copione è pubblicato nel 1967 su «Sipario»), *Spettacolo-Majakovskij* (stavolta con musiche dal vivo di Vittorio Gelmetti) e il *Don Chisciotte* per il quale Bene collabora con Leo de Berardinis e Perla Peragallo. Lo spettacolo pone termine alla prima fase della produzione artistica di Bene. In quasi dieci anni di attività e poco meno di una trentina di spettacoli, la sua azione si è diretta verso la "demolizione" «dell'unità formale» degli spettacoli con «intento provocatorio» e, «forse, per verificare il punto di rottura delle singole parti che compongono il sistema teatro»^[49]. Negando l'egemonia del testo, ha inteso «ridare ai singoli elementi scenici una funzione autonoma e prevaricante»^[50]. Negli anni successivi la sua "esplorazione linguistica" è distratta dal teatro, rapita da un altro mezzo espressivo: il cinema.

Dal 1968 al 1972, uno dopo l'altro Bene realizza cinque film. Sebbene limitata a un breve arco di tempo la parentesi cinematografica di Bene è fondamentale sia dal punto di vista artistico sia sul piano biografico. Il primo «si gioca essenzialmente intorno a due

proposizioni: declinare antinaturalisticamente l'arte mimetica per eccellenza, e utilizzare l'immagine in movimento non già per restituire una narrazione, cioè il resoconto filmico di un *accaduto*, bensì per cogliere la drammaturgia *nel suo farsi*»[51]. Conseguenza biografica del suo avventurarsi nel campo cinematografico è invece soprattutto l'incontro con la critica internazionale: proprio il cinema infatti amplia l'eco delle "imprese" di Bene e lo impone all'attenzione degli intellettuali europei, in particolare francesi, che divengono negli anni Settanta i suoi interlocutori più apprezzati.

L'esordio di Bene dietro la macchina da presa si verifica con alcuni cortometraggi: *A proposito di "Arden of Feversham"*, realizzato con Salvatore Siniscalchi, si pone in continuità con la ricerca teatrale. *Hermitage*, il primo "corto" di Bene a colori, girato in un hotel romano da cui è desunto il titolo, è invece ispirato al romanzo *Credito italiano V.E.R.D.I.* Anche il primo lungometraggio, prodotto nel 1968 utilizzando i contributi stanziati per tre cortometraggi sul Salento, ha un "precedente" nell'attività letteraria di Bene, ed è infatti liberamente tratto dall'omonimo romanzo *Nostra Signora dei Turchi*. Il film è «l'unico di Bene girato in ambienti "reali": la villa paterna a Santa Cesarea Terme, affacciata sul mare, il palazzo Sticchi in stile moresco Kitsch, la piazza principale, la grotta Zinzulusa e la cattedrale d'Otranto. Quaranta giorni frenetici di riprese, nessuna sceneggiatura di partenza»[52].

Con *Nostra Signora dei Turchi*, nel settembre 1968, Bene partecipa alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia che, in quell'anno, sulla scia delle più ampie contestazioni giovanili, è oggetto di ampie critiche, accusata di privilegiare gli aspetti "mondani" del cinema alla qualità artistica e al contenuto politico dei film in rassegna. In questo contesto la presenza di Bene non passa inosservata. Secondo quello che diventa uno "stilema" ricorrente, l'attore provoca i giornalisti italiani, dai quali non si sente compreso, cacciandoli dalla sala stampa: «la stampa italiana parla, parla, parla, mentre la stampa straniera è "capable de boire"»[53]. Anche la proiezione scatena una disputa tra ammiratori e detrattori di Bene: tra i primi, molti "teatranti" (tra cui Perla Peragallo, Leo de Berardinis, Piero Panza, Mario Ricci, Cosimo Cinieri) accorsi alla mostra esclusivamente per sostenerlo, tra i secondi, non pochi giornalisti. Carlo Mazarella che assume una posizione critica nei confronti del film viene aggredito. Carmelo Bene sostiene sia stato schiaffeggiato da Perla Peragallo. Altri, tra cui Lydia Mancinelli, imputano il gesto direttamente a lui. *Nostra Signora dei Turchi* è infine vincitore del premio speciale della giuria presieduta da Guido Piovene: una produzione a basso *budget* è riuscita a farsi strada tra i colossi della cinematografia.

Ha meno fortuna *Capricci*, un *mélange* da *Arden of Feversham* e dalla *Manon* di Bene, al quale il regista inizia a lavorare nel marzo 1969 direttamente sul set senza una sceneggiatura definitiva. Proposto a Cannes come il più audace tra i film in rassegna, suscita le consuete polemiche, ma viene accolto con meno favore anche dai "seguaci" di Bene, e resta uno dei suoi film meno visti. La sua realizzazione causa tra l'altro il dissesto economico dei suoi produttori, Carmelo Bene, Jacques Brunet e Gianni Barcelloni (la BBB). Ciò nonostante Bene considera *Capricci* il suo film preferito dopo *Salomè*. Per Bene il suo "cuore" è costituito dalle scene in cui donne giovani e in salute sono "ammucchiate" insieme a vecchi decrepiti: «Si voleva con quella parata di cadente vecchiume decadente rappreso in attori e crocifissi abbrutire ogni tentazione dell'Arte. Non fu capito, *Capricci*. [...] Incompresa fu la parodia della "creazione" per immagini nella

distruzione di tutto quanto il pittore andava creando. Il pittore di *Arden* è colui che avvelena con i dipinti, che intossica con le immagini. Il ribrezzo per le immagine stava sempre più definendo in linguaggio, parodiato vignettisticamente e dissipato sulla vita della phonè»[54].

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

Per quanto riguarda i suoi progetti, si dedica alla scrittura di una sceneggiatura cinematografica a proposito del conterraneo San Giuseppe da Copertino, detto Frate Asino, ignorante e amato dai poveri, che durante le sue estasi si alzava in volo. A far desistere Bene dal realizzare questo film è la consapevolezza di non poter dare compimento alla sua idea artistica: per il suo autore infatti la pellicola avrebbe dovuto essere proiettata in sale dotate di due schermi, di cui uno sul soffitto per i voli di Frate Asino. Non è questo l'unico piano di lavoro ad arenarsi. Dopo aver carezzato e abbandonato l'ipotesi di un *Faust* cinematografico e, insieme a Eduardo de Filippo, di un film tratto da *La serata a Colono* di Elsa Morante, Bene propone alla Rai un *Don Chisciotte* televisivo di cui avrebbe dovuto essere autore e regista, con Eduardo de Filippo protagonista nei panni di Don Chisciotte, il clown sovietico Popov interprete di Sancho Panza, Salvator Dalì "pittore estemporaneo" delle visioni di Don Chisciotte. Il rifiuto della Rai fa però accantonare l'iniziativa.

Si concretizza invece un nuovo film, *Don Giovanni*, tratto da una novella di Barbey d'Aurevilly e girato «in un set di tre metri quadrati», la casa di Bene sull'Aventino[55]. Differentemente dai precedenti il film non ha legami con nessun altro spettacolo di Bene, ed è pertanto il più "puro", il più "cinematografico". Proiettato al festival di Cannes nel maggio 1970, e a Venezia ad agosto, *Don Giovanni* è apprezzato dalla critica internazionale, ma attira anche violenti attacchi. La sua uscita è accompagnata da un "testo teorico", *L'orecchio mancante* (Milano, Feltrinelli 1970), in cui Bene, in difesa della sua cinematografia, manifesta la sua poetica iconoclasta e deride a sua volta il cinema impegnato, a suo avviso troppo concentrato sull'ideologia per occuparsi della bellezza.

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

L'apice della produzione cinematografica di Bene è raggiunto con *Salomè*. Le riprese vengono effettuate a partire dal settembre 1971 a Cinecittà. Bene è ancora affiancato dai suoi fidi collaboratori: Mario Masini alle riprese, Mauro Contini al montaggio e, tra gli interpreti Lydia Mancinelli e Alfiero Vincenti. Per l'occasione sono poi incluse nel cast le modelle Donyale Luna e Veruschka. Il film esce nell'agosto

1972 in un'edizione della mostra del cinema di Venezia in cui non vengono assegnati premi. Prodotto e distribuito da Italnoleggio, *Salomè* è molto più ricco degli altri film di Bene (costa ben 150 milioni) e più complesso (ha seimila inquadrature): il regista porta alle estreme conseguenze quanto già in parte sperimentato in *Don Giovanni*, sottoponendo lo spettatore all'iper-stimolazione di un montaggio estremamente frenetico che, limitando la visione dell'immagine, gli impedisce la ricostruzione del racconto (e del senso) e lo costringe "all'abbandono".

L'ultima "fatica" cinematografica di Bene è *Un Amleto di meno*, girato a partire dall'autunno del 1972 ancora a Cinecittà e proiettato nel maggio successivo a Cannes. Se si eccettua la partecipazione come interprete al film di Glauber Rocha *Claro* nel 1975, Carmelo Bene non si occuperà più della settima arte. Sulle motivazioni di un così prematuro abbandono sono in molti ad interrogarsi. Certamente pesa sul piatto il disastroso esito economico delle sue produzioni: oltre a «la fama internazionale» e «svariate targhe e trofei», l'incursione cinematografica ha lasciato a Bene «il fegato definitivamente a pezzi, certa esagerata intimità con i medici, un bel po' di debiti e l'annesso, rovinoso fallimento decretato dal tribunale civile»^[56]. Ma alla base del distacco dell'artista dal cinema si collocano anche considerazioni che entrano nel merito della sua ricerca artistica: «Il più grande divo osceno della scena risentiva troppo l'oscenità incancellabile del cinema, il suo dar forma alla morte (ri)calcando la vita (stessa) come scena. O insopportabile gli parve (un destino che si potrebbe dire comune) l'esser sopravvissuto in vita a qualcosa (un'immagine, ma da se stesso lavorata osteggiata vellicata ri-prodotta) che gli sarebbe sopravvissuta»^[57].

Seppure i film di Bene siano distribuiti quasi esclusivamente in circuiti d'essai, la partecipazione dell'attore a grandi manifestazioni culturali come il Festival di Cannes e la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia lo ha reso noto anche al grande pubblico. Quando Bene torna al teatro non è più il giovane ancora semiconosciuto che si esibisce in sale teatrali eccentriche, ma una personalità della cultura, spassionatamente amata o visceralmente contestata, in ogni caso riconosciuta. Si fa inoltre sempre più evidente la sua distanza dal teatro "sperimentale" che proprio in quegli anni si sta indirizzando verso il Teatro-Immagine, e il suo (solo apparentemente insospettabile) imparentamento con la tradizione italiana del Grande Attore. Anche per questo, pur «non rinunciando al gusto delle provocazioni e mantenendo una sua coerenza espressiva aliena da compromessi nei confronti dell'istituzione teatrale», Bene comincia «ad essere accettato anche» da una parte degli «avversari di un tempo»^[58].

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

nuova fase della produzione teatrale di Bene che, pur non scendendo a compromessi e non addomesticando il suo linguaggio scenico al gusto delle "folle" (tanto che proprio *S.A.D.E.*, spettacolo «antisociale» che irride il popolo che reclama lavoro, è sospeso per oscenità), progressivamente, a partire dalla metà degli anni Settanta, tende a passare da un atteggiamento di violenta "lotta" contro tutti a quello di superiore e disincantato distacco. Allo stesso modo da spettacoli «in cui prevale un sentimento dell'arte che si richiama a una poetica di tipo allegorico e grottesco» Bene approda a opere «in cui dominano gli accenti più lirici e simbolici»^[59]. *S.A.D.E.* è inoltre il primo spettacolo in cui l'attore (che in seguito farà «trionfare l'amplificazione sonora come mezzo o come totem del suo teatro») assegna alle «macchine del suono e il suono delle macchine» «un peso non soltanto periferico e un ruolo non soltanto scenografico»^[60] anticipando il successivo «decollo della prevalenza vocale e dell'amplificazione»^[61]. Dopo *S.A.D.E.* l'attore inaugurerà infatti la sua ricerca della voce "prima della parola", la *phonè*, suono originario, per la quale diviene fondamentale l'uso di sofisticati strumenti di amplificazione, con i quali Bene aveva iniziato a prendere confidenza proprio grazie al cinema.

Contribuisce a questa ricerca anche l'attività radiofonica svolta da Bene parallelamente a quella teatrale dai primi anni Settanta. Dopo una versione radiofonica di *Nostra Signora dei Turchi*, nel 1973 l'attore presta la sua voce ad alcuni dei "fantasmi" del passato "resuscitati" da *Le interviste impossibili* messe in onda da Radio Rai: è Ludovico II di Baviera e Oscar Wilde che dialogano con Arbasino; Fëdor Dostoevskij e Leopold von Sacher Masoch che discorrono con Oreste del Buono; Charles Dickens, Tutankhamon, Giacomo Casanova, Il Califfo di Bagdad, Nostradamus ed Edmondo De Amicis nei colloqui con Giorgio Manganelli; Montezuma che interloquisce con Italo Calvino; Attila e Jack lo squartatore nelle conversazioni con Guido Ceronetti e infine Marco Aurelio che si intrattiene con Vittorio Sermonti. Nel 1974 registra *Pinocchio* da Collodi e *Amleto* da Shakespeare; nel 1975 la sua *Salomè* da Oscar Wilde. Nello stesso anno è inoltre interprete di una versione radiofonica di Carlo Quartucci di *Tamerlano il Grande* di Marlowe. La radio, che Bene definisce «visione accecata», resta lo strumento espressivo da lui più apprezzato^[62]. Gioca inoltre un non piccolo ruolo nell'ampliare il suo bacino di pubblico.

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

Tornando al teatro, l'incontro mancato in gioventù con Aldo Trionfo si concretizza nel 1976. Direttore del Teatro Stabile di Torino, Trionfo

sceglie Bene per il suo *Faust-Marlowe-Burlesque* in buona parte poi affidato, per ragioni di salute, all'assistente Lorenzo Salveti. Il controllo registico esterno non stempera la forza dell'interpretazione di Bene. L'aura "nera" che lo circonda si nutre stavolta dello scandalo creato sui giornali dalla foto in cui, nella parte di Mefistofele, bacia il Faust di Franco Branciaroli. Debuttato al Teatro Metastasio di Prato il 22 marzo 1976 e replicato solo al Teatro Argentina di Roma, lo spettacolo è sospeso ufficialmente a causa di problemi personali di Carmelo Bene. Quando Mario Missiroli subentra ad Aldo Trionfo nella direzione dello stabile torinese, Bene rileva la produzione che, in novembre, debutta al Teatro Manzoni di Milano.

Nella stessa stagione la collaborazione tra Bene e Franco Branciaroli prosegue con *Romeo & Giulietta*, spettacolo che non prevede un copione, ma solo un canovaccio scritto da Bene con Franco Cuomo e Roberto Lerici a partire da materiali di Matteo Bandello e di Shakespeare. La defezione di Branciaroli che, poco dopo l'esordio a Prato il 17 dicembre 1976, si ritira a causa di un'otite, offre a Bene l'occasione di rielaborare lo spettacolo, secondo una linea interpretativa, proseguita negli spettacoli immediatamente successivi, che lo vede "spingere" l'acceleratore sul suo "appartarsi" «nell'azione dell'assenza»^[63]. I ruoli tradizionali, la corrispondenza attore-personaggio, sono frantumati anche grazie all'uso del *play-back*: «Da allora in poi il *play-back* diventerà l'espedito tecnologico-teologico del mio situare la voce al di là del soggetto»^[64]. Ridimensionata la figura di Romeo (inizialmente interpretata da Branciaroli), *Romeo & Giulietta (storia di Shakespeare)* viene interamente filtrato dal suo Mercuzio che non si rassegna alla morte: «Lo spettacolo è la sua emorragia permanente, i flussi ostinati del suo moribondo non voler morire»^[65]. Se Mercuzio non muore e la tragedia sospesa, la catarsi è impossibile.

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

Sostiene questa "candidatura" anche la produzione scritta che Bene interseca a quella teatrale. Nel 1976 nel volume *A bocca aperta* (Torino, Einaudi, 1976) l'attore dà alle stampe, oltre alla sceneggiatura dedicata a San Giuseppe da Copertino scritta sei anni prima, il copione di *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina. Spettacolo in due aberrazioni* e un testo teatrale (*Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della beata Maria Goretti. Spettacolo in due incubi*) inizialmente messo in prova, ma poi sottratto agli onori della ribalta a causa della resistenza di Lydia Mancinelli. Nel 1977 il *S.A.D.E.* è tradotto in francese da Manganaro e Danielle Dubroca; *Il rosa e il nero* è riproposto nella raccolta di Franco Quadri *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi; l'attore pubblica la "sua" *Salomè* da Oscar Wilde per la Rai e *Fragments pour un auto-portrait* sulla rivista «Les Nouvelles Littéraires». Nel 1978 è

la volta di alcuni articoli di Bene su «Paese sera» (poi in parte confluiti in *La voce di Narciso* del 1982), di un copione di *Pinocchio* (Firenze, Giusti) e infine del testo di *Riccardo III* corredato da un saggio di Deleuze e da una relativa risposta di Bene nel volume *Sovrapposizioni* (Milano, Feltrinelli).

Quest'ultima opera anticipa la realizzazione dello spettacolo che esordisce nel dicembre 1977 al Teatro Bonci di Cesena (accompagnato, tra l'altro, dall'ennesima "benedizione" di Bene, che orina dal balcone dell'albergo Leon d'Oro sulla folla sottostante). Secondo quanto già colto da Deleuze all'esame del progetto esaminato, nel *Riccardo III* Bene sottrae all'opera shakespeariana tutto ciò «che "fa" Potere [...] il Re, i Principi, i Padroni, il Sistema», ma anche «il potere dello stesso teatro (il Testo, il Dialogo, l'Attore, il Regista, la Struttura)»^[66]. La trama è destrutturata; i dialoghi sono ridotti a monologhi solitari; ogni interazione tra i personaggi è negata; gli stessi personaggi, pur conservando un nome, non hanno consistenza psicologica, sono "situazioni", fantasmi. In scena non compare Riccardo III, ma un attore impossibilitato a rappresentarlo.

Il percorso di Bene nella drammaturgia di Shakespeare prosegue con *Otello*, «il più lirico e bruciante dei miei spettacoli»^[67]. Anche qui la tragedia è "sospesa": Desdemona è uccisa all'apertura del sipario, «in quanto personaggio e in quanto presenza [...] e la si continua ad uccidere ogni volta che si "presenta"»^[68]. Il fazzoletto perde la funzione che aveva nella trama ordita da Jago e, proprio perché "sottratto" alla storia, diviene un «significante impazzito» che «appare ovunque: ingigantito sullo sfondo della scenografia e illuminato come uno stendardo; ad asciugare la fronte di Jago; in una fragorosa soffiata di naso; confuso tra bianche lenzuola e le vesti che sempre si strappano»^[69]. Tutto lo spettacolo si fonda sull'opposizione bianco/nero, luce/buio che riflette la contrapposizione tra Otello e Jago. Tutti gli altri "personaggi" (Brabanzio, Cassio, Roderigo) si riducono a loro proiezioni mentali. Il colore del Moro contamina i personaggi che lo affiancano, mentre al contempo lui si "stinge", mostrando la pelle dell'attore che il cerone copriva e perdendo in questo modo la sua identità. Così, mentre Jago «gioca con il suo desiderio di essere Otello», Otello «gioca con l'assenza»^[70].

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

attore-macchina che non in un'orchestra vera e propria al gran completo... Non si tratta più di voce recitante. Anche nei momenti in cui il magma orchestrale-sonoro tace, la parola è giocata musicalmente. *Questo attore è un'orchestra che rilancia un'altra orchestra»*[71].

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

Se la "voce-orchestra" di Bene, paragonato a Maria Callas, trova la sua consacrazione con l'esibizione nel *Manfred* alla Scala di Milano nel 1979, l'apoteosi dell'attore si verifica il 31 luglio 1981 quando è chiamato dal sindaco di Bologna, Renato Zangheri, a svolgere una *Lectura Dantis* sulla torre degli Asinelli in ricordo delle vittime della strage dell'anno precedente. Il coinvolgimento di Bene in questa occasione genera forti scontri politici: si teme che il "mostro" possa offendere le vittime, il "padre" Dante, le stesse istituzioni che lo hanno invitato. Ed è per questo che l'evento, che avrebbe dovuto essere trasmesso dalla televisione, non è nemmeno ripreso. Le polemiche non intimidiscono però una nutrita folla che la sera prevista si accalca sotto la torre bolognese. Carmelo Bene «in jeans e camicia militare di cotone, s'inerpica scalzo sulla scaletta da pompieri che porta alla sommità degli spalti della Torre. Appare. Boato da stadio»[72]. Non è però la sua presenza fisica ad impressionare gli spettatori, molti dei quali (distribuiti nei ristretti spazi di quella zona di Bologna) non riescono nemmeno a vederlo. A far da sovrana è la voce che dall'alto discende sulla città, «un tuono che precipita e rimbalza su quel tappeto umano, riecheggiato altrove da migliaia di watts»[73]. Il silenzio partecipa dei presenti è rotto tra un canto e l'altro dalle ovazioni. «Un'ora in tutto incluso l'invocatissimo bis dei "Sonetti"», poi Carmelo Bene si congeda con una frase di quelle che vogliono essere ricordate: «Io mi scuso per il vento che ha turbato questa dizione, questo canto, e, sebbene ringrazi gli astanti, ricordo un po' a tutti che ho dedicato questa mia serata, da ferito a morte, non ai morti, ma ai feriti dell'orrenda strage»[74]. L'attore considera la lettura dantesca bolognese l'avvenimento più intenso di una vita di spettacolo. Anche i giornali, superata la bufera politica, ne riconoscono il valore, «una sorta di irripetibile prodigio al confine tra laico e religioso: una comunità intera in raccoglimento ai piedi di un "muezzin" che recita la "Divina Commedia"»[75].

Nel successivo dicembre 1981, a Pisa, Carmelo Bene torna ancora una volta su *Pinocchio*. Come ricordato da Roberto Tessari questa versione dello spettacolo è incentrata sul rapporto tra il personaggio principale, interpretato da Bene, e la fata di Lydia Mancinelli: «era una favola di una piacevolissima tortura giocata tra la Bimba-Divina Provvidenza infantile e il burattino, due elementi di un gioco. Il burattino che desidera essere giocato, che desidera essere impiccato in fin dei conti, per essere magari resuscitato; che desidera vedere morta la bella Fata per poter dire "rivivisci" per recitare un bel pezzo di melodramma sul suo cadavere che non esiste, perché ovviamente la Fata non è morta e non può morire»[76]. È proprio durante le prove di questo *Pinocchio* che il rapporto tra Bene e Lydia Mancinelli arriva al capolinea. Avvisaglie della loro separazione si erano già manifestate all'epoca della preparazione di *Otello*, opera in cui

l'attrice non aveva recitato. La conclusione del loro legame affettivo determina anche lo scioglimento della società che avevano gestito insieme, ma che di fatto sul piano amministrativo-organizzativo l'attore aveva in tutto delegato a Lydia Mancinelli. Se l'attrice, senza la guida di Bene, non riuscirà a ottenere un pieno riconoscimento artistico, Bene potrà invece oramai fare a meno, sul piano professionale, di un aiuto senza il quale, per sua stessa ammissione, difficilmente avrebbe potuto affermarsi negli anni Sessanta.

Sul fronte letterario al 1981 risale la pubblicazione di *Otello, o la deficienza della donna*, seguito nel 1982 da una raccolta di scritti teorici, *La voce di Narciso*. In quello stesso anno, in estate, a casa di Antonio Giusti, Bene scrive un'autobiografia il cui titolo, *Sono apparso alla Madonna* (che riprende un tema caro già a *Nostra Signora dei Turchi*), gli viene involontariamente suggerito da Ruggero Orlando: «Estate '82. Forte dei Marmi. Notte fonda. Carmelo Bene e i suoi ospiti si sfiancano di ping-pong e aiutanti smash nel giardino di Villa Beatrice. Dalla fessura del cancello filtra la sagoma alticcia di Ruggero Orlando, la bottiglia di scotch in pugno. Barcollando, poggiandosi precario a provvidenziali fusti indovinati al buio, accostandosi al tavolo da gioco: "Caro Carmelo... ho saputo che sei apparso alla Madonna!", e giù, piegato in due, un uno sgangherato sghignazzo dei suoi» [77]. Il libro è pubblicato l'anno successivo da Longanesi con il sottotitolo *Vie d'(h)eros(es)*. È il primo atto di quella studiata opera di "selezione della memoria" che vedrà Bene curare in prima persona la raccolta *omnia* dei suoi testi letterari nel 1995 (*Opere con l'Autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani) e distendere un'ulteriore autobiografia, con l'aiuto di Giancarlo Dotto, nel 1998 (*Vita di Carmelo Bene*, cit.).

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

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

Su una via parallela si collocano gli allestimenti più strettamente teatrali che con quelli "concertistici" condividono sia l'attenzione al

valore "musicale" dello spettacolo (nei suoi aspetti sonori, ma anche visivi in quanto «le posture del corpo, le poggiateure del capo, gli abbandoni, tutto è musica»[78]), sia la tendenza al monologo. Nel *Macbeth*, due tempi di Carmelo Bene da Shakespeare del 1982, tinto di biondo e vestito di bianco, l'attore è solo in scena. L'esperienze «elettronica ereditata dalla fase cinematografica» e «l'avventura concertistica del poema sinfonico (s)drammatizzato» suggeriscono a Bene un nuovo orizzonte di lavoro: *Macbeth* «segna la fine della *scrittura scenica* e spalanca l'avvento della *macchina attoriale*», sintesi di attore e macchina[79]. Nel suo percorso di "sottrazione" alla scena, l'attore si spinge così ancora oltre, «fino al punto di "de-pensarsi" in qualità di Io e di assumere su se stesso, come "macchina attoriale", la circolazione dei soli significanti. L'essere macchina attoriale significa [...] esprimere [...] la regressione fino all'inorganico e all'oblio, a rapire il senso delle parole per poi rigettarlo subito»[80].

Ancora Shakespeare è la base di partenza per una nuova edizione dell'*Otello* dei primi mesi del 1985 e di *Hommelette for Hamlet*, «operetta inqualificabile (d'À J. Laforgue)» del 1987. Fra i due si colloca *Lorenzaccio, al di là di De Musset e Benedetto Varchi*. Preceduto dall'omonimo racconto (in realtà «un saggio di filosofia e di tecnica attoriale (la sua, s'intende): un discorso sull'atto e sull'azione»[81]), *Lorenzaccio* è l'occasione in cui Bene, attraverso la dissociazione tra azioni e effetti sonori, mette in evidenza con più spietatezza «l'irriducibilità del teatro alla dimensione formale dello spettacolo»[82]. L'attore avvia così un «percorso verso un teatro che si esaurisce nell'inutilità della rappresentazione per giungere al rifiuto della "forma"»[83], che sarà portato alle estreme conseguenze in *La cena delle beffe* (1988), nel dittico *Pentesilea, la macchina attoriale - attorialità della macchina*, momento n. 1 e 2 del progetto di ricerca «Achilleide, Stazio a Kleist, Omero e post-omero» (1989-90) e nella controversa esperienza alla Biennale di Venezia.

La nomina a direttore della sezione teatro della Biennale di Venezia giunge nel gennaio 1988. Nei mesi successivi, mentre è in *tournee* con *Hommelette for Hamlet* e sta lavorando alla *Cene delle beffe*, Bene elabora i punti cardine del suo programma. I suoi propositi sono molto ambiziosi: «La mia non sarà una rassegna divulgativa. Si tratterà di una Biennale più indisciplinata che interdisciplinare. [...] Riporterò la città ai fasti di un lontano passato in cui venivano a Venezia Chagal e Stravinskij»[84]. Il progetto che espone al consiglio della Biennale, nel maggio dello stesso anno, riguarda i due successivi bienni: «La Biennale Uno» (da giugno a ottobre 1989) ispirata a *Tamerlano il Grande* di Christopher Marlowe verterà sul «barbarico ovvero il linguaggio come sottrazione di senso, ovvero la scena restituita al gioco» e produrrà «quattro, cinque, sei performance assommate e assemblate in uno spettacolo finale itinerante che andrà da New York a Pechino»[85]. Per il biennio 1991-1992 Bene si ispira invece al *Bafometto* di Pierre Klossowski e propone la realizzazione di «"un museo stregato" tutto istoriato su superfici vitree, da costruire su un'isola o altro ambiente abbandonato della laguna, scenografato da un gruppo di artisti che lavoreranno su delle diapositive professionali riproducenti una serie di originali grandi pastelli dello stesso Klossowski. [...] Sarà la voce registrata dell'ottantacinquenne Klossowski a far da guida in questo cammino di "frantumazione del concetto di soggetto"»[86].

L'attuazione del progetto si rivela molto presto irta di difficoltà. A luglio, mentre è a Parigi al Festival d'Automne con il suo *Lorenzaccio*, occasione anche per registrare la voce di Klossowski, Carmelo Bene

ha un infarto (i giornali parlano di un collasso da stress). Non è però lo stato di salute, quanto la preoccupazione che non gli vengano messi a disposizione fondi sufficienti a realizzare l'iniziativa secondo i suoi intenti, a fargli pensare in un primo momento ad abbandonare l'impresa. Le sue richieste economiche per la Biennale sono considerate troppo elevate dal consiglio direttivo, affatto confortato dalla promessa dell'artista di privilegiare la ricerca artistica "pura" alla produzione di spettacoli da mostrare al pubblico. Il 26 maggio 1989, all'indomani dell'inaugurazione della manifestazione, lo strappo sembra ricucirsi. Il consiglio direttivo della Biennale stanziava «un miliardo e mezzo per fare, a settembre, il Tamerlano di Marlowe, e un miliardo per il '91 [...] per costruire il museo stregato, tutto di vetro, di Pierre Klossowski con il suo Bafometto»[\[87\]](#).

Nel settembre 1989 nei padiglioni della Biennale Arte viene finalmente inaugurato il laboratorio permanente *Carmelo Bene e la ricerca impossibile. Ovvero il teatro senza spettacolo*. Come segnalato da un cartello posto all'ingresso («È severamente vietato l'ingresso al pubblico per motivi di sicurezza ai sensi delle norme vigenti sull'agibilità dei luoghi di lavoro e per motivi di carattere igienico»[\[88\]](#)) l'accesso è aperto agli addetti ai lavori (attori, musicisti, studiosi e tecnici) ma rigorosamente interdetto al pubblico. A porte chiuse, gli artisti conducono percorsi di ricerca sulla macchina attoriale e su *Tamerlano il Grande*. All'ipotesi iniziale di realizzare un grande spettacolo in cui Bene, protagonista, avrebbe coinvolto numerosi artisti (tra cui il regista Carlo Quartucci, l'attrice Carla Tatò, la cantante Anne Laure Poulain, il percussionista Han Bennik e il compositore Lorenzo Ferrero) subentra la decisione di comporre un video televisivo. Saranno proprio le riprese girate nei diversi gruppi di lavoro, insieme ai volumi *La ricerca impossibile* e *Il teatro senza spettacolo* (il primo realizzato per volere della Biennale, il secondo proposto dallo stesso Bene), i soli prodotti tangibili della gestione beniana della manifestazione veneziana. Quando il 22 settembre, nel corso di un incontro con gli studenti universitari nell'auditorium di Santa Marta, Bene chiarisce ai giornalisti che non sono attesi altri risultati, incontra una platea esterrefatta e scandalizzata.

Dalle colonne dei giornali si alzano le critiche di chi ritiene sia inappropriato spendere soldi pubblici destinati al teatro per finanziare costose attività con un beneficio minimo per gli spettatori, quasi del tutto esclusi dalla Biennale. D'altra parte le divergenze tra l'attore (che non intende compromettere la qualità dei suoi risultati per ragioni economiche) e i dirigenti della Biennale, restii anche ad accettare la strada del "teatro senza spettacolo", sono inconciliabili. Il 3 febbraio 1990 Carmelo Bene lascia il suo incarico. Nei giorni successivi accusa la Biennale, che aveva reso pubblico il suo testo di dimissioni, «di aver mutilato e contraffatto la lettera con la quale annunciava di essersi ritirato irrevocabilmente dall'incarico»[\[89\]](#). Deciso è il contrattacco della Biennale danneggiata dal prematuro abbandono di Bene e dal conseguente ritiro anche di Pierre Klossowski. Negli anni successivi inoltre la Biennale porterà Bene in tribunale con l'accusa di essersi indebitamente appropriato dei pastelli di Klossowski, che l'attore afferma invece essergli stati regalati dall'autore in segno d'amicizia.

Nei quattro anni successivi alla spossante esperienza veneziana, l'attività teatrale di Bene si dirada a causa dei gravi problemi che minano la sua salute. La prima avvisaglia è un attacco di angina con versamento polmonare, che comunque non gli impedisce di recarsi, nel dicembre 1990, con la sua *Achilleide* a Mosca ospite del Teatro

Majakovskij. Nel 1991 l'attore si sottopone all'impianto di ben quattro bypass. Nonostante il riposo forzato cui è costretto, pur mantenendosi lontano dalle scene, fa comunque parlare di sé per alcune iniziative. In particolare inasprisce la sua lotta culturale contro il Ministero del turismo e dello spettacolo denunciando l'incompetenza dell'istituzione a valutare la qualità degli spettacoli e l'asservimento del teatro, ridotto a intrattenimento, alla politica. Il 20 maggio 1991 ad esempio scrive al Ministro del turismo e dello spettacolo per chiedere «elementari spiegazioni del termine "prosa" applicato alle "Attività e Ricerche Teatrali" nella circ. corr. 1990/1991». Le inserzioni pubblicitarie che nel 1992 fa pubblicare a sue spese su «Il Messaggero» e «La Repubblica» contro «l'inqualificabile sopravvivenza del Ministero dello Spettacolo»^[90] sostengono invece che l'unico scopo del ministero sia finanziare se stesso e creare reti clientelari. Chiamato in causa, il Teatro Stabile di Roma querela l'attore.

A richiamare l'attenzione dei media su Bene non sono però solo le sue polemiche. Il 2 gennaio 1992 sposa la ventottenne Raffaella Baracchi, ex Miss Italia attrice con Tinto Brass e con lo stesso Bene (scritturata per la *Cena delle beffe*), incinta di sei mesi, da circa tre anni sua convivente. Si tratta di un matrimonio-lampo. A marzo infatti «Carmelo Bene è trattenuto sette ore dai carabinieri della stazione "Aventino" [...] perché sospettato di aver preso a sediate e provocato lesioni a una donna incinta, la moglie Raffaella Baracchi»^[91]. Dopo il controverso episodio, l'attore, annunciando la prossima separazione, si sfoga con la stampa: «Ho avuto tante vite, io. E ho avuto una sola compagna, che si chiama Lydia Mancinelli. Ma era in un'altra vita. Poi ho sposato me stesso, da sempre. E non andiamo mai d'accordo [...]. Perché l'ho sposata? [...] L'ho fatto perché credevo di dare una mano. [...] Siccome volevano appiopparmi questo figlio allora ho detto: benissimo andrò fino in fondo: perché non sposarla addirittura. E "all'apparir del vero tu misera cadesti": nemmeno un mese, è durata. [...] Non mi ha denunciato perché non aveva le carte per farlo. [...] domani divorzio... Rido, rido. Ma no, non rido più. Non c'è nemmeno da sorridere»^[92].

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

intervento»^[93]. Un secondo *round* del *match* al Maurizio Costanzo Show è trasmesso il 23 ottobre 1995.

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

Fisicamente provato e sottoposto a invasivi trattamenti medici, Bene trascorre i suoi ultimi anni tra Roma e Otranto affiancato da Luisa Viglietti, costumista dei suoi ultimi spettacoli e sua compagna dal 1994. Sempre più distaccato dalle "cose del mondo", si compiace di mostrarsi ai suoi ospiti come un "monaco" che coltiva in solitudine i suoi interessi e le letture predilette. Emerge dal suo "romitaggio" per allestire le riedizioni di *Pinocchio* (nel 1998, seguita l'anno dopo da un'edizione televisiva) e dell'*Achilleide (In-vulnerabilità d'Achille. Impossibile suite tra Ilio e Sciro* nel 2000), e per riproporre le sue più notevoli letture-concerto (*Adelchi*, i *Canti* di Leopardi, la *Lectura Dantis*), cui si aggiunge, nel 1999, quella tratta da *La figlia di Jorio* di Gabriele d'Annunzio. Nel 1998, oltre alla già citata seconda autobiografia, Bene pubblica con Enrico Ghezzi il *Discorso su due piedi (il calcio)*. La sua ultima opera letteraria è *Il mal de' fiori: poema*, consegnata alle stampe nel 2000 (Milano, Bompiani).

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

2. Lo stile di recitazione.

Carmelo Bene costituisce nella storia del teatro italiano del Novecento un punto di non ritorno. Ha squarciato un velo che non può essere ricucito. Per quanto la sua sia un'eredità ingombrante, il suo teatro non ha eredi. Per chi è venuto dopo è impossibile proseguirne la ricerca: facile scadere nell'imitazione, nella ripetizione. La dirompenza della sua "rottura" non può essere replicata.

Gli spettacoli dei suoi esordi sono uno schiaffo inflitto a un pubblico fino ad allora abituato ad essere lusingato dagli epigoni dei Grandi Attori, ma anche dai registi che, nel loro intento educativo, ne ricercano la complicità. Per la prima volta (o quasi) gli spettatori italiani sono "maltrattati". Alcuni osannano Bene come il Messia di un nuovo teatro finalmente giunto a cacciare i mercanti dal Tempio. Altri lo condannano senza appello, ma non potranno rimanere indifferenti. Pochi eletti "pensatori" riescono a capirlo e a indicare nell'"attrazione del vuoto" coltivata da Antonin Artaud un precedente. Molti, del loro primo "incontro" con Bene, ricorderanno soprattutto un'impressione di fascino e paura dovuta da una parte alla seduzione sensibile del "gioco" strettamente teatrale (il carisma personale emanato dall'attore, il divertimento di una comicità tagliente dei primi spettacoli e la "poesia" di quelli della seconda parte della carriera), dall'altra all'*horror vacui* dovuto alla studiata negazione di quelle

convenzioni, di quei "luoghi comuni", che solitamente favoriscono la trasmissione della comunicazione in teatro. L'arte di Bene scuote gli spettatori dal torpore delle loro poltrone: la sua forza si scatena prioritariamente nel conflitto con il pubblico, di cui (con atteggiamento molto aggressivo nella prima parte del suo percorso artistico, più distaccato nella seconda) irride credenze e miti. I suoi detrattori lo liquidano come un goliarda. Ma le provocazioni di Bene (in scena come nella vita, si pensi solo alle apparizioni al Maurizio Costanzo Show) non sono sberleffo divertito: vero e proprio *skandalon*, inciampo, fanno precipitare le certezze di chi ascolta o vede, mettendone in discussione i cardini esistenziali.

Per la sua opera di demolizione del teatro italiano e per le strade anche involontariamente aperte alle successive generazioni di artisti, Carmelo Bene è stato spesso rivestito della «divisa dell'avanguardia»^[94], assimilazione che peraltro l'attore ha sempre rifiutato. Sembrano più condivisibili le letture che ne sottolineano il rapporto con la tradizione attorica italiana in funzione anti-registica. La "guerra" al teatro presente è infatti perseguita tramite la restituzione della posizione di preminenza all'attore, unico autore, *artifex* e responsabile del proprio teatro. Ma in Bene l'omaggio alla tradizione attorica non sfocia direttamente nella riproposizione delle forme di recitazione del passato, ed è invece mediato dalla parodia: Carmelo Bene recupera il Grande Attore proponendone un doppio al tempo stesso «derisorio e celebrativo»^[95]. Così se l'ultimo mattatore Vittorio Gassman, amatissimo dal Bene degli esordi, mettendo a frutto la lezione imparata da Renzo Ricci – a sua volta erede da una parte di Ermete Zacconi dall'altra di Ruggero Ruggeri – si compiace di "fare il verso" a Tommaso Salvini come invocando un'*auctoritas* con cui legittimare il proprio operato nell'epoca della regia, Bene "saccheggia" tecniche e vezzi dei suoi precursori (tra cui, oltre e prima di quelli già citati, Memo Benassi), ma li passa davanti allo specchio deformante offertogli da Ettore Petrolini, con cui condivide la tendenza al dileggio dell'autorità.

La presenza scenica di Bene si alimenta dell'opposizione stridente tra il «simbolismo critico» di Benassi e la «parodia tagliente»^[96] di Petrolini. L'attore orfico sprigiona il dionisiaco, ma al tempo stesso si guarda recitare e si deride: la recitazione debordante ed enfatica appresa da Bene alla scuola del Grande Attore è sottoposta al continuo contenimento di un filtro autoparodico e autodistruttivo. In questo modo Carmelo Bene esprime l'impossibilità di essere Grande Attore, non la sua personale incapacità, ma l'impossibilità *tout court* di "rappresentare": vana è infatti la pretesa di interpretare il personaggio e, con questo, di farsi portatore di una visione unitaria del "mondo" di cui il testo è legge. L'attore *artifex* che Bene ricolloca al centro del processo creativo, pur padrone delle tecniche del Grande Attore, è per paradosso un non-attore, un attore "disfatto" perché incapace di coincidere con il personaggio: «Il non-attore diventa contrappunto parodico dell'attore *artifex*, impedendogli di consistere se non nella forma "umoristica" dell'*impasse*»^[97].

Lo stile di recitazione dell'attore, che pur nel corso della carriera subisce variazioni consistenti, rimane il campo in cui con maggior evidenza e fascino si compie un processo di sottrazione del senso. Dopo aver contrapposto (appellandosi ad Antonin Artaud) al "morto" testo scritto la vitalità dell'evento teatrale che si consuma nel suo farsi, e aver affidato all'attore, incorrendo nelle sanzioni dei sostenitori della regia critica, la responsabilità della "scrittura scenica", Bene giunge a smascherare l'artificiosità della scrittura

scenica stessa: senza l'elemento narrativo che costruiva una cornice di senso unitario, testo e personaggi restano segni "fluttuanti" nel vuoto, privati di valore rappresentativo e pertanto di significato. L'attore è il "risuonatore" di segni svincolati dal senso, baricentro di un «processo di decostruzione drammatica [...] esperito attraverso una scrittura di scena che si dà come antagonista rispetto alla coesione dell'ordine rappresentativo»[98].

Le prove attoriche della giovinezza, che vedono Bene confrontarsi con personaggi "ribelli" o incapaci di inserirsi nella "buona società" (Caligola, Majakosvkij, il dottor Jeckyll, Pinocchio, Amleto), sono contraddistinte da un notevole dispendio di energie fisiche. Bene, "carico" e allenato, segue la strada della "dissipazione" energetica: il suo è un corpo "folle", "dissociato", acrobatico, nevrotico che si agita e si contorce senza un superiore perché e, proprio per questo, produce un'ilarità insensata e pungente. È un corpo pervaso da una tensione autolesionista attraverso la quale cerca di protrarsi oltre i confini dell'identità; lo strazio di sé è strumento per superare il proprio limite e al tempo stesso è denuncia del limite. Gli spasmi, le torsioni, l'assunzione e l'abbandono di pose statiche, le ripetizioni, tuttora riscontrabili nelle interpretazioni cinematografiche, esprimono l'impossibilità di "prendere forma", di "sposare" lo stile recitativo degli attori di tradizione, di "essere" il personaggio: «non ho mai potuto prescindere dal corpo. C'è molto "corpo" nel mio lavoro in scena. Voce, cavità orale, diaframma, respiri. I personaggi via via son venuti meno. Diventati membra, dita, unghie, protesi, corpi, pezzi di corpi colonizzati, volontarizzati dall'Io deriso»[99].

I gesti rivelano continuamente lo scollamento tra Bene e i personaggi interpretati: eseguiti dall'attore secondo delle logiche tutte interne al codice teatrale, non sono motivati sul piano narrativo, e pertanto "distraggono" l'attore dal personaggio. Quello di Bene è «un gesto [...] che accenna un dire e subito lo cancella, che introduce un fare e subito lo annulla, che mostra un essere e immediatamente lo sfigura. È un gesto "inutile", che non produce, cioè, alcuna utilità all'obiettivo di rendere comprensibile il personaggio»[100]. Nella *Salomè* (1964) il continuo cambiar d'abito diventa "un lavoro" fine a se stesso. Nel *Macbeth* Bene è invece «un mimo barcollante e contorto, nel cui volto vibra una sorta di ebete e disperato nulla, intento a trafficare con pezzi d'armatura, la corazza, lo scudo, gli schinieri, se li mette, se li toglie, fragorosamente li sposta o li scaglia lontano»[101].

Come il corpo, anche la voce segue la strada della deformazione secondo «una partitura diseguale che alterna il grido o la distensione in acuti lancinanti al sussurro volutamente inintelligibile, a fonemi, spezzature, borborigmi»[102]. Bene nega alla voce la funzione di canale privilegiato per la trasmissione del "verbo". Per la tendenza a far ricadere i suoni che proferisce all'interno della cavità orale piuttosto che a indirizzarli all'esterno verso il pubblico, gli viene spesso imputato di "recitarsi addosso" e di non essere comprensibile. Il testo passato attraverso la bocca di Bene diventa balbettio, farneticazione: «È quella che Bene stesso chiama la manducazione del testo, lo sprofondarsi nella bocca come voragine che cancella la distinzione del significato e uccide la parola riconducendola nella sua dimensione fonematica»[103].

Ostacoli, "tilt", tic, inceppamenti, inciampi del corpo e dell'apparato fonatorio spezzano gli automatismi della recitazione rappresentativa. Costumi che ostacolano i movimenti, oggetti che "rapiscono"

l'attenzione dell'attore senza nulla aggiungere "alla trama", cerotti e bende che rendono irriconoscibile il volto, il *play-back* (a partire dal ritorno al teatro dopo il cinema), sono tutti elementi che "rovinano" la recita, infrangono l'unità attore-personaggio. Mai appagato dalla rincorsa del personaggio, complice anche "l'iconizzazione" di sé che Bene persegue fuori scena, l'attore si ritrova "nudo": la continua dichiarazione dell'incapacità di indossare le vesti altrui, finisce così per esprimere un'angoscia reale, quella di non poter aderire ai modelli stilistici tradizionali e, insieme, a un'univoca visione del mondo. Rilevando la «commistione in scena fra arte e vita»^[104] che porta Bene ad esprimere in teatro la propria «angoscia nervosa»^[105] senza la mediazione del personaggio (procedimento per il quale in più recensioni di spettacoli giovanili l'attore è ritenuto un autentico "dissociato"), Armando Petroni parla di «immedesimazione straniata»^[106]. La parodia messa in atto da Bene non perviene mai a esiti riconciliatori: unica strada «per esprimere il *sentimento* del tragico che, qui e ora, coincide con la coscienza della sua impossibilità» è «crudele e sofferta»^[107]. Pur nell'apparente divertimento non oscura la fatica, l'affanno autentico dell'attore che non trova sosta nel tranquillo "recinto" del personaggio.

Nelle *performances* degli anni della maturità la recitazione di Bene stempera la sua aggressività. Il rifiuto del teatro non è più espresso con l'irrisione violenta ma incanalato in un atteggiamento stoico che tracima talora nella nostalgia per "il senso" che non c'è: «un'accesa e dolorosa *staticità* ha [...] sostituito l'agitato e rutilante disordine; una briosa e funebre *statuarietà* ha riepilogato e composto, proprio come nel barocco, le linee divergenti e i contrasti dissonanti che animavano la primitiva scena beniana»^[108]. Il corpo di Bene si ferma, è pervaso come da un senso di "noia" che lo induce all'inerzia. Non più sovra-esposto e iper-sollecitato, ma annientato, tende all'"inorganico": è in scena perché deve, ma al tempo stesso, tramite la sua apatia, si nega. Addirittura, negli spettacoli-concerto, "scompare". È un altro modo per affermare, attraverso la negazione, l'equivalenza tra attore e corpo che si ritrova anche nelle indagini di Bene intorno all'espressione verbale. La ricerca della *phonè*, suono puro, originario, non contaminato dai residui del senso, manifestazione del corpo senza mediazione razionale, lo spingono al superamento dei confini tra parola e musica. Se fin dalla giovinezza Bene aveva sempre privilegiato il risultato "sonoro" alla comunicazione del contenuto della "parola" è soprattutto negli anni della maturità che, ridimensionato lo "sperpero" fisico del corpo e accentuata la componente musicale degli spettacoli, la sua prassi di recitazione vocale, motivata sul piano teorico e potenziata dai mezzi di amplificazione, viene valorizzata pienamente. La parola è impiegata per il suo valore evocativo, per il suo portato sonoro, alla stregua dei rumori e delle musiche che, come già negli spettacoli giovanili, fanno da contrappunto della voce di Bene, sia per contraddirla, sia con «valenza di 'straniamento'», sia infine con funzione «di potenziamento della sua dizione»^[109]. La "lotta" alla rappresentazione non è più perseguita attraverso un dispersivo accumulo di significanti contraddittori e pertanto sottratti al senso, ma tramite il "dissolversi" dell'attore che, quando è in scena, funge da cassa di risonanza per la musicalità del testo: il corpo inespressivo, il volto fisso, ora bloccato in un ghigno autocensurioso, ora "neutro", svuotato, non agisce, ma è agito, non dice, ma è detto, non trasmette significati, perché è attraversato da infiniti significati.

Tramite l'interazione con strumentazioni tecnologiche (amplificazioni, microfoni, mixer, ecc.), Bene si propone quindi come "macchina attoriale", sintesi di attore e macchina, di cui pur non dando una definizione esplicita Bene sottolinea il legame con la «*strumentazione fonica amplificata*» e con «*la lettura come non ricordo*»^[110]. L'amplificazione non è per Bene un semplice strumento di innalzamento del volume, ma il mezzo per mettere in relazione l'esterno e l'interno rendendo percepibili al pubblico quelle sfumature di suono (soffiati, salivazioni, respiri, ecc.) altrimenti perse. La lettura come «*non ricordo*» implica l'oblio, il de-pensamento del soggetto, con la conseguente liberazione della macchina dall'individualità. Il corpo, disumanizzato, non permette l'identificazione tra attore e personaggio. Se con la *phonè* «*l'inesprimibile sembra rivolgersi a un pieno*», con la macchina attoriale Bene rivendica il passaggio a un vuoto, verso «un superamento dell'Arte, dell'Altro, del soggetto, del desiderio, dell'eros, della forma, della simbolica: [...] un salto mortale multiplo che, preso alla lettera, dovrebbe unicamente potersi inverare nel *silenzio totale*»^[111]. Ma la macchina attoriale è per Bene soprattutto un «*espediente teorico*» che non corrisponde alla sua prassi teatrale^[112]. A dispetto dei proclami teorici infatti, nei suoi ultimi anni di attività Bene continua a ritornare su propri passi, riprendendo e rilavorando su "situazioni", da Amleto a Pinocchio, ricorrenti nel suo percorso artistico: «Come una cantante d'opera del secolo XIX o un grande attore alla Salvini» riduce il proprio repertorio «a poche "arie"» che fa diventare «di replica in replica, nel corso degli anni, tradizione»^[113]. E così, pur avendo recitato tutta la vita l'impossibilità di essere un Grande Attore, Carmelo Bene assurge all'Olimpo dei divi e, ancora in vita, diviene a suo modo un "classico".

[1] Oltre alle opere citate nelle note successive, per la stesura di questo intervento sono state consultati i seguenti titoli: Ennio Flaiano, *Salomè di Carmelo Bene (da Oscar Wilde)*, in «L'Europeo», 15 marzo 1964, poi in Id., *Lo spettatore addormentato*, a cura di Anna Longoni, Milano, Adelphi, 2010, p. 138); Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968; Cesare Garboli, *Bene, grande attore postumo*, in «Il Mondo», 22 aprile 1976; Goffredo Fofi, *Carmelo Bene*, n *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 174-175; Dante Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, ERI-Rai, 1981; Roberto Tessari, *Pinocchio «summa atheologica» di Carmelo Bene*, Firenze, Liberoscambio, 1982; Gigi Livio, *Minima theatralia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia, 1984; Carmelo Bene, *Lorenzaccio*, con lo studio *La grandiosità del vano* di Maurizio Grande, s.l., Nostra Signora, [1986], (Firenze, Press 80); Maurizio Grande, *La lettera mancata*, s.l., s.n., [1989] (in copertina il titolo *La lettera mancata*. Uno studio di Maurizio Grande su *La cena delle beffe* di Carmelo Bene); Pierre Klossowski [et al.], *Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990 (interventi di Pierre Klossowski, Camille Demoulié, Jean Paul Manganaro, André Scala, Umberto Artioli, Edoardo Fadini, Maurizio Grande); *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Venezia, Marsilio, 1990 [curato da Diego Ventimiglia, il volume contiene i saggi: Carmelo Bene, *La ricerca teatrale nella rappresentazione di stato (o dello spettacolo del fantasma prima e dopo C.B.)*; Jean-Paul Manganaro, *La memoria del futuro (il Laboratorio veneziano ovvero dei saggi prescritti e della Ricerca ritrovata)*; Umberto Artioli, *Morire di Teatro per l'Increato: Carmelo Bene tra silenzio e vocalità*; Camille Dumoulié, *Chôra ou le chœur de la voix*; Jean-Paul Manganaro, *Le parfum de la fureur*;

André Scala, *La voix boîteuse*; Edoardo Fadini, *La cavità orale*; Maurizio Grande, *La Macchina Antilinguaggio*]; Enrico Bajardo, Roberto Trovato, *Un classico del rifacimento. L'Amleto di Carmelo Bene*, Genova, Erga, 1996; Cosetta G. Saba, *Carmelo Bene*, Milano, Il Castoro, 1999 (edizione aggiornata: 2005); Gianfranco Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000; Antonio Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003; *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in Pinocchio di Carlo Collodi (1962 e 1966)*, a cura di Donatella Orecchia e Maristella Zuzzi, in «L'asino di B», n. 11, 2006, pp. 95-125 disponibile sul sito www.lasinovola.it; Gigi Livio, *Appunti metodologici. A partire da un'affermazione di Carlo Cecchi su Carmelo Bene*, in «L'asino vola», febbraio 2009, pp. 1-3 (consultato on-line all'indirizzo www.lasinovola.it). Un più ampio censimento delle fonti e della bibliografia relativa a Carmelo Bene sarà presto disponibile nell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI).

[2] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 28.

[3] Ivi, p. 23.

[4] Ivi, pp. 42-43.

[5] Ivi, p. 47.

[6] Lettera trascritta in Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Storia di cinquant'anni*, Roma, PCM-Direzione generale delle informazioni dell'editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1988, p. 176.

[7] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 45.

[8] Ivi, p. 45 e pp. 46-47.

[9] Lettera trascritta in Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori [...]*, cit., p. 177.

[10] Carmelo Bene, *Sono apparso alla madonna. Vie d'(h)eros(es)*, Milano, Longanesi, 1983, p. 19.

[11] Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori [...]*, cit., p. 175.

[12] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 49.

[13] Ivi, p. 55.

[14] Roberto Tessari, "Caligola" di Carmelo Bene, «L'asino di B.», n. 4, 2000, p. 9.

[15] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 59.

[16] Sandro De Feo, *L'imperatore esistenzialista*, «L'Espresso», 11 ottobre 1959, poi in Id., *In cerca di teatro*, Milano, Longanesi, 1972, pp. 839-840.

[17] Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, Firenze, Meridiana, 2005, p. 22.

[18] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 110-111.

[19] Ivi, p. 112.

[20] Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 25.

[21] Ivi, p. 26.

[22] Ivi, p. 27.

[23] Ibidem.

[24] Ivi, p. 29.

[25] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 113.

[26] Ivi, p. 113.

[27] Ivi, p. 116.

[28] Ibidem.

[29] Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 35.

[30] Tonino Conte, *L'amato Bene*, Torino, Einaudi, 2002, p. 21.

[31] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 116.

- [32] Carmelo Bene, *Sono apparso alla madonna. Vie d'(h)eros(es)*, cit., p. 19.
- [33] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 115, che colloca queste esperienze, di cui rende conto anche Tonino Conte nel suo romanzo autobiografico *L'amato Bene*, prima del soggiorno genovese.
- [34] Ivi, p. 124.
- [35] Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007, p. 56.
- [36] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 125.
- [37] Ibidem.
- [38] Ivi, p. 152.
- [39] Alberto Arbasino, *Grazie per magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 371.
- [40] Ennio Flaiano, *Salomè di Carmelo Bene (da Oscar Wilde)*, in «L'Europeo», 15 marzo 1964, poi in Id., *Lo spettatore addormentato*, a cura di Anna Longoni, Milano, Adelphi, 2010, p. 138.
- [41] Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 67.
- [42] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 120.
- [43] Testimonianza di Lydia Mancinelli in Armando Petrini, *"Amleto" da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004, p. 167.
- [44] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 224.
- [45] *Il Rosa e il Nero. Versione teatrale n. 1 da "Il monaco" di Matthew Gregory Lewis*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 71.
- [46] *Per un convegno sul nuovo teatro*, «Sipario», n. 247, novembre 1966, pp. 1-2.
- [47] Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, pp. 249-250.
- [48] Ivi, p. 255.
- [49] Stefano Di Lauro, *La mosca nel bicchiere. La poetica di Carmelo Bene*, Lecce, I libri di Icaro, 2007, p. 17.
- [50] Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca [...]*, Torino, Einaudi, 1982, p. 316.
- [51] Stefano Di Lauro, *La mosca nel bicchiere. La poetica di Carmelo Bene*, cit., p. 17.
- [52] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 271.
- [53] Ivi, p. 75.
- [54] Carmelo Bene, *Sono apparso alla madonna. Vie d'(h)eros(es)*, cit., pp. 123-124.
- [55] Ivi, p. 126.
- [56] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 310.
- [57] Enrico Ghezzi, *(ad)di(ti)vo (di) cinema*, in *A CB. A Carmelo Bene*, a cura di Gioia Costa, Roma, Editoria & Spettacolo, 2003, p. 134.
- [58] Silvana Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. III. *Avanguardie e utopie del teatro*, Torino, Einaudi, 2001, p. 712.
- [59] Armando Petrini, *"Amleto" da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit., p. 19.
- [60] Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 125.
- [61] Ivi, p. 125.

- [62] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 359.
- [63] f.q. [Franco Quadri], *Amleto e gli altri: per Carmelo Bene comincia da Shakespeare il funerale del teatro*, «Patalogo 22», Milano, Ubulibri, 1999, p. 307.
- [64] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 323.
- [65] Ivi, p. 323.
- [66] Carmelo Bene-Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 86.
- [67] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 346.
- [68] Giancarlo Dotto, *Il principe dell'assenza (Carmelo Bene)*, Firenze, Giusti, 1981, p. 107.
- [69] Ivi, p. 109.
- [70] Ivi, p. 110.
- [71] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 353.
- [72] Ivi, p. 241.
- [73] Ibidem.
- [74] Trascrizione dal DVD *Carmelo Bene legge Dante per l'anniversario della strage di Bologna*, a cura di Rino Maenza, Venezia, Marsilio, 2007.
- [75] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 244.
- [76] *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in "Pinocchio" di Carlo Collodi (1962, 1966 e 1981), Parte seconda*, cit., p. 544.
- [77] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 239.
- [78] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 310.
- [79] *Opere. Con l'autografia di un ritratto*, cit., p. 1203.
- [80] Marco Ariani-Giorgio Taffon, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica del Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001, p. 261.
- [81] Stefano Di Lauro, *La mosca nel bicchiere. [...]*, cit., p. 56.
- [82] Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 89.
- [83] Lamberto Trezzini, *Una storia della Biennale teatro (1934-1995)*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 148.
- [84] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 364-365.
- [85] Ivi, p. 366.
- [86] Ivi, p. 367.
- [87] Roberto Bianchin, *Carta bianca a Carmelo Bene*, «La Repubblica», 27 maggio 1989.
- [88] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 369.
- [89] *Bene all'attacco mutilato il testo delle mie dimissioni*, «La Repubblica», 6 febbraio 1990.
- [90] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 66.
- [91] Ivi, p. 91.
- [92] Giuliano Gallo, "oltre il Bene e il male", «Corriere della Sera», 6 marzo 1992.
- [93] Ugo Volli, *I Vescovi entusiasti di Carmelo*, «La Repubblica», 30 giugno 1994.
- [94] Traggo quest'espressione da Italo Moscati, *Carmelo Bene senza la divisa dell'avanguardia*, www.drammaturgia.it, 21 dicembre 2002.

- [95] Carlo Cecchi, *Contro la rappresentazione*, in *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995, p. 68.
- [96] Armando Petrini, "Amleto" da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene, Pisa, ETS, 2004, p. 108.
- [97] Ivi, p. 48.
- [98] Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 82.
- [99] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 30.
- [100] Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, cit., p. 87.
- [101] Roberto De Monticelli, *Macbeth, l'angoscia di una voce*, «Corriere della sera», 6 gennaio 1983.
- [102] Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982, p. 310.
- [103] Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, cit., p. 86.
- [104] Armando Petrini, "Amleto" da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene, cit., p. 106.
- [105] Ibidem.
- [106] Ivi, p. 117.
- [107] Ivi, p. 49.
- [108] Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007, p. 158.
- [109] Gaetano Giani Luporini, *Un ricordo per Carmelo Bene*, in *A CB. A Carmelo Bene*, a cura di Gioia Costa, Roma, Editoria & Spettacolo, 2003, p. 54.
- [110] Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 337.
- [111] Stefano di Lauro, *La mosca nel bicchiere. La poetica di Carmelo Bene*, Lecce, I libri di Icaro, 2007, pp. 185-186.
- [112] Ivi, p. 187.
- [113] Siro Ferrone-Teresa Megale, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. IX (*Il Novecento*), Roma, Salerno editrice, 2000, p. 1437.

© drammaturgia.it - redazione@drammaturgia.it