

Elisa Ragni
NOTA SU CARMELO BENE IN FRANCIA.
CINEMA, TEATRO, LIBRI

Elisa Ragni ha conseguito nel 2007 il Dottorato di Ricerca con una tesi dal titolo «Le forme del testo nella drammaturgia contemporanea: i libri di teatro di Dario Fo e di Carmelo Bene»: libri intesi come «oggetti» multiformi, con particolare attenzione all'insieme dei paratesti, alle occasioni editoriali, alla sperimentazione multimediale ecc. Il contributo che qui presenta, riprendendo un capitolo della tesi di dottorato, ricostruisce, grazie a precisi riscontri sulla stampa francese (testimonianze, articoli, recensioni e saggi, alcuni fino a ora trascurati), l'accoglienza di Bene in Francia, attraverso la fortuna dei libri, la ricezione critica dei film e degli spettacoli, dal 1969 (con la proiezione di Nostra Signora dei Turchi) fino al 2006 (l'omaggio postumo di Lavaudant), e propone un profilo di Bene sulla scena parigina che non sempre coincide con quello da lui suggerito e diffuso. Elisa Ragni ha pubblicato Dario Fo: retorica sull'osceno, «L'immagine riflessa», vol. XIV, n. 3, 2005 (Atti del convegno «Esibire il nascosto. Testi e immagini dell'osceno»), e Il libro di teatro di Carmelo Bene, «Rivista di letteratura teatrale», n. 2, 2009 [Franco Vazzoler].

Nelle pagine autobiografiche e nelle interviste, Carmelo Bene ha spesso posto l'accento sull'interesse che il pubblico e numerosi intellettuali francesi gli hanno tributato. Tuttavia, la diffusione e la fortuna oltralpe della sua produzione artistica non sono mai diventate oggetto di uno studio capace di andare al di là delle semplici notazioni cronachistiche e cronologiche. Ripercorrere attraverso testimonianze dirette, articoli, recensioni e saggi la carriera di Bene sulla scena francese significa, invece, analizzare in che modo è avvenuta e avviene la ricezione critica delle sue opere, mettendone in luce la peculiarità e attuando un confronto con la critica italiana, che, nella maggior parte dei casi, è stata viziata da toni fortemente celebrativi o da una totale e incondizionata aderenza alla poetica dell'artista.

Se in Italia Carmelo Bene si afferma all'inizio come uomo di teatro e solo in seguito come regista cinematografico, in Francia il suo successo segue un percorso inverso, perché la critica scopre prima i

film, poi i lavori teatrali. È il 1969 quando *Nostra Signora dei Turchi* esce nella sala parigina del cinema Celtic, suscitando da subito il grande apprezzamento dei critici che gravitano attorno ai «Cahiers du cinéma»¹. Ciò nonostante, il giudizio positivo non è unanime né condiviso da ogni parte, come attestano recensioni contrastanti apparse su giornali di diversa natura e orientamento. Sul quotidiano progressista «Combat», ad esempio, Henry Chapier, vicino ai cineasti della Nouvelle Vague, riconosce al film un'originalità unica e stupefacente², mentre sul conservatore «Le Figaro» il commento durissimo di Louis Chauvet definisce la pellicola come «celebrazione del cattivo gusto»³.

Anche i quattro film successivi – *Capricci*, *Don Giovanni*, *Salomè*, *Un Amleto di meno* –, distribuiti in Francia⁴, continuano a dividere nettamente la critica tra entusiasti sostenitori, che parlano di veri e propri capolavori, e pungenti detrattori, le cui recensioni si spingono fino al limite dell'insulto. È ancora il caso del già citato Louis Chauvet, che, già bersaglio polemico di Bene, si rifiuta di recensire il *Don*

¹ Alla fine degli anni Sessanta i «Cahiers du cinéma» pubblicano due interviste a Carmelo Bene. Cfr. Jean Narboni, «*Nostra Signora dei Turchi*». *Entretien avec Carmelo Bene*, «Cahiers du cinéma», n. 206, novembre 1968, pp. 25-26, e Noël Simsolo, *Capricci*. *Entretien avec Carmelo Bene*, «Cahiers du cinéma», n. 213, giugno 1969, pp. 18-19. A distanza di trent'anni, in un numero speciale dedicato al cinema del 1968, compare nuovamente una lunga intervista a Bene e, nella presentazione, Thierry Lounas scrive: «Carmelo Bene a mis en scène cinq films, qui dessinent l'une des trajectoires les plus fulgurantes et les plus radicales du cinéma moderne» (Thierry Lounas, «*Que les vivants me pardonnent*». *Entretien avec Carmelo Bene*, in *Cinéma 68*, numero monografico dei «Cahiers du cinéma», estate 1998, pp. 55-59). In occasione della retrospettiva su Bene organizzata dal Théâtre Odéon di Parigi, la rivista celebra e ricorda con un articolo la quarantennale carriera dell'artista, cfr. Cyril Béghin, *A la limite des images*, «Cahiers du cinéma», n. 597, gennaio 2005, pp. 84-86.

² «[Bene] donne à ce film un ton, une dimension et une puissance digne d'une grande mise en scène viscontienne, d'une opéra vériste, qui serait coupée de flashes poétiques, à la manière du cinéma première personne définissant l'underground américain [...] A voir à tout prix, parce que c'est très étonnant et que cela ne ressemble à rien» (Henry Chapier, «*Notre Dame des Turcs*» de Carmelo Bene. *Un somptueux délire*, «Combat», 9 giugno 1969).

³ «Deux heures d'élucubration esthétique, ou plutôt inesthétique, imaginées par l'italien Carmelo Bene. Bien du plaisir aux amateurs... [...] Mais l'absence d'art, plus l'ennui, plus la prétention, plus la laideur, la sottise et le mauvais goût, c'est proprement irrespirable» (L[ouis] C[hauvet], «*Notre Dame des Turcs*», «Le Figaro», 11 giugno 1969).

⁴ *Capricci*, *Don Giovanni* e *Un Amleto di meno* vengono presentati al Festival di Cannes, rispettivamente negli anni 1969, 1970, 1973.

Giovanni in occasione dell'uscita a Parigi: limitandosi a trascrivere alcune dichiarazioni del regista stesso⁵, il critico conclude l'articolo con un'apostrofe ai lettori, lasciati provocatoriamente e ironicamente liberi di decidere se vedere o meno il film.

La produzione cinematografica beniana è sempre stata studiata e interpretata dalla critica italiana in rapporto alla sua produzione teatrale, tanto che Maurizio Grande, curatore del numero monografico di «Bianco e nero» dedicato al cinema di Bene, nell'illustrare l'impostazione del lavoro, suddiviso in due sezioni (*Uno sguardo al teatro e Il cinema*), sottolinea come «parlando di Carmelo Bene, il riferimento al teatro è stato inevitabile e dunque tenuto presente e sviluppato»⁶. Diversamente, la critica francese, che fino al 1977 non conosce o non prende in considerazione le opere teatrali dell'artista, giudica le pellicole come prodotti artistici autonomi rispetto all'attività drammaturgica e al percorso di ricerca intrapreso sul palcoscenico, e si preoccupa di collocarle nel quadro della produzione cinematografica italiana e internazionale contemporanea. In termini denigratori o elogiativi, i film vengono spesso accostati per ricchezza visionaria a quelli di Federico Fellini. Su «Les Nouvelles Littéraires», *Nostra Signora dei Turchi* è giudicato un'imitazione mal riuscita della visionarietà di Fellini, in quanto «la folie de Bene paraît trop raisonnable, et sa démente imaginative et décorative, ces yeux révoltés, ces visages enfarinés, ces gesticulations, ces reptations infernales, ces corps que l'on ploie, ces envols d'étoffe n'arrivent qu'à la cheville de la folie d'un Fellini»⁷, mentre Chapier, già citato critico di «Combat», tra i primi ammiratori del cinema beniano, ravvisa una vicinanza artistica tra i due registi, accomunati dalla potenza delle immagini e da un gusto decadente: «La *Salomé* de Carmelo Bene s'inscrit comme le *Satyricon* de Fellini dans un éloge flamboyant de la décadence. [...] Cu-

⁵ «Monsieur Carmelo Bene a donné publiquement lecture, me dit-on, de mes commentaires sur son film *Don Giovanni* (31 août, correspondance de Venise). Commentaires qui n'étaient pas faits pour lui plaire. Je lui rends la politesse en substituant à ma nouvelle critique ses propres remarques sur *Don Giovanni*» (Louis Chauvet, *Carmelo Bene défini par lui-même. A propos de «Don Giovanni»*, «Le Figaro», 13 novembre 1970).

⁶ Cfr. *Carmelo Bene. Il circuito barocco*, a cura di Maurizio Grande, numero monografico di «Bianco e nero», nn. 11-12, novembre-dicembre 1973. Per un inquadramento delle reazioni della critica italiana di fronte ai film di Bene, cfr. Adriano Aprà, *Carmelo Bene oltre lo schermo*, in Adriano Aprà et al., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995, pp. 121-164.

⁷ Anonimo, «*Notre Dame des Turcs*» par Carmelo Bene, «Les Nouvelles Littéraires», 12 giugno 1969.

rieusement, l'un et l'autre de ces films relèvent de la même fureur iconoclaste et décèlent les mêmes rages et les mêmes refus»⁸.

In ambito europeo, invece, ricorre il paragone tra il cinema di Bene e quello di Jean-Luc Godard, tanto che, dopo l'uscita del film *Capricci*, il critico di «Paris Presse» afferma che «l'Italie a son Jean-Luc Godard. Véhément, insolent, ennemi des valeurs établies et traitant tout ce qui fait du cinéma de "non-valeur"»⁹. Tuttavia, a differenza del Godard autore di film come *Week-end* e *La cinese* (1967), che, aderendo alle teorie marxiste, porta avanti una critica feroce alla civiltà dei consumi, Bene rifiuta categoricamente l'attribuzione al suo cinema di intenti e contenuti «politico-ideologici» e rinnegherà, quindi, con il consueto impeto polemico, l'accostamento al regista francese: «I soliti ignoranti gazzettieri hanno creduto di vedere nel mio cimitero d'auto una citazione del *Week-end* di Godard, da lì deducendo una mia critica alla società industriale. Sprovveduti. Non mi sono mai occupato di siffatte cronachistiche facezie»¹⁰.

Noël Simsolo, attore, regista, sceneggiatore, autore di romanzi, nonché autorevole voce dei «Cahiers du cinéma», è il critico francese che ha seguito con maggiore attenzione la produzione cinematografica di Bene, riconoscendo al regista la creazione di un nuovo linguaggio filmico («Il marque la naissance d'un véritable cinéma poético-lyrique. Il y joue de l'absurde et du sacrilège, tout en démontant les architectures des monuments cinématographiques, d'Eisenstein à Chaplin») e individuando nelle cinque pellicole il principio fondante della sua arte: «Toujours le cinéma a tenté de reproduire la réalité et d'imiter la vie; pour Bene, c'est la Nature qui imite l'art, l'imagination imite aussi; seul l'esprit critique crée»¹¹.

Simsolo è, inoltre, il solo a lasciare una testimonianza sulla prima vera esibizione di Bene a Parigi, esibizione che – collocabile nel novembre 1970, grazie al riferimento alla già ricordata polemica con Louis Chauvet – presenta un'inedita combinazione di teatro e cinema e precede le celebrate tournée parigine degli anni a seguire. Nel

⁸ Henry Chapier, «*Salomé* de Carmelo Bene. Un viol génial», «Combat», settembre 1972.

⁹ F.R., *Carmelo Bene, le Godard italien: un film en blanc et rouge*, «Paris Presse», 23 luglio 1969.

¹⁰ Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 293.

¹¹ Noël Simsolo, *La raison de la folie*, «Avant Scène», n. 178, dicembre 1976, p. 5. Nello stesso numero di «Avant Scène» è pubblicata la sceneggiatura di *Un Hamlet de moins* (découpage, après montage définitif et dialogue in-extenso).

fornire la cronaca della serata, il critico descrive con dovizia di particolari lo spazio scenico e l'azione, e presta una particolare attenzione alla reazione del pubblico in sala, scosso e infastidito dalla condotta di Bene in palcoscenico:

Lors de la première parisienne de *Don Giovanni*, Carmelo Bene interpréta sur la scène du Théâtre Récamier un extrait de son spectacle *Don Chisciotte*. La scène était recouverte de lames de verre et Bene portait un pyjama couvert de bandes Velpeau et d'accessoires d'armure. Dans la main droite, il tenait de longues lattes de bois à la verticale. Deux lumières noires éclairaient la scène à son entrée. En Italie, il utilise l'ouverture des *Forces du destin* de Verdi, mais à Paris, un haut-parleur diffusait la traduction française du texte de Cervantes. Bene entra en scène, brisant les plaques de verre, se jetant sur elles, laissant le bruit des craquement se répercuter violemment par l'intermédiaire de micros posés à même le sol. Puis il rompit les lattes de bois, essaya des robes de chambre, en attendant que la calme revienne pour se lever et lire au micro un article du «Figaro» contre le film *Don Giovanni*. Quand Bene commença à lire le texte de Cervantes, le public s'irrita, le siffla, hurla, déçu de ne pas avoir le mythe qu'il attendait. Une fois de plus le travail de Bene fonctionnait comme révélateur¹².

È dunque in concomitanza alla proiezione del *Don Giovanni* che Bene calca per la prima volta le scene francesi, riproponendo uno stralcio dello spettacolo *Don Chisciotte* e riservandosi al contempo uno spazio per rispondere con puntuta violenza alle stroncature apparse sui giornali. L'autore-attore dà vita così a una sorta di lungo e autonomo prologo teatrale al film, attraverso cui sembra ribadire, una volta di più, la profonda insofferenza nel tracciare confini netti non solo tra i generi letterari, ma anche tra le diverse forme d'arte. Agito nella storica sala parigina del Théâtre Récamier, luogo deputato tra gli anni Sessanta e Settanta a ospitare ricerca e sperimentazione¹³, lo spettacolo, al di là della provocazione, legata alla contingenza dell'avvenimento, conserva la stessa chiave registica della precedente versione italiana, nata nel 1968 dalla collaborazione con Leo de Berardinis. Tuttavia, anche del *Don Chisciotte* italiano non resta alcuna testimonianza diretta, ma solamente la ricostruzione a poste-

¹² Noël Simsolo, *Carmelo Bene ou la responsabilité d'un art critique*, «Zoom», n. 10, gennaio-febbraio 1972, p. 89.

¹³ Tra le creazioni ospitate al Théâtre Récamier compaiono numerosi cicli dedicati al teatro dell'assurdo. Gli autori più rappresentati sono Beckett, Genet e Ionesco, e tra i registi accolti in questo spazio figurano Roger Blin, Jean Vilar, Jean-Marie Serreau, Jacques Mauclair, Ariane Mnouchkine, Jean-Louis Barrault.

riori della genesi e della messa in scena dello spettacolo da parte di Gianni Manzella:

Per «raccontare» *Don Chisciotte*, che debutta a Vicolo del Divino Amore nell'ottobre 1968, Carmelo e Leo scelgono la strada dell'essenzialità assoluta, rinunciando a una idea di «regia», ma precisando una organizzazione dello spazio. Sulla scena nuda si stagliano solo due leggi, davanti a cui gli interpreti dicono poche pagine distillate dal testo: una scelta che vale già una *interpretazione*. Carmelo Bene munito di pezzi d'armatura su una gamba e su un braccio, nei panni di un narratore che somma in sé le figure di Cervantes e Don Chisciotte, Leo come Sancio legato a uno strumento amplificato, una sorta di chitarra a due corde; mentre Perla, sullo sfondo, si manteneva più libera, improvvisando anche parti diverse sera per sera. Per avvertire fisicamente il pericolo che accompagna le uscite del cavaliere della triste figura, il palcoscenico era stato ricoperto di vetri rotti che rendevano precari i tentativi di movimento degli attori, ulteriormente impediti dagli attrezzi che portavano addosso. E poi ancora avevano cosparso la scena di disinfettante, in modo da far giungere anche l'odore di quel mondo vagamente ospedaliero richiamato dalle bende che li fasciavano¹⁴.

Ignorato dalla stampa e dalla critica dell'epoca, che, come spesso accade, sono poco attente nel recepire un artista dirompente, in anticipo sui tempi ma ancora quasi sconosciuto, il debutto parigino in teatro con il *Don Chisciotte* è stato completamente tralasciato anche dallo stesso Bene, che nelle due autobiografie¹⁵ e nelle pagine di autocommento – tappe fondamentali nella costruzione della sua automitografia – non ne fa mai menzione e non ne lascia traccia alcuna. Questa significativa rimozione è frutto della ricostruzione parziale, incompleta e inesatta che l'artista fornisce a posteriori del primo quindicennio di lavoro, falsandone le prospettive interpretative, alla luce di una poetica che, fondata sull'uso dell'amplificazione, sulla teoria della *phoné*, sull'impossibilità della rappresentazione e sulla negazione della storia, viene, in realtà, elaborata e sviluppata solo in un secondo momento.

La ricostruzione tendenziosa e volutamente lacunosa del passato, che Bene mette in atto nel momento in cui redige le sue memorie, investe dunque inevitabilmente anche le esperienze francesi: l'artista,

¹⁴ Gianni Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Parma, Pratiche Editrice, 1993, p. 36.

¹⁵ Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna*, Milano, Longanesi, 1983, ora in Idem, *Opere con autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 1051-1200; Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit.

infatti, ricorda l'entusiasmo per i suoi film¹⁶, omette i particolari di un'accoglienza in realtà molto controversa, attestata dalle cronache del tempo, e indica il 1977 come anno della prima trionfale esibizione a Parigi, cancellando l'episodio del 1970. Tra l'altro, ammettere una prima accoglienza in sordina e poco calorosa colliderebbe con i toni enfatici e narcisistici che Bene utilizza per raccontare i suoi successi in Francia, e con l'immagine «mitica» che si autoedifica.

Nel periodo compreso tra la metà degli anni Sessanta e la fine degli anni Settanta la scena teatrale francese vive un momento di profonda innovazione: nel 1964 Ariane Mnouchkine fonda il Théâtre du Soleil e nel 1974 Peter Brook, dopo la conduzione di un laboratorio di ricerca promosso da Jean-Louis Barrault nel 1968 nell'ambito del Festival del Théâtre des Nations, prende la direzione de Les Bouffes du Nord, che diventa la sede permanente del suo CIRT (Centre International de Recherches Théâtrales). Contemporaneamente i palcoscenici d'oltralpe accolgono altri gruppi e figure del teatro internazionale, destinati a esercitare sulla scena francese e mondiale un'influenza decisiva e duratura. È il caso, ad esempio, sempre a ridosso del '68, dell'Odin Teatret, del Living, del Bread and Puppet Theatre, di Jerzy Grotowski e, pochi anni dopo, di registi come Robert Wilson e Tadeusz Kantor. La Francia diventa così il centro e il punto di incontro della ricerca teatrale internazionale, che trova uno spazio privilegiato nei festival. Sono, infatti, questi gli anni in cui i festival in Francia si consolidano e proliferano: accanto al già quasi trentennale Festival di Avignone, cresce il Festival di Nancy, che, fino all'ultima edizione del 1983, ha avuto un fondamentale ruolo di stimolo e di apertura per il teatro francese, e nel 1972 nasce il Festival d'Automne di Parigi¹⁷.

¹⁶ «Di *Capricci* in particolare si invaghirono gli intellettuali francesi, più che gli italiani. Le prime avvisaglie di una passione forte che toccherà poi l'apice con gli eventi teatrali parigini degli anni '70, '80, '90. I critici italiani, pur riconoscendo la straordinarietà di *Capricci*, ruminavano un po' di rancore perché i francesi si erano appropriati della mia persona. A Parigi non potevo girare per le strade. La gente qualunque mi fermava, mi chiedeva autografi. Jacques Prévert si prese una passione per il mio cinema. Volle conoscermi. Sì, il mio primo *amour fou* con i francesi risale a quegli anni. Loro amano il cinema, a differenza di me, che lo detesto, soprattutto il mio, salvo qua e là rare sequenze» (Carmelo Bene, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 295).

¹⁷ Per un quadro più dettagliato e approfondito della scena francese della seconda metà del Novecento, cfr. Marco Consolini, *Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del*

È proprio nell'ambito della sesta edizione del Festival d'Automne che, accanto a spettacoli stranieri come *La classe morta* di Kantor e *Come! And the day will be ours* dell'Odin, Bene approda, questa volta «ufficialmente», sulla scena francese, portando sul palcoscenico dell'Opéra Comique due spettacoli teatrali, *Romeo e Giulietta* in italiano e il *S.A.D.E.* in versione francese. È il 1977 ed è l'anno che effettivamente segna un punto di svolta nella storia della fortuna francese del teatro di Bene, fino a quel momento noto al pubblico solo come regista del lungometraggio *Nostra Signora dei Turchi*: «Carmelo Bene n'est pas un inconnu. Ses films l'ont précédé et personne n'aura oublié le premier *Notre Dame des Turcs*»¹⁸.

La partecipazione di Bene alla rassegna è accolta come un evento e, prima del debutto, numerosi articoli apparsi su quotidiani, riviste e pubblicazioni specializzate¹⁹ presentano la complessa figura dell'attore-autore, descrivendone profili biografici e artistici che insistono sia sulla maniera innovativa di concepire l'attorialità e la drammaturgia, sia, soprattutto, sull'attitudine allo scandalo, alla provocazione e al paradosso:

Qui est Carmelo Bene? D'aucuns diront qu'il est fondamentalement un provocateur, sans pouvoir exactement d'ailleurs préciser si sa couleur est rouge ou blanche. D'autres soutiendront qu'il est avant tout homme de théâtre en rupture de ban rêvant de détruire certaines traditions pour réinventer un art dramatique purgé de toutes contingences. De toute façon, il fait scandale²⁰.

Anche di fronte agli spettacoli, come già era accaduto per i film, la critica si divide nettamente tra chi riconosce in Bene il promotore

teatro: il Novecento, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, vol. 3, 2001, pp. 331-433.

¹⁸ Jean-Louis Mingalon, *Carmelo Bene va bene*, «Le Matin», 22 settembre 1977.

¹⁹ Cfr. *L'énergie sans cesse renouvelée de l'utopie*, Dossier du Centre International de Dramaturgie, «Travail théâtral», n. 27, aprile-giugno 1977, pp. 61-89, e Ginette Herry, *Carmelo Bene, une figure complexe et scandaleuse*, «ATAC», n. 87, ottobre 1977, pp. 25-29.

²⁰ Claude Baignères, *Carmelo Bene et le théâtre en pièce*, «Le Figaro», 23 settembre 1977. E ancora: «C'est un personnage scandaleux qui arrive avec une charge de violence peu commune» (Marcelle Padovani, *L'imprécateur qui nous vient du sud*, «Le Nouvel Observateur», 19 settembre 1977); «C'est un véritable hommage que Paris rend à celui dont la vocation semble être de déranger les habitudes à coup de représentations houleuses et de réflexions en forme de tempête» (Michèle Dokan, *Carmelo Bene fait son second scandale*, «France soir», 6 ottobre 1977).

geniale di un nuovo modo di fare e di concepire il teatro e chi, al contrario, lo considera un «*cabotin* esibizionista». Colette Godard, spettatrice attenta del teatro di Bene già dal 1973, celebra dalle colonne di «Le Monde» la sua arte attoriale:

Pour qui connaît et aime Carmelo Bene, le spectacle est sublime. Pour qui ne le connaît pas il est sans doute malaisé de se placer tout de suite comme il le faut vis-à-vis de sa bouffonnerie et de sa froideur, de sa manière de retourner les situations, d'en présenter sans cesse des reflets contradictoires. Mais dès que sa voix le jette vers nous, brise la glace, alors il n'y a plus de barrière de langage ni d'esthétique. Il y a un acteur grandiose²¹.

Concorde il critico del comunista «Humanité-Dimanche» che parla di «gran art»²², mentre è di avviso completamente diverso Pierre Marcabru che su «Le Figaro» ridimensiona la genialità di Bene a semplice estro da guitto:

Le bon peuple des snobs s'ébahit. Tant mieux! Et pourtant rien de plus vulgaire, de plus commun, de plus creux, que cet exhibitionnisme chichiteux, tapageur, où un metteur en scène racole, roi de l'esbroufe, sur ses tréteaux [...]. Point d'indignation! Je n'ai rien contre, c'est parfois drôle et puis c'est court. Mais, de grâce, qu'on ne nous fasse pas prendre des vessies pour des lanternes, et le cabotinage le plus éhonté pour du génie!²³

Come già accennato, a distanza di anni, lo stesso Carmelo Bene si fa «cronista» della sua tournée parigina del 1977, ripercorsa sia nel frammento «*Romeo e Giulietta*» a Parigi, pubblicato in *Sono apparso alla Madonna*, sia nelle pagine della *Vita*. L'autore insiste su due aspetti, che ben rispondono alla volontà autocelebrativa presente nelle opere autobiografiche: sottolinea il grande successo dei suoi spettacoli, tralasciando i giudizi negativi e l'«indignazione dei gazzettieri special-drammatici»²⁴, ma soprattutto si sofferma sugli incontri

²¹ Colette Godard, «*Roméo et Juliette*» de Carmelo Bene, «Le Monde», 25 settembre 1977. Cfr. anche Idem, *Carmelo Bene: l'avant-garde est un leurre*, «Le Monde», 9 novembre 1973, in cui nel recensire lo spettacolo *Nostra Signora dei Turchi*, visto a Roma al Teatro delle Arti, la Godard eleva Bene a maestro dell'avanguardia italiana.

²² Michel Boué, «*Roméo et Juliette*» selon Carmelo Bene, «Humanité-Dimanche», 5-11 ottobre 1977.

²³ Pierre Marcabru, «*Roméo et Juliette*». *Le triomphe de l'esbroufe*, «Le Figaro», 27 settembre 1977.

²⁴ Scorrendo le cronache del tempo, molte sono le recensioni poco favorevoli allo spettacolo. Ancora qualche esempio: «Il ne se passe rien de très passionnant. C'est la répétition sans fin du procédé dans le même décor, sous le même éclairage

con Jacques Lacan, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Pierre Klossowski, intellettuali francesi estimatori del suo lavoro, con cui Bene entra in contatto proprio in concomitanza col debutto all'Opéra Comique. Racconta Jean Paul Manganaro in un'intervista rilasciata a «Le Monde» in occasione dell'omaggio che, nel 2004, il Festival d'Automne tributa all'artista scomparso:

Vers 1973, 1974, la revue «Dramaturgie» pour laquelle je travaillais a décidé de faire venir Carmelo Bene à Paris. Je suis allé à Rome pour fixer les conditions de sa venue au Festival d'Automne. A la fin de la rencontre, je lui ai posé une question idiote: «Souhaitez-vous voir quelqu'un à Paris?». Il m'a dit: «Oui. Gilles Deleuze, Jacques Lacan, Michel Foucault et Pierre Klossowski»²⁵.

Proprio dalla collaborazione con Deleuze nasce il volume *Superpositions*²⁶, che, rivelando già dal titolo la sua struttura incrociata, permette all'arte beniana di «dialogare» con la lettura che il filosofo francese ne offre. Deleuze fonda il suo studio sui concetti di «sottrazione», «minorazione» e «variazione», da lui ampiamente sviluppati anche nell'indagine filosofica sulla letteratura e sull'opera d'arte in generale, e scrive in un passaggio fondamentale di *Un manifeste en moins*:

L'uomo di teatro non è più autore, attore o regista. È un operatore. Per operazione, bisogna intendere il movimento della sottrazione, dell'amputazione, ma già ricoperto dall'altro movimento, che fa nascere e proliferare qualcosa di inatteso, come in una protesi. È un teatro di una precisione chirurgica. Da questo momento se Carmelo Bene ha bisogno spesso di un'opera originaria, non è per farne una parodia alla moda, né per aggiungere altra

pourpre. On attend vraiment des surprises, des trouvailles, qui ne viennent jamais [...]. A partir d'un certain moment, ce bavard impénitent, s'est emparé du micro et il ne l'a plus lâché comme ces chanteurs de crochet qu'il faudrait abattre sur place pour les faire taire» (Matthieu Galey, «Roméo et Juliette» selon Carmelo Bene. *La politique du pire*, «Le quotidien de Paris», 26 settembre 1977). «Carmelo Bene réussit à nous initier à son délire dans le cinématographe. Au théâtre non. La barrière ne laisse pas passer. Que Roméo et Juliette soient empêchés, chez Bene, de s'aimer et de mourir, c'est l'affaire de Bene. Le notre est qu'il ne nous parlent pas» (Nella Biel-ski, *Roméo et Juliette de Carmelo Bene*, «Le Matin», 26 settembre 1979).

²⁵ Entretien avec Jean Paul Manganaro. *Propos recueillis par Brigitte Salino*, «Le Monde», 13 settembre 2004.

²⁶ Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979; trad. it. *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978 (ora Macerata, Quodlibet, 2002, con, in aggiunta, la pubblicazione delle foto di scena del *Riccardo III*).

letteratura alla letteratura. È invece per sottrarre la letteratura, ad esempio il testo, o una sua parte, e vedere cosa succede²⁷.

Pensato come una raccolta che propone la riscrittura del *Riccardo III*, il saggio di Deleuze e la successiva risposta di Bene (*Ebbene, sì, Gilles Deleuze!*), il libro ha una genesi particolare che viene ricordata con un' enfasi tutta beniana in *Sono apparso alla Madonna*:

E a Jean Paul Manganaro che, adorabile, gli mormora «Le Monde» desiderare a tutta pagina un suo ritratto di Carmelo Bene (brindando al nulla della felicità, m'ero accaldato prima ad esporgli un mio progetto su *Riccardo III* dove attore sarebbe stata la somma delle protesi difformi contro la storia oscena): «Scrivo un libro, che importano i giornali!» ci non più sorprende Gilles. E lo scrive, senza vederne lo spettacolo. E *mi* scrive. E scrivo il testo che lui vedrà nell'ultima mia recita romana al Teatro Quirino: quattro mesi trascorsi dalla pubblicazione del suo saggio. E alla fine m'abbraccia in camerino, siede stanco in poltrona, negli occhi l'entusiasmo scontato: «*Oui, oui, c'est la rigueur*».

Ed è tutto. E par poco?²⁸

Non approdano, invece, a un risultato concreto i progetti con Pierre Klossowski, romanziere, saggista, pittore e cineasta che condivide con Bene eccentricità e poliedricità. Autore di due contributi sull'opera di Bene²⁹, in cui l'analisi critica lascia spazio a un'adesione totale, anche linguistica, alla poetica e al pensiero beniano, Klossowski scrive l'adattamento teatrale del suo romanzo *Baphomet*, pensando a una messa in scena con la regia dello stesso Bene da realizzarsi nell'ambito della Biennale Teatro del 1989. L'abbandono della direzione della manifestazione da parte di Bene compromette anche la rappresentazione della pièce, e ciò che resta di questo spettacolo mancato è una collezione di disegni, ispirati al soggetto, realizzati da Klossowski e regalati poi a Bene³⁰.

²⁷ Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno*, in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, cit., p. 86.

²⁸ Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna*, in Idem, *Opere*, cit., p. 1166.

²⁹ Pierre Klossowski, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in Carmelo Bene, *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Venezia, Marsilio, 1990, e Pierre Klossowski, *Généreux jusqu'au vice*, in Carmelo Bene, *Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990.

³⁰ Cfr. *Pierre Klossowski e «Le Baphomet». Disegni inediti dalla collezione di Carmelo Bene*, catalogo della mostra (Venezia, febbraio-aprile 2007), a cura di Angela Vattese, Venezia, Marsilio, 2007, in cui è riprodotto il ciclo completo di 17 disegni e 4 studi.

Ancora ospite del Festival d'Automne, Bene presenta nel 1983 al Théâtre de Paris *Macbeth*, e nel 1996 al Théâtre Odéon *Macbeth Horror Suite*. Anche sulla scia dell'ammirato interesse per il teatro beniano da parte di Deleuze, che ha proposto un nuovo e più complesso approccio alla sua opera, la critica manifesta nei confronti dell'artista un interesse e uno sguardo differenti rispetto al 1977.

Tuttavia, è anche la poetica di Bene che, dopo la «svolta concertistica»³¹, subisce una trasformazione: a partire dal *Manfred* del 1980, gli aspetti grotteschi, ironici, violentemente polemici e paradossali cedono il passo ad accenti più lirici e simbolisti, e la ricerca, approfondendo la dimensione filosofica, si concentra attorno a una drastica riconsiderazione del linguaggio. A questa riflessione corrisponde, sul piano formale, la centralità della Voce e, di conseguenza, l'impiego dell'amplificazione in palcoscenico, che diventa funzionale alla ricerca sulla disarticolazione e sulla deformazione della *phoné* per andare oltre alla funzione comunicativa del linguaggio.

In questa nuova prospettiva artistica si colloca il *Macbeth* del 1983, unanimemente esaltato da recensioni entusiaste, che plaudono sia il rigore formale – «Il faudrait pouvoir décrire seconde par seconde l'extraordinaire densité de ce spectacle où il n'y a pas une minute à perdre [...], jamais peut-être un spectacle n'a atteint un son ainsi inouï»³² –, sia la lettura critica dell'opera shakespeariana: «Le très beau *Macbeth* de Carmelo Bene nous apparaît comme la figure jusque-là cachée de la tragédie de Shakespeare, son secret, sa honte, la vérité du témoignage que les lois de la représentation n'avaient pas voulu admettre»³³.

Quando, nel 1996, Bene presenta *Macbeth Horror Suite*, è ormai celebrato come un «mostro sacro» del teatro. Scrive Odile Quirot:

Un spectacle de Carmelo Bene marque la mémoire au fer rouge. Il est fauve dans l'arène, cerné de hautes rideaux carmins. Il est passeur d'angoisses et d'étoiles volées. Il est incantation et chant naufrageur de «personnages» et sauveteur de brûlures poétiques. Il est l'«athlète de l'esprit» rêvé par Artaud, le «monstre sacré» du théâtre italien admiré par Deleuze³⁴.

³¹ Cfr. Armando Petrini, «*Amleto*» da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene, Pisa, Edizioni ETS, 2004, pp. 18-20.

³² Michel Cournot, *Permission de syncope*, «Le Monde», 16 ottobre 1983.

³³ Jean Pierre Thibaudat, *Carmelo Bene, acteur-cas*, «Libération», 15 ottobre 1983.

³⁴ Odile Quirot, *Carmelo le magnifique*, «Le Nouvel Observateur», ottobre 1996.

La vicenda editoriale di Bene in Francia si intreccia inevitabilmente all'attività artistica e alla ricezione critica dei suoi spettacoli al di là del confine, e ha inizio già prima della pubblicazione di *Superpositions*. In concomitanza della tournée del 1977, il Centre International de Dramaturgie dà alle stampe un volume, curato da Manganaro, che risponde alla struttura dei libri di teatro beniani apparsi in Italia, e fa convivere testi drammaturgici e contributi critici. Nella pubblicazione del C.I.D., oltre al testo tradotto del *S.A.D.E.*, convergono materiali diversi, quali interviste, dichiarazioni di poetica, saggi critici, che offrono un quadro dell'attività teatrale, un compendio delle posizioni teoriche e una chiave interpretativa all'arte beniana³⁵.

Autore di saggi sulla produzione teatrale e cinematografica, curatore dei programmi di sala in occasione delle tournée parigine, traduttore dei testi, Jean Paul Manganaro ha promosso e continua a promuovere – anche dopo la scomparsa dell'artista – la diffusione dell'opera di Carmelo Bene in Francia attraverso le attività editoriali e l'organizzazione di omaggi e di retrospettive, iniziative che portano avanti quel progetto di autoconservazione della propria memoria artistica avviato dall'autore-attore con la stesura delle due autobiografie, con l'allestimento dell'*omnia* e con la creazione della Fondazione L'Immemoriale.

Oltre ad aver curato e tradotto le già ricordate versioni francesi dei testi del *S.A.D.E.*, del *Riccardo III*, contenuto in *Superpositions*, e del *Macbeth*³⁶, dato alle stampe per la tournée del 1996, Manganaro ha arricchito la pubblicazione degli scritti beniani in Francia con due volumi³⁷ che, sebbene si allontanano dall'impostazione della raccolta progettata e costruita da Bene, ne rispettano gli intenti. Entrambi i libri permettono, infatti, di penetrare nella magmatica e difforme produzione letteraria beniana, che, come rivela una recensione al primo tomo, era pressoché ignota al pubblico d'oltralpe fino al momento di questa duplice pubblicazione:

³⁵ *Carmelo Bene*, a cura di Jean Paul Manganaro, Paris, Editions C.I.D., 1977.

³⁶ Carmelo Bene, *Macbeth, livret*, texte français et Préface de Jean Paul Manganaro, Paris, Dramaturgie Editions, 1996.

³⁷ Carmelo Bene, *Notre Dame des Turcs: roman, suivi de Autographie d'un portrait*, traduit de l'italien et préfacé par Jean Paul Manganaro, Paris, POL, 2003, e Idem, *Théâtre. Œuvres complètes*, Paris, POL, 2004. Il secondo volume, pubblicato con il CD dell'*Hamlet Suite*, contiene i seguenti testi: *Propositions pour le théâtre*, *Arden of Feversham*, *Le rose et le noir*, *Richard III*, *Othello*, *Macbeth Horror Suite*, *Lorenzaccio*, *La recherche théâtrale dans la représentation d'état*, *Penthésilée*, *Hamlet Suite*.

De toutes les facettes de Carmelo Bene, acteur, metteur en scène, cinéaste, écrivain, chroniqueur sportif, mort l'année dernière, c'est l'auteur qui est le moins connu en France. [...] Aujourd'hui, grâce à l'opiniâtreté de son traducteur et ami Jean Paul Manganaro, Bene commence enfin à se dévoiler vraiment à des lecteurs français. Plutôt que d'œuvres en soi, il faudrait parler de morceaux sans cesse retaillés d'un puzzle vivant³⁸.

Dalla scelta e dalla disposizione dei testi, che non coincidono con quelle delle *Opere* edita da Bompiani, emerge la direzione critica adottata da Manganaro, che, in sintonia con la volontà beniana, si propone, prima di tutto, di mettere in luce l'aspetto autoriale. Il primo volume racchiude, infatti, la traduzione del romanzo *Nostra Signora dei Turchi*, esordio letterario di Bene, e la traduzione dell'*Autografia d'un ritratto*, brano che, decontestualizzato dall'*omnia* e privato quindi della funzione introduttiva, viene presentato come punto d'arrivo della sua produzione scritta. I due testi sono riuniti non solo per il carattere estremo (prima e ultima opera creata sulla pagina), ma anche perché ben esemplificano l'«attraversamento» del campo letterario da parte di Bene, che, accanto alla drammaturgia, sperimenta altri generi, sconfinando continuamente dalla prosa narrativa al poema in prosa, dal pamphlet al saggio critico al racconto autobiografico, come rileva Longchamp in una recensione al libro: «Dans quelque domaine qu'il intervint, Bene fit exploser les règles. On savait que le théâtre ne s'en était pas remis, pas plus que le cinéma, voilà que nous découvrons que la littérature, elle aussi, fut violée»³⁹.

A differenza dell'*omnia* che, per la natura multiforme degli scritti, sfugge alla riduttiva classificazione di libro di teatro, il secondo volume si configura come una raccolta di materiali propriamente teatrali, copioni e scritti teorici che, disposti in successione cronologica, evidenziano – come suggerisce la citazione scelta dal curatore e posta in esergo al libro – il processo di riscrittura su cui si fonda la drammaturgia beniana e attestano i diversi periodi creativi dell'autore fino alla teoria della *phoné* e alla nascita della «macchina attoriale».

Entrambi i volumi sono introdotti da due densi saggi che, pur andando a sostituire gli spazi di autocommento che Bene si era riservato nella raccolta Bompiani, aderiscono alla medesima prospettiva critica orientata a esaltare la profondità del pensiero filosofico collo-

³⁸ René Solis, *Le puzzle vivant de Carmelo Bene*, «Libération», 10 giugno 2003.

³⁹ Christian Longchamp, *Carmelo Bene, voix d'un insurgé*, «Mouvement», luglio-agosto 2003.

cato alla base di questa concezione di teatro, e a reinterpretare anche la prima produzione alla luce delle teorizzazioni posteriori.

Frapponendo un duplice divario rispetto alla dimensione orale – la parola scritta e la lingua differente –, la traduzione in francese amplifica il valore letterario autonomo delle opere, capaci di «parlare» al di fuori della scena⁴⁰, di distaccarsi dal loro autore e di sopravvivergli («En traduction française, à distance donc de l'incomparable voix et élocution de Bene, cet oral mort vocifère. Il est de l'immense littérature burlesque et théologique»⁴¹).

Nel 2004, dopo la retrospettiva dei film al Centre Pompidou (26-30 settembre 2002) e in contemporanea alla pubblicazione del secondo volume di scritti, il Festival d'Automne dedica all'arte e alla memoria di Carmelo Bene un nuovo omaggio, organizzato con l'aiuto di Jean Paul Manganaro e in collaborazione con la Fondazione L'Immemoriale. Accanto alla proiezione dei film e alle registrazioni teatrali, realizzate appositamente per la televisione, la rassegna prevede la ripresa degli spettacoli di due registi – Romeo Castellucci e Georges Lavaudant – che, seppure con esiti artistici molto differenti, hanno raccolto e rielaborato l'eredità lasciata dall'autore-attore, attribuendogli un ruolo fondamentale nella loro formazione teatrale.

In questa occasione Romeo Castellucci⁴² – fondatore della Societas Raffaello Sanzio, già «scoperto» e apprezzato dal pubblico parigi-

⁴⁰ «Sa méthode, qui se fonde sur la traduction des classiques et en particulier de Shakespeare, consiste à “massacrer” les textes, à les réagencer après avoir brisé la voix. C'est ce qui apparaît avec puissance dans les textes écrits, même si manquent la création physique et la présence, l'espace visuel et sonore qui sont des dimensions inhérentes à la démultiplication que Bene fait subir aux textes» (Tiphaine Samoyault, «Massacrer» les classiques, «La Quinzaine littéraire», 1° febbraio 2005).

⁴¹ Christian Longchamp, *Carmelo Bene, voix d'un insurgé*, cit.

⁴² È lo stesso Castellucci a ricordare il debito artistico nei confronti di Bene e il ruolo che l'autore-attore ha avuto nella sua formazione teatrale: «La vera funzione politica del teatro di Bene era quella, presumo, di dividere la città e di mettere a repentaglio il luogo comune che tiene insieme la comunità umana: il linguaggio. La sua era una politica di tipo paradossale svolta fino in fondo; fino, cioè, alla sua funzione a-politica. Disconoscendo le regole della città per indicare il luogo della solitudine dell'eroe: il campo del linguaggio [...]. Questo avveniva nel bel teatro ottocentesco della mia città della provincia romagnola, Cesena, dove Carmelo Bene, per qualche strano motivo, scelse di debuttare per un certo numero di stagioni con i suoi spettacoli. Questa singolare coincidenza ha significato per me, allora adolescente, il più serio e umoristico degli *imprinting* nel campo della sapienza teatrale» (Romeo Castellucci, *Altoparlanti, per Carmelo Bene*, in *A CB*, a cura di Gioia Costa, Roma, Editoria e Spettacolo, 2003, pp. 28-29).

no nel 2000, quando, sempre nell'ambito del Festival d'Automne, aveva portato in scena gli spettacoli *Il combattimento* e *Genesi* – è invitato a presentare, per la prima volta a Parigi, *Amleto, o la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, spettacolo-performance, nato nel 1991, in cui le idee sulla destrutturazione del linguaggio, le riflessioni sull'attore e la pratica della scrittura scenica sono orientate nella direzione indicata e percorsa da Bene, pur approdando, attraverso una nuova decostruzione della tragedia shakespeariana, a soluzioni originali ed estreme⁴³.

Il lavoro di Castellucci, inserendosi nel medesimo campo di indagine teorica, si iscrive, dunque, nella filiazione delle ricerche beniane sulla «macchina attoriale», mentre la messa in scena di Lavaudant recupera, prima di tutto, la drammaturgia di Bene e la pratica a essa sottesa: lo spettacolo *La rose et la hache* si fonda, infatti, sulla riscrittura del *Riccardo III* e, fino a oggi, nonostante le rilevanti varianti rispetto al copione beniano, costituisce il più importante esempio di ripresa di un testo dell'autore-attore senza la sua regia e la sua interpretazione.

Per Lavaudant la scoperta delle opere di Bene, prima attraverso il cinema, poi grazie alla tournée parigina del 1977, è stata folgorante e artisticamente determinante, come racconta in un'intervista apparsa su «Le Monde»:

D'abord par ses films, dans les années 1970, puis par ses spectacles, que j'ai vus en France et en Italie. Et, il faut le dire franchement, j'ai été foudroyé. Je ne savais plus s'il fallait continuer à faire du théâtre. Je n'imaginai même pas qu'on puisse avoir cette force de transgression, cette manière de se mettre en jeu totalement. Avec Bene, j'ai compris qu'il était possible de faire du théâtre comme on rêve d'en faire. Souvent, on est dans la convention, et on ne s'approche pas assez de soi-même. Il m'a donné cette force d'oser⁴⁴.

Allestito per la prima volta, con grande successo, nel 1980, dopo la pubblicazione di *Superpositions*, in cui era contenuta la versione

⁴³ «Non è un Amleto “malato” di autismo. Non si tratta, dunque, di una rappresentazione *sull'*autismo, così come non è una rappresentazione *sull'*Amleto. Penso si tratti di stare *nell'*attore, di stare (come nella rivoluzione copernicana) attorno alla sua inesausta domanda che, già da sempre, è quella del bambino autistico e di Amleto: “essere o non essere”» (Romeo Castellucci, *Amleto: là dove la A risuona come alfa privata*, in Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, *Epopèa della polvere*, Milano, Ubulibri, 2001, p. 42).

⁴⁴ *Propos recueillis par Brigitte Salino*, «Le Monde», 13 settembre 2004.

francese del *Riccardo III*, *La rose et la hache* è riproposto a ventiquattro anni di distanza dal debutto. È il regista stesso a descrivere la nuova edizione dello spettacolo, presentato alla trentatreesima edizione del Festival d'Automne:

Cela n'aurait aucun sens de le reprendre tel qu'il était, parce qu'on avait vingt-cinq ans de moins. Nous le refaisons donc avec Ariel Garcia Valdès. Sans lui, c'eût été impensable pour moi. Quand je lui en ai parlé, il m'a dit oui, alors que il n'a plus joué depuis plus de dix ans. Je cherchais un acteur pour le rôle de la Reine Marguerite mais Ariel m'a dit que je devais le jouer. Les autres personnages sont interprétés par des jeunes gens qui n'ont pas vu le spectacle de 1980, et c'est bien ainsi⁴⁵.

Privando il *Riccardo III* degli «elementi di Potere» e, di conseguenza, della linea e della logica narrativa⁴⁶, Bene ha mantenuto e amplificato il confronto tra il protagonista e le tre figure femminili (Margherita, Elisabetta e Lady Anna), e ha messo in scena – o meglio, con un ricorso alla sua ossimorica terminologia, ha tolto di scena – un Riccardo che, costruendosi e decostruendosi attraverso trucchi e protesi, dà vita a un'ulteriore riflessione sulla figura e sulla presenza in palcoscenico dell'attore. Se per Bene interpretare criticamente Shakespeare e fornirne una lettura corretta significa «stravolgerne» i testi⁴⁷, allo stesso modo Lavaudant, a sua volta fedelmente infedele a Bene, si è confrontato non solo da regista, ma anche da autore, con la riscrittura di *Riccardo III*. Il copione beniano è stato, dunque, sottoposto a un procedimento di «montaggio-smontaggio» analogo a quello intrapreso da Bene nei confronti del

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ «Quando sceglie di amputare gli elementi di Potere, gli elementi che fanno o rappresentano un sistema del Potere, egli cambia non soltanto la materia teatrale, ma anche la forma del teatro, che cessa d'essere "rappresentazione", mentre l'attore cessa d'essere attore. Dà libero corso ad un'altra materia e a un'altra forma teatrale, che non sarebbero state possibili senza questa sottrazione» (Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno*, in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, cit., pp. 88-89).

⁴⁷ Già a partire dalle prime teorizzazioni sull'*Amleto*, Bene nega fermamente la possibilità di restituire la «lettera» di Shakespeare perché è impossibile abolire la distanza tra il linguaggio della scena di oggi e quello riflesso in un testo, nato quattrocento anni prima: «Shakespeare era autore attore regista e capocomico. Nella sua vita fu egli stesso uno spettacolo. Adesso è un testo. È da sporcaccioni negargli l'infedeltà che gli è dovuta (tanto resiste, resiste a me, figuriamoci a voi), per tentarlo con sentimento: sarebbe come immergere un bastone nell'acqua azzurra del mare illudendosi che ne riesca azzurro anche il bastone» (Carmelo Bene, *Se non vengo scritto – disse lo zio togliendosi la penna dal...*, in *Opere*, cit., p. 636).

testo di Shakespeare, in quanto Lavaudant ha rielaborato sul palcoscenico la propria visione critica del *Riccardo III*, insistendo sull'istrionismo onirico e perverso del personaggio principale, interpretato da Ariel Garcia Valdès.

Nell'unanime elogio della messa in scena e del suo interprete⁴⁸, la recensione di Jean Louis Perrier non manca di sottolineare il rapporto tra la recitazione del protagonista e quella di Bene, di cui si risente la eco, ma non sotto forma di imitazione: «Le visage fardé de clair, bouche étroite et vermeille, Ariel Garcia Valdès ne peut manquer d'évoquer Carmelo Bene sur scène. Et pourtant, son jeu, admirable, n'a rien de l'imitation. S'il est hommage, c'est à une pièce qui n'accepte pas d'autre visage»⁴⁹.

A partire dal titolo (*La rose et la hache* richiama un aforisma di Cioran in cui il teatro di Shakespeare è definito come l'incontro di una rosa e di una mannaia), Lavaudant, perseguendo l'«infedeltà che è dovuta» a colui che riconosce come maestro, non conserva quasi nulla del dispositivo scenico pensato, agito e scritto da Bene. Recuperando, in alcuni passaggi, l'originale shakespeariano, il regista stravolge nuovamente l'ordine delle sequenze, sospende il rapporto che lega Riccardo allo sguardo e al desiderio femminili, abolisce l'impianto registico basato sull'impiego degli oggetti: il comò pieno di cassetti, le protesi e le bende utilizzate da Riccardo, il letto scomparto per lasciare spazio a una lunga tavola ricoperta di bicchieri. Amplificando il clima onirico, notturno, gelido e funebre, già suggerito dal sottotitolo beniano *La nottataccia di un uomo da guerra*, Lavaudant mette in scena una sorta di apparizione distorta e allucinata in cui il protagonista, allo stesso tempo soggetto e attore, rivive e recita in frammenti sparsi un destino già compiuto.

Il successo e l'esaltazione dello spettacolo confermano la forza

⁴⁸ «Le travail de Lavaudant est superbe. Il a aménagé le texte de Carmelo Bene en le centrant davantage encore sur la figure de Richard. Il n'en a pas moins respecté l'étrangeté tragique, le baroquisme élégant, le sombre lyrisme, les effets sonores. Sa mise en scène est de toute beauté, nocturne et éclatante, esthétique sans esbroufe. Un diamant noir» (Philippe Tesson, *Une heure éblouissante*, «Figaro Magazine», 20 novembre 2004). A proposito dell'interpretazione di Valdès, Armelle Héliot scrive: «Ariel Garcia Valdès est sublime. Acteur rare, unique, apparition d'une légende. En rien un fantôme. C'est l'art immense d'un acteur d'une intelligence et d'une sensibilité extraordinaires ici. Et pour jamais» (Armelle Héliot, *L'éphémère et l'immarscible*, «Le Figaro», 6 novembre 2004).

⁴⁹ Jean Louis Perrier, *Sur le pas de Carmelo Bene, un Richard III claudiquant et contrefait*, «Le Monde», 11 novembre 2004.

della drammaturgia beniana, che, rivisitata attraverso una nuova, inevitabile scrittura scenica, permette al testo di continuare a vivere anche senza il suo autore e il suo primo interprete:

Georges Lavaudant s'est écarté de Carmelo Bene pour lui rendre toutes ses perspectives, les redessiner avec cette «précision chirurgicale» relevée par Deleuze, celle d'un auteur considérable, dont l'œuvre, contre toute attente, survit à l'interprétation⁵⁰.

Anche al di là di *La rose et la hache*, la «lezione» di Bene rimane ben presente e ancora ravvisabile nell'arte teatrale di Lavaudant, che nel 2006, per la riapertura del Théâtre de l'Odéon, allestisce, sempre in collaborazione con Ariel Garcia Valdès nei panni del protagonista, lo spettacolo *Hamlet [un songe]*. Il materiale testuale originale, trattato alla maniera beniana, è rivisitato, scomposto, condensato drammaturgicamente – la durata non supera l'ora e mezza – e contaminato con innesti letterari e citazioni cinematografiche. Pur mantenendo gli elementi della trama, lo spettacolo, che si svolge, come suggerisce il titolo, in un clima onirico e fantastico, è un omaggio ad Amleto-attore che si racconta, si inventa teatralmente in palcoscenico e nel finale si celebra in maniera autoreferenziale, declamando alla ribalta il suo celebre monologo.

Anche di fronte a questo nuovo spettacolo la critica francese ravvisa l'influenza e la fruttuosa eredità lasciate da Bene, facendo riferimento alle sue riscritture dell'*Amleto*:

Georges Lavaudant signe un spectacle extrêmement accompli, d'une perfection visuelle, technique, sensible absolue, un spectacle qui ne puise sa sève que dans le sentiment d'avoir été. On est ici dans le droit-fil de la reprise de *La rose et la hache* dans une tentative pour nous offrir un *Hamlet de moins* à la manière de Carmelo Bene⁵¹.

Carmelo Bene lascia dunque una traccia viva nel teatro francese, come attestano non solo le creazioni di Lavaudant, ma anche la scelta da parte della giovane compagnia Cicerone, fondata da Julien Anselmino e da Agathe Philippe, di mettere in scena *La rose et le noir*,

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Armelle Héliot, *Un spectacle couler de temps*, «Le Figaro», 29 aprile 2006. E ancora: «Georges Lavaudant ne voulait pas faire “un Hamlet de plus”, mais “un Hamlet de moins” au sens où l'a génialement fait l'italien Carmelo Bene, en déjouant Shakespeare par le filtre de Laforgue et de l'opéra» (Brigitte Salino, *Un Hamlet qui laisse songeur*, 2 maggio 2006).

che ha debuttato nel maggio 2009 alla Salle Noire del Théâtre de Création di Grenoble. Dalla presentazione si evince che il testo drammaturgico di Bene è trattato come un «classico» da cui attingere e da rielaborare attraverso un'operazione di riscrittura. Dichiara il regista Julien Anselmino:

A travers les textes de Lewis, Artaud et Bene nous proposerons notre réécriture de l'histoire du Moine, avec un langage scénique qui est le nôtre. Les corps de nos acteurs, leurs voix, les effets de la lumière et de l'univers musical, au même titre que le texte, deviendront les éléments principaux qui composent l'image.