

# Lorenzaccio di Carmelo Bene

Dalle fonti alla messinscena

Carlo Alberto Petrucci

Il titolo *Lorenzaccio* può riferirsi sia allo spettacolo teatrale del 1986<sup>1</sup>, sia al volume pubblicato nello stesso anno.<sup>2</sup> Quest'ultimo si apre con il racconto dello storico fiorentino (da *Benedetto Varchi*, pp. 5-12) e continua con il "trattatello filosofico"<sup>3</sup> (*Lorenzaccio raccontato da Carmelo Bene*, pp. 13-48) che contiene la riflessione teorica su cui si fonda la versione teatrale; seguono il testo scenico (*Lorenzaccio – versione italiana e riduzione di Carmelo Bene da A. de Musset*, pp. 49-84) e un saggio di Maurizio Grande (*La grandiosità del vano* pp. 87-155). Queste le parole di Bene al riguardo:

*Lorenzaccio* (1986) è lo spettacolo d'un raccontino dedicato alla non-storia fiorentina di Lorenzino de' Medici, assassino, suo *malgrado*, del tiranno bastardo (il negro duca Alessandro VI). È uno studio sulla impossibile paternità e coerenza di qualsivoglia *azione* che nell'*atto* smarrisce il proprio intento. Qui l'*aprassia* graduale del protagonista sempre in ritardo sui suoi stessi passi (fino a trovar già compiuto il misfatto prima del suo intervento), sollecita, pure inscritta nella pagina, una *agrafia* da leggersi *smarginata*.<sup>4</sup>

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

Il signor Paolo Lucchesini, critico de "La Nazione", tollerato in sala in quanto ospite, è diffidato dall'occuparsi dello spettacolo. Il signor Lucchesini ha sempre fatto del suo giornale l'occasione privata dei suoi scorretti giudizi.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> *Lorenzaccio, al di là di de Musset e Benedetto Varchi*. Testo e regia di C. Bene. Interpreti: C. Bene, I. George, M. Contini. Prima rappresentazione: Firenze, Ridotto del Teatro Comunale, 4 novembre 1986.

<sup>2</sup> Carmelo Bene, *Lorenzaccio*, Nostra Signora Editore, Firenze 1986.

<sup>3</sup> La definizione è di Maurizio Grande. Cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 2008, p. 225.

<sup>4</sup> Carmelo Bene, *Opere*, Bompiani, Milano 1995, pp. 4-5.

<sup>5</sup> Cfr. *E poi il solito sfogo teatrale*, «La Nazione», 6 novembre 1986; L. F., *Carmelo Bene come Raffaella Carrà: ma quante recite fuori programma...*, «La Nazione», 6 novembre 1986.

Agli attacchi ricevuti dalla stampa in seguito a questo episodio,<sup>6</sup> Bene rispose con una lettera al quotidiano «La Nazione» in cui difese le sue posizioni ricordando alcune definizioni nel rapporto tra critica e arte di Léon Bloy, Friedrich Nietzsche e Oscar Wilde:

Il critico è colui che ostinatamente cerca un letto in un domicilio altrui” (Bloy); “Il critico è quella inqualificabile figura occhialuta che nel buio delle sale teatrali si è sostituito allo spettatore estetico” (Nietzsche); “L’arte è critica...l’artista è tale in quanto *critico*” (Wilde).<sup>7</sup>

### *Le fonti dell’opera*

L’opera si basa sull’omicidio del duca Alessandro de’ Medici (1510-1537) avvenuto la notte fra il 5 e il 6 gennaio 1537 per mano del cugino Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici (1514-1548), che diverrà noto come “Lorenzaccio”. Nella preparazione dello spettacolo Bene approfondisce la vicenda storica grazie alla consultazione di numerosi resoconti storici dei quali è stato possibile rinvenire traccia nella sua biblioteca. I due autori a cui guarderà con maggior attenzione – emblematicamente citati nel titolo dell’opera – sono Benedetto Varchi, che nella sua *Storia fiorentina* aveva dedicato alcune pagine all’omicidio di Alessandro, ed Alfred de Musset, autore del dramma *Lorenzaccio* (1834).

Nella creazione di Bene, la tradizione di Varchi e Musset persiste ma è restituita quasi come un modello da superare. Se il resoconto di Varchi fornisce l’impianto generale dell’opera, il dramma di de Musset è rievocato come un testo distante attraverso un «mini-radiodramma poi diffuso in sala».<sup>8</sup> Questo non appare sulla scena ma, relegato al playback, si alterna allo svolgersi dell’azione sul palcoscenico ed è quindi restituito al pubblico per il solo tramite della registrazione affidata ad attori radiofonici. Recensendo lo spettacolo, Lia Lapini nota come del modello offerto da Musset rimangano nell’opera «personaggi-larve, ridotti ad entità sonore provenienti dall’aldilà del teatro».<sup>9</sup> Di questo si ha testimonianza anche in alcuni appunti di Bene in cui compare l’indicazione «Lorenzaccio (di e da A. d. Musset) versione radiofonica» seguita dall’elenco dei «ruoli»: Alessandro Medici, Lorenzaccio, Filippo Strozzi, il Cardinale Cybo, Maria Soderini, Caterina Ginori, Marchesa Cy-bo [sic], 1° voce, 2° voce, 3° voce, Tebaldeo, pittore).<sup>10</sup> Un passo

<sup>6</sup> Cfr. *E un critico teatrale lo querela per ingiuria*, «La Città», 6 novembre 1986.

<sup>7</sup> *E Lorenzaccio scrisse a tutti i critici*, «La Nazione», 8 novembre 1986.

<sup>8</sup> Carmelo Bene, *Opere cit.*, p. 1271.

<sup>9</sup> Lia Lapini, *Lorenzaccio*, «Paese Sera», 6 novembre 1986.

<sup>10</sup> Vedi *Elenco documenti – Lorenzaccio 2*. Delle letture fuori campo del testo di de Musset in particolare merita attenzione una battuta pronunciata da Lorenzo all’indirizzo di Tebaldeo («Perché

dalla *Vita di Carmelo Bene* può aiutare a capire come egli intendesse l'ipotesto mussetiano:

Lorenzaccio si sottrae all'azione. A qualunque disamina storica. [...] Gli storici non si rassegnano. È naturale. Non si possono rassegnare a qualcuno che si sottrae. [...] Glielo rinfacciano. Che lui non abbia mai reclamato questo trono legittimo, come biasimava anche il popolaccio fiorentino di allora. E glielo rimproverano tutt'oggi. Rimane un fantasma, Lorenzaccio, molto conturbante. [...] Musset anticipa certe cose, quando alla fine Filippo Strozzi gli chiede: "Neghi la storia?". No, non nego la Storia, ma io non c'ero". Lo lascia vanire così, come un profumo a contatto con l'aria.<sup>11</sup>

La ricerca presso l'Archivio della Fondazione *L'immemorabile di Carmelo Bene*, oltre ad alcune opere di de Musset, ha permesso di rinvenire numerose fonti storiche sul tirannicidio che sembrerebbero confermare il lungo lavoro preparatorio dello spettacolo. In particolare, sono state rinvenute le seguenti opere di Alfred de Musset: *Œuvres*, 1877 che non riporta sottolineature ad eccezione di un post-it incollato a p. 127; *Teatro*, Sansoni, Firenze, 1955 che presenta alcune pagine barrate a lapis nell'atto IV, scena VIII del dramma; *Andrea del Sarto–Lorenzaccio*, "Collection Folio Classique", Gallimard, Paris, 1978. Segnalo inoltre che il succitato volume *Teatro* di A. de Musset posseduto da Bene, riporta, in prossimità della battuta di Lorenzo («Non rinnego la storia, ma io non c'ero») e della successiva risposta di Filippo («Ti chiamerò Bruto!») una sottolineatura effettuata a penna biro di colore blu. I testi su Lorenzo da me consultati nell'Archivio della Fondazione sono invece: P. Gauthiez, *Lorenzaccio*, Fontemoing, Paris 1904 (un post-it giallo si trova alla pagina 325, in prossimità di un passaggio in cui viene ricordata l'ammirazione con cui Giacomo Leopardi guardava all'*Apologia* del tirannicida;<sup>12</sup> R. Ridolfi, *Lorenzino, sfinge medicea*, per cura di Roberto Mascagni, SP44, Firenze 1983.<sup>13</sup> Oltre ai già citati testi di de Musset, l'artista possedeva inoltre l'*editio princeps*

dovrei lusingare un uomo che non si lusinga da sé») che assume maggior importanza poiché assente nell'opera del drammaturgo francese. La frase riprende un tema su cui Bene si era già interrogato ponendo in apertura di *Sono apparso alla Madonna: vie d'(h)eros(es)* (Longanesi, Milano 1983), la sua prima autobiografia, una citazione dei *Pensieri* di Leopardi: «O io m'inganno, o rara è nel nostro secolo quella persona lodata generalmente, le cui lodi non sieno cominciate dalla sua propria bocca», Giacomo Leopardi, *Pensieri*, XXIV, Garzanti, Milano 1985, p. 19.

<sup>11</sup> Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., pp. 234-235.

<sup>12</sup> Un riferimento all'*Apologia* di Lorenzo si trova anche in una nota autografa di Bene. Vedi *Elenco documenti–Riporti–Lorenzo*.

<sup>13</sup> Da questo testo deriva l'espressione utilizzata da Bene in occasione della sua partecipazione al *Maurizio Costanzo Show* del 1995 in cui affermò di essere «impazzito per almeno dieci anni su questa sfinge medicea ingiuriata dai poster», <<https://www.youtube.com/watch?v=I-Q44ybs13I>> (consultato il 30 dicembre 2019).

della *Storia fiorentina* di Varchi pubblicata a Colonia nel 1721.<sup>14</sup> È d'obbligo precisare che il materiale situato presso il Villino Corsini abbia conservato solo parzialmente l'originaria biblioteca dell'attore, costituita di circa 6.000 volumi e, allo stato, non è pertanto possibile escludere l'esistenza di ulteriori testi sull'argomento.<sup>15</sup> Un'annotazione di Bene («B. Cellini, 'Vita', pagg. 174,176») contenuta all'interno di un quaderno, permette di annoverare anche l'autobiografia di Cellini fra i testi consultati nel corso della preparazione dello spettacolo.<sup>16</sup>

Nel tentativo di determinare possibili ipotesti dell'opera si deve ricordare l'esistenza di un *Lorenzaccio*<sup>17</sup> di Sylvano Bussotti, compositore con cui l'attore collaborò agli esordi della sua carriera.<sup>18</sup> Nello spettacolo il ruolo di Lorenzino era interpretato da Luigi Mezzanotte, storico collaboratore dell'attore salentino.

I testi che hanno nelle gesta di Lorenzo il loro argomento principale, si offrono a Bene come occasioni per approfondire lo studio del tirannicida e, rispetto alle fonti originarie, gli oggetti di scena appaiono assolutamente decontestualizzati. È esempio di questa tendenza il "saccone" colpito più volte con un pugnale da Contini durante la rappresentazione che deriva dalla narrazione che Varchi ci consegna dell'episodio. Tuttavia questo non appare più caratterizzare il letto su cui fu pugnalato Alessandro ma giunge a rappresentare lo stesso Duca. Dell'attenzione alle fonti è un esempio la figura di Alessandro. In accordo alla tradizione che lo voleva figlio illegittimo di una serva di colore, di cui si ha notizia anche nell'*Apologia* di Lorenzino, il duca è interpretato da Isaac George (pseudonimo di George Oshoba Durojaye, attore nigeriano naturalizzato italiano) che con Bene aveva già recitato nell'*Otello*<sup>19</sup>. I grugniti emessi da Contini sono evocati insieme alle espressioni che secondo Varchi animarono la colluttazione tra i due cugini («Dàgli, ammazzalo! Traditore tu m'hai morto»)<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> Al volume si fa anche riferimento in Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 233.

<sup>15</sup> Cfr. Francesca Rachele Oppedisano, *Carmelo Bene: un lottatore contro il suo tempo*, tesi dottorale discussa alla Università della Tuscia, Coordinatore prof. Elisabetta Cristallini, p. 197, disponibile on line presso l'archivio istituzionale dell'Università della Tuscia <[http://dspace.unitus.it/bitstream/2067/1008/1/fropedisano\\_tesid.pdf](http://dspace.unitus.it/bitstream/2067/1008/1/fropedisano_tesid.pdf)> (consultato il 3 luglio 2019).

<sup>16</sup> Vedi *Elenco documenti – Sempre su "Lorenzaccio"*.

<sup>17</sup> *Lorenzaccio*, melodramma romantico danzato in cinque atti e due fuoriprogramma, in omaggio al dramma omonimo di Alfred de Musset, originale italiano di S. Bussotti su testi e frammenti di autori diversi, 1972.

<sup>18</sup> Bussotti conobbe Bene a Firenze per il tramite di Giuliana Rossi, prima moglie dell'attore (Cfr. S. Bussotti, *Una ragazza di rara bellezza*, in G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2005, p. 5) e compose le musiche della prima edizione dello *Spettacolo-concerto Majakovskij*, (Bologna, Teatro alla Ribalta, 1960) e de *Il rosa e il nero, invenzione da Il monaco di M.G. Lewis* (Roma, Teatro delle Muse, 12 ottobre 1966).

<sup>19</sup> *Otello*, di W. Shakespeare secondo Carmelo Bene (II edizione). Regia, scene e costumi di C. Bene. Musiche di L. Zito. Interpreti: C. Bene, C. Borgogni, V. De Margheriti, B. Fazzini, I. George, F. Mascherra, A. Perino, M. Polla De Luca. Prima rappresentazione: Pisa, Teatro Verdi, 1985.

<sup>20</sup> Cfr. Carmelo Bene, *Lorenzaccio al di là di de Musset e Benedetto Varchi*, disponibile al seguente

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

L'uomo moderno [...] è caduto in una situazione dove perfino grandi guerre e grandi rivoluzioni possono cambiare a malapena qualcosa per un momento. Ancora non è finita la guerra, e già essa è convertita in carta stampata in centomila copie, già viene presentata come nuovissimo stimolante al palato estenuato dei bramosi di storia.<sup>21</sup>

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

L'uomo chiese una volta all'animale: perché non mi parli della tua felicità e soltanto mi guardi? L'animale dal canto suo voleva rispondere e dire: ciò deriva dal fatto che dimentico subito quel che volevo dire – ma subito dimenticò anche questa risposta e tacque; sicché l'uomo se ne meravigliò. Ma egli si meravigliò anche di se stesso, per il fatto di non poter imparare a dimenticare e di essere continuamente legato al passato: per quanto lontano, per quanto rapidamente egli corra, corre con lui anche la catena.<sup>22</sup>

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

[...] sia nella massima, sia nella minima felicità, è sempre una cosa sola quella per cui la felicità diventa felicità: il poter dimenticare o, con espressione più dotta, la capacità di

indirizzo: <<https://www.youtube.com/watch?v=L7ri-G1ICfI>> (consultato il 30.12.2019) Per le battute di Varchi cfr. *Storia fiorentina*, Salani, Firenze, 2 voll., 1937, p. 554.

<sup>21</sup> Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, con nota introduttiva di Giorgio Colli, Adelphi, Milano, 1973-1974, pp. 39-40. L'esemplare del volume rinvenuto presso l'Archivio della Fondazione è la settima edizione del 1988, ed è quindi successiva allo spettacolo. L'influenza dell'opera sullo spettacolo è confermata dallo stesso Bene (Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti, Medusa, Milano 2006, p. 43) e si deve pertanto ammettere l'esistenza di una seconda copia del testo, precedente allo spettacolo. Questo spiegherebbe anche le scarse sottolineature presenti sulla copia posseduta dall'attore, che si limitano alle pp. 96-97.

<sup>22</sup> Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* cit., p. 6. Nietzsche si ispira direttamente al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* come testimoniano alcune redazioni precedenti del testo in cui i versi 107-112 (Quanta invidia ti porto! / Non sol perché d'affanno / quasi libera vai; / ch'ogni stento, ogni danno, / ogni estremo timor subito scordi; / ma più perché giammai tedio non provi.) compaiono citati in traduzione tedesca. (Cfr. *Note*, in *ivi*, p. 103, nota 3).

sentire, mentre essa dura, in modo *non storico*. Chi non sa mettersi a sedere sulla soglia dell'attimo dimenticando tutte le cose passate, chi non è capace di star ritto su un punto senza vertigini e paura come una dea della vittoria, non saprà mai che cosa sia la felicità, e ancor peggio, non farà mai alcunché che renda felici gli altri.<sup>23</sup>

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

Nessun'azione può realizzare il suo scopo, se non si smarrisce nell'atto. L'atto, a sua volta, per compiersi in quanto evento immediato, deve dimenticare la finalità dell'azione. Non solo. Nell'oblio del gesto (in questo caso *tirannicida*) l'atto sgambetta l'azione, restando orfano del proprio artefice. Lorenzaccio che si accinge a uccidere è l'attore-cretino sempre preceduto da se stesso [...]. Gli archivisti mettono agli atti le presunte azioni, io mi curo esclusivamente degli *atti*. Sennò, questo (io) tiranno non muore mai. Un sonoro ceffone alla Storia. Sarebbe sufficiente allo storico riflettere su questa incompatibilità dell'atto/azione per dimettersi.<sup>24</sup>

Un altro testo filosofico il cui peso è particolarmente evidente nella genesi del *Lorenzaccio* è *Logique du sens* (1969) di Gilles Deleuze.<sup>25</sup> Nella sua opera il filosofo francese distingue il *kronos*, tempo lineare tradizionalmente suddiviso in passato, presente e futuro, dall'*aiôn*, l'immediato il cui tratto distintivo è quello di «schivare il presente».<sup>26</sup>

In *Le avventure di Alice e Attraverso lo specchio* viene trattata una categoria di cose specialissime: gli eventi, gli eventi puri. Quando dico: "Alice cresce", voglio dire che

<sup>23</sup> Ivi, p. 8.

<sup>24</sup> Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 237. Si veda anche quanto sostenuto in proposito da Carlo Sini «La differenza tra l'atto e l'azione (una differenza in tutto simile a quella tra il detto e il dire, dove il secondo, nella sua possibilità aperta e inesauribile, è sempre sovrabbondante rispetto al primo)», Carlo Sini, *Un dialogo in azione*, in Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente* cit., p. 169.

<sup>25</sup> Nella biblioteca personale di Bene il testo è presente nella seguente edizione: Gilles Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975. Conferme all'influenza dell'opera sul *Lorenzaccio* si trovano in Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 236 e in Piernigorgio Giacchè, *Carmelo Bene: antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 2007, pp. 161-162.

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, *Logica del senso* cit., 2005, p. 9. Queste le definizioni fornite dallo stesso Deleuze: «Kronos è il presente che solo esiste e che fa del passato e del futuro le sue dimensioni provviste di direzione, tali per cui si va sempre dal passato al futuro, ma man mano che i presenti si succedono nei mondi o sistemi parziali. Aiôn è il passato-futuro in un'infinita suddivisione del momento astratto che non cessa di scomporsi nei due sensi contemporaneamente, schivando per sempre ogni presente. [...] Alla linea orientata del presente, che 'regolarizza' in un sistema individuale ogni punto singolare che essa riceve, si oppone la linea di Aiôn che salta da una singolarità preindividuale a un'altra e le riprende tutte le une nelle altre, riprende tutti i sistemi seguendo le figure della distribuzione nomade in cui ogni evento è già passato e ancora futuro, più o meno contemporaneamente, sempre vigilia e l'indomani nella suddivisione che li fa comunicare insieme», ivi, p. 74.

diventa più grande di quanto non fosse. Ma voglio anche dire che diventa più piccola di quanto non sia ora. Senza dubbio, non è nello stesso tempo che Alice sia più grande e più piccola. Ma è nello stesso tempo che lo diventa. È più grande ora, era più piccola prima. Ma è nello stesso tempo, in una sola volta, che si diventa più grandi di quanto non si fosse prima, e che ci si fa più piccoli di quanto non si diventi. Tale è la simultaneità del divenire la cui peculiarità è schivare il presente. E, in quanto schiva il presente, il divenire non sopporta la separazione né la distinzione del prima e del dopo, del passato e del futuro. È proprio dell'essenza del divenire l'andare, lo spingere nei due sensi contemporaneamente: Alice non cresce senza rimpicciolire e viceversa. Il buon senso è l'affermazione che, in ogni cosa, vi è un senso determinabile; ma il paradosso è l'affermazione dei due sensi nello stesso tempo.<sup>27</sup>

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

Questo presente dell'Aiôn, che rappresenta l'istante, non è affatto come il presente vasto e profondo di Kronos: è il presente senza spessore, il presente dell'attore, del ballerino o del mimo, puro "momento" perverso. È il presente dell'operazione pura, e non dell'incorporazione.<sup>28</sup>

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

L'attore rimane nell'istante mentre il personaggio che egli interpreta spera o teme nel futuro, si rimemora o si pente nel passato: è in questo senso che l'attore rappresenta. Fare corrispondere il minimo di tempo rappresentabile nell'istante con il massimo di tempo pensabile seguendo l'Aiôn. Limitare l'effettuazione dell'evento a un presente senza mescolanza, rendere l'istante tanto più intenso e teso, tanto più istantaneo quanto più esprime un futuro e un passato illimitati, tale è l'uso della rappresentazione: il mimo, non più l'indovino.<sup>29</sup>

#### *Dalle fonti alla scena*

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

<sup>27</sup> Ivi, p. 9.

<sup>28</sup> Ivi, p. 150. L'esemplare del testo deleuziano posseduto dall'attore riporta una sottolineatura in prossimità del passaggio appena citato.

<sup>29</sup> Ivi, p. 132. Anche in corrispondenza di questo brano la copia posseduta da Bene riporta una sottolineatura.

L'atto è un gesto secco, preciso, puntuale: l'evento determinante che sta ad indicare un cambiamento di stato, o, che è la stessa cosa, la precipitazione di una serie di elementi e potenzialità a produrre un nuovo stato. [...] L'azione è la traiettoria complessiva di un *insieme legato* di gesti, atti, circostanze, progetti, orientamenti, decisioni che motivano e spiegano il cambiamento profondo di una situazione; non tanto di uno stato attuale e puntuale, ma di un "essere in situazione" delle cose e delle relazioni che lo sorreggono. [...] L'azione appartiene alla serie che nega l'*accadere*, anzi, ne chiude il profilo e la dinamicità in un arco preconstituito di *possibili* che dovevano prendere una direzione o l'altra, questa o quella piega.<sup>30</sup>

L'opera è una continua denuncia dell'arroganza dello storicismo che chiude le infinite possibilità di un gesto, confinandolo all'interno di una serie di fatti legati l'uno all'altro da un rapporto cronologico e da un nesso di causalità. Nonostante, come segnalato da Sini (vedi *supra* nota 24), in ambito teatrale questa riflessione possa investire il rapporto tra testo e performance, nel caso del *Lorenzaccio* queste premesse teoriche si traducono nel perenne ritardo che caratterizza l'incedere del tirannicida sulla scena rispetto ai rumori provocati dalla Storia (Contini). Lorenzo è costantemente sorpreso nel trovare già accaduti (amplificati nel rumore) gesti che non ha ancora compiuto. Dopo aver udito il fracasso amplificato di un determinato oggetto (un piatto, un libro, etc.) infranto al suolo da Contini, Lorenzo non può far altro che affrettarsi a lanciare per terra un oggetto equivalente stupendosi che questo non produca però alcun rumore.

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

Affidate le prove (una controfigura e il rumorista), a scrupolosissimo assistente... Non vollero mai provare, né tantomeno vedere all'opera quei signori, così da andare in scena con più *fiducia d'incidenti* in tasca: un mio sogno da sempre vagheggiato e questa volta realizzato in pieno (vuoto); starmene in scena, per un'ora almeno, senza *esserci*, nel

<sup>30</sup> Maurizio Grande, *La grandiosità del vano* cit., pp. 87-89. Si veda anche quanto affermato dall'attore nella sua partecipazione al Maurizio Costanzo Show del 1994: «Un atto smentisce l'azione. Nell'azione i congiurati con Bruto si formano non un'etica ma una morale, un'etica dell'omicidio del tiranno: bisogna uccidere il tiranno. Ma per poter agire, l'atto deve dimenticare l'azione, deve dimenticare le premesse. Così tutta la vita mi sono disoccupato di Lorenzaccio perché quello io mi sono e perciò non sono. Tutto l'*Amleto* che ho frequentato [...] ricopre ancora *Lorenzaccio*, quell'esser preceduto sempre dall'azione, quell'arrivare sempre sui fatti e sui misfatti a fatto compiuto perché il fatto non esiste. L'atto è l'oblio dell'azione nello smemoramento di sé. Noi non siamo nell'atto», al minuto 62:08 della registrazione disponibile on line <<https://www.youtube.com/watch?v=1nSk7OWSQ7k>> (consultato il 30 dicembre 2019). L'attenzione a un tema non troppo dissimile si trovava già in *Nostra Signora dei Turchi*, nella celebre sequenza dei "cretini" in cui Bene scriveva: «Chi vola non si sa. [...] Quando baci, la bocca sei tu.»



gestire-patire d'un cretino sempre in ritardo nel doppiare i suoni assordanti della sua azione espropriata (si-gli) appunto nell'anticipo. Mi si imponeva un raccoglimento tale che non dava ogni sera chance al pensarci su; con tutti quei compitini da eseguire – sciancata comparsa –, non c'era nessun *io* su quel lassù. Credo che mai un attore occidentale abbia provato questo. Non è un merito. Non è, e basta.<sup>31</sup>

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

Per l'attore Lorenzaccio non esiste memoria dei suoi atti performativi, né come discorso né come esperienza. Resta da interrogare solo la vertigine dell'abisso. È questa la sola parte della performance che può essere rappresentata. In questo modo la performance diventa il luogo di un'esperienza ineffabile.<sup>32</sup>

Oltre alla scena, la riflessione sull'atto e l'azione investe anche la radicale riduzione che Bene opera del testo di Musset. In questa, infatti, la scena dell'assassinio del duca, centrale nella narrazione del tirannicidio, è ridotta a sole due battute («DUCA – Sei tu, Renzo?... LORENZO – Signore, non dubitate...M'ha morso il dito!...») <sup>33</sup> ed è significativo che in tale sequenza venga a mancare proprio la descrizione dell'omicidio, “espressa” solo attraverso i puntini di sospensione.<sup>34</sup>

Sin dal suo ingresso sulla scena, Lorenzo non nasconde lo spavento con cui volge lo sguardo verso la sala. Sul palcoscenico, mostrandosi impacciato ed esitan-

<sup>31</sup> Carmelo Bene, *Opere cit.*, p. 1272. Tale versione è inoltre ribadita anche in Carmelo Bene, *Lorenzaccio e il teatro di Bene e la pittura di Bacon*, Linea d'ombra edizioni, Milano 1993, p. 10, nella puntata del “Maurizio Costanzo show” del 1995, al minuto 49:22 <<https://www.youtube.com/watch?v=I-Q44ybs13I>> (consultato il 30 dicembre 2019) e in *Bene in cucina: Nicola Savarese intervista Carmelo Bene*, Edizioni di Pagina, Bari 2019, p. 112.

<sup>32</sup> G. Vittori, *Carmelo Bene and the gap in the actor's gesture* in «Forum Italicum», 52(3), 2018, p. 840. La traduzione è mia.

<sup>33</sup> Carmelo Bene, *Lorenzaccio, versione italiana e riduzione da A. de Musset*, in *Opere cit.*, p. 1304.

<sup>34</sup> A proposito di queste battute, Nicola Savarese sostiene: «Il teatro sta nell'intervallo!», *Bene in cucina: Nicola Savarese intervista Carmelo Bene cit.*, p. 117.

te nei suoi movimenti, il tirannicida sconta «il proprio disagio di non esserci»<sup>35</sup> a cui si somma, quello di un attore ormai privato della possibilità di restituire «la finzione dell'azione».<sup>36</sup> Per quanto cerchi di portare a compimento un gesto, egli infatti dovrà continuamente scontrarsi con un fragore che assorbe ogni sua tentata azione:

Lorenzaccio [...] viene ridotto ad una signorina con cuffia e piumino che tenterà timidamente di muovere l'aria, di far suonare i gesti, di agire su istruzioni dell'orchestra, ma verrà continuamente frustrata da un fragore che assorbe l'azione, dal fragore che avrà sostituito l'azione e ogni possibilità d'agire.<sup>37</sup>

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

E Lorenzaccio seguita a mimare, un tagliacarte nel pugno: non si sa se sia Bruto o Bruto e Cassio e Casca e gli altri tutti congiurati insieme o se sia – Cesare che da quei colpi si ripara e gesticola sul vano della sua propria storia.<sup>38</sup>

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

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

<sup>35</sup> Maurizio Grande, *La grandiosità del vano* cit., p. 134

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 117-118.

<sup>38</sup> Cfr. *Elenco documenti – Lorenzaccio 2*.

N.B. Lorenzaccio è anche = snervante attesa e preparazione dell'Evento-Accaduto (Storia di). L. è un suicida. Il suo tirannicidio è provocazione, derisione della storia degli uomini e del loro mercantile oblio. [...] L.=Dal chiasso alla prosa = Temporale esaltazione del chiasso, da una parte (spazio-tempo), dunque. Il resto è sonnambulismo= Teatro d'ordinaria Rappresentazione traversata e no. da Lorenzino – spettro (di se stesso)= i personaggi di ruolo sulla scena dicono, parlano, si persuadono, conflittuano dell'evento – AVVENIRE consumando in quel tempo medesimo dell'evento. Sicché è il presente a essere "gestito". E il progetto (fine del giuoco) è vanamente questo giuocare al passato. Esser giocati dalla "propria" storia. Nessuno stranamente se ne avvede. Ma Lorenzaccio, si!!! È questa sua (pre)-veggenza a farlo SPELTRO. PARODIA della TRASGRESSIONE è IL-CHIASSO=eccitazione patetica dei sensi (e del senso) morti. Nel preparare la morte al Duca di Firenze, LORENZACCIO attenta alla sua propria vita La sua stessa eccitazione (fino a perdere i sensi) è direttamente proporzionale alla delusione L. legge sui volti estranei-familiari; legge nella sua azione le chiose disarmanti del Varchi e Guicciardini.<sup>39</sup>

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

L. si vede visto (e incompreso) anni, secoli dopo quella sua azione, quei suoi gesti mancati dal gratuito. sà [*sic*] che il presente suo è un presente storico. L. è l'eroe del disgusto civile meteora dimenticata dalla STORIA e in che LA-STORIA si compiacce cavarsela con una citazione La STORIA (storiella d'altro) sempre glissa sui suoi BRUTO (eroi-criminali) sminimizza il proprio disdoro (!) [?] = DA-Alessandro a Cosimo I°= (eh, si! Peccato, sì, quel vizio di forma – LORENZACCIO). (Eh!, sì! c'è da guastare più d'una pagina)! – Sporca Firenze, tu l'avresti gradito un Bruto – Strozzi, o Rucellai! Tant'è! Ti piacerebbe, eccome un altro monumentaccio equestre da esibire al voyeurismo canceroso del poi?!?<sup>40</sup>

Nonostante alcune caratteristiche femminee di Lorenzo fossero già evidenziate in Musset, celebre è la scena dello svenimento (atto I, scena 5), nella versione di Bene queste risultano quasi esasperate, e concorrono nell'accentuare il disagio di Lorenzo sulla scena.<sup>41</sup> Già nella sua apparizione in *Claro* di Glauber Rocha del

<sup>39</sup> Vedi *Elenco documenti – Lorenzaccio 3*. In questa e nelle successive citazioni, le sottolineature sono nell'originale.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> A de Musset e all'episodio del duello, che nel testo del drammaturgo francese precede lo svenimento di Lorenzo, si fa riferimento in *Riporti-Lorenzo*.

1975, Bene aveva vestito abiti da donna, portando un cappello con una veletta non troppo diverso da quello indossato nel *Lorenzaccio*.<sup>42</sup> Alcuni suoi appunti dimostrano un forte interesse verso questo aspetto:

L. si libera di quei pepli giganti, e, in sottoveste femminile, s'applica, distraendosi; ai suoi studi. Si distraeva Lorenzino, sì, eccitato e dalla sua storia romana e dalla propria vanità. Ha sul volto una maschera di donna su cui reggeva, entrando, un mascherino veneziano. Nero. E, sottobraccio, impassibile, un libro enorme. Di cui si disfa come della veste gigantesca.<sup>43</sup>

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

[*Lorenzaccio*] è anche uno spettacolo dedicato al “significante arrogante”, alla storia denunciata come indebita amplificazione di atti ridotti qui all’insignificanza domestica; addomesticati al punto tale da svaporare nell’inguardabile, nell’incontenibile, nella sottrazione del rapporto tra gesto e azione, fra atto e motivazione, fra mossa e suono, fra rumore e vista.<sup>44</sup>

La definizione di significante, opposta a quella di significato, viene utilizzata da Grande per connotare la Storia come nient’altro che un resoconto cronachistico che mira a ricostruire l’unità di azioni (significanti) che vengono invece esaltati proprio come momenti puri (atti) la cui unica funzione è affermare se stessi. L’assoluta banalità degli ordini («Coricato! Seduto! In piedi!»), che Contini impartisce ad Alessandro concorre a mostrare la volgarità di una siffatta storiografia. Questo quanto affermato da Bene in proposito:

[...] la storia è sempre stata una non storia dell’atto. L’atto non è mai l’azione, l’atto è l’oblio che ci travolge e travolge Lorenzaccio, travolge tutti i tirannicidi quando affondano una lama nel tiranno. Lì non possono più pensare all’azione concordata, all’ideologia, all’etica, alla deontologia, alla morale, non possono. Devono agire. Nell’agire

<sup>42</sup> *Claro*, di Glauber Rocha. Interpreti: J. Berto, Mackay, El Cachorro, J. Ristum, T. Scott, L. Waldon, B. Best, P. Adarire, F. Serrao, A. Carini, L. Liquori, J. Janet, C. Bene. Italia, 1975.

<sup>43</sup> Vedi *Elenco documenti – Sempre su “Lorenzaccio”*.

<sup>44</sup> Maurizio Grande, *La grandiosità del vano* cit., p. 120.

essi si smarriscono, non sono più. Poi spunta, non più l'azione ma il condominio che gli sopravvive e s'arroga l'atto.<sup>45</sup>

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

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

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

Al centro, campito in aria e incorniciato, il ritratto d'Alessandro Medici, opera su tela del Bronzino.<sup>46</sup>

In modo simile da quanto avviene per le fonti letterarie che sono evocate per sommi capi in scena, le opere artistiche coeve al tirannicidio che ritraggono il duca Alessandro e Lorenzo vengono mostrate nella loro distanza e, private di ogni valore documentario, sono ridotte a collezione museale, accomunata alla storia dalla necessità di ordinare le opere che la compongono. Il rifiuto da parte di Bene di ridurre il tirannicida ed i suoi gesti alla situazione politica fiorentina del Cinquecento, coinvolge anche i costumi. L'attore individua infatti nella «calzama-glia senza tempo»<sup>47</sup> il capo d'abbigliamento più adatto ad evocare la non appartenenza di Lorenzo ad un'epoca storicamente definita. La presenza in scena di manichini di derivazione dechirichiana, che ritorneranno anche al termine della sua produzione artistica nell'*Invulnerabilità d'Achille*<sup>48</sup>, concorre alla creazione di uno spazio sottratto alla contingenza di qualunque epoca storica. Grande distingue due generi di oggetti presenti sul palcoscenico: gli oggetti della scena, funzionali alla rappresentazione in quanto ricreano lo spazio della finzione teatrale, e quelli

<sup>45</sup> Carmelo Bene 'C.B. versus Cinema, minuto 37:03, <[http://www.youtube.com/watch?v=aOMK\\_HqF5IM](http://www.youtube.com/watch?v=aOMK_HqF5IM)> (consultato il 30 dicembre 2019). Al minuto 25:00, l'attore definisce inoltre la storia «una narrazione sconnessa di fatti mai accaduti». Allo stesso riguardo si noti anche quanto sostenuto da Maurizio Grande: «L'azione, il senso dell'agire, hanno a che fare con l'identità, con i nomi propri, con le opere, con il tempo significativo, con lo sviluppo e con la storia (dell'essere umano singolare o dell'umanità in generale). L'azione afferma il suo senso in *altro dall'atto*: non solo nei risultati dell'atto, ma nei significati che prendono forma e pretendono di asservire gli atti ad un senso che li trascende»: *La grandiosità del vano* cit., p. 90.

<sup>46</sup> Cfr. *Elenco documenti – Lorenzaccio 2*.

<sup>47</sup> Cfr. *Elenco documenti – Hotel Excelsior Firenze*.

<sup>48</sup> *Invulnerabilità d'Achille. Impossibile suite tra Ilio e Sciro*, testi e versioni liriche di Carmelo Bene da Stazio, Kleist, Omero, spettacolo-sconcerto in un momento. Regia e arrangiamenti musicali di C. Bene. Scene di T. Fario. Costumi di L. Viglietti. Interprete: C. Bene. Prima rappresentazione: Roma, Teatro Argentina, 24 novembre 2000.

nello spazio dell'orchestra, oggetti destituiti dalla loro funzione e che in quanto tali servono soltanto a produrre rumori.<sup>49</sup> Tuttavia, sul piano della significazione questa abbondanza di particolari non si traduce in alcun messaggio per lo spettatore:

Il *Lorenzaccio* di Carmelo Bene si pone come il massimo della macchina produttiva per il minimo di risultato dal punto di vista della estensione materiale dell'azione. Come Lorenzaccio, Carmelo Bene, elabora un sistema per nascondere e vanificare l'*impresa*: il fare per il non fare, l'approntare per il non riuscire, una grande cornice e un dispendio notevole di forze per la polvere dell'agire e del fare [...].<sup>50</sup>

L'omicidio di Alessandro non fa parte di un progetto volto a permettere a Lorenzo di sostituirsi al cugino ma – ed è questo aspetto che maggiormente interessa Bene – appare privo di qualunque ricaduta politica o morale da poter essere esaltato soltanto per la “vanità”<sup>51</sup> del suo gesto:

Per Lorenzaccio attestare la propria soggettività davanti al Duca vuol dire virare verso l'atto “eroico” che mette a morte il tiranno, che attenta alla sovranità, ma senza che questo atto si confonda con un progetto politico o con un imperativo morale. Deve restare l'atto che attesta il massimo di singolarità, senza altra spiegazione che la sua enormità e la sua inspiegabilità davanti al mondo; la sua irriducibilità al senso, all'ordine dei significati che la storia e la società sovraimpongono agli eventi individuali.<sup>52</sup>

In quest'ottica acquista particolare significato il fatto che al termine dell'opera il tirannicida faccia il suo ingresso in scena soltanto dopo che il rumorista ha inferto una pugnalata al saccone provocando la morte di Alessandro che, dall'interno della sua cornice, si sdraia su di un letto. Lorenzo cerca allora di rivolgere un colpo di pugnale contro lo specchio che trova però già rotto non da lui bensì dai rumori amplificati di Contini.<sup>53</sup> Ancora una volta la derivazione dal concetto deleuziano di *divenire* è evidente:

<sup>49</sup> Riferendosi a quest'ultima categoria, Grande parla di «oggetto che *riposa* in quanto elemento funzionale in attesa di essere utilizzato», *La grandiosità del vano* cit., p. 116.

<sup>50</sup> Ivi, p. 118.

<sup>51</sup> Il saggio di Maurizio Grande si apre proprio con questi due interrogativi: «Ciò che è vano può essere grandioso? Esiste una grandezza del non andare a segno, del fallire il bersaglio, del mancare il colpo?», ivi, p. 87.

<sup>52</sup> Ivi, p. 106.

<sup>53</sup> Questa intenzione di Bene è confermata anche da una sua annotazione manoscritta: «N.B. 1) È bene che L. esca davvero di scena al momento-porno del delitto. [...] 2) L'attore-L. ha da mostrare il volto (la sua morte) soltanto alla sua fine ('io non c'ero'). Ironia dell'umano destino. Identità della morte», cfr. *Elenco documenti – Sempre su “Lorenzaccio”*. Allo stesso riguardo si osservi quanto affermato ancora da Grande che rileva come Lorenzo non sia in grado di assassinare il duca poiché egli «è ridotto a una ragazzetta timida che tenta di apprendere un modo qualsiasi di agire in una fascia intermedia

Il paradosso di questo puro divenire, con la sua capacità di schivare il presente, è l'identità infinita: identità infinita dei due sensi nello stesso tempo, del futuro e del passato, della vigilia e dell'indomani, del più o del meno, del troppo e del non abbastanza, dell'attivo e del passivo, della causa e dell'effetto. [...]. Capovolgimento della causa e dell'effetto: essere punito prima di essere colpevole, gridare prima di pungersi, servire prima di dividere.<sup>54</sup>

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

Questo spettacolo, ma meglio chiamarla opera, è la negazione [...] del teatro tradizionale. È un mio ultimatum al teatro.<sup>55</sup>

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

L'affannarsi a imitare i suoni anticipati da (programmati da C.) è l'ultima parodia della finzione scenica.<sup>56</sup>

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

posta fra l'assordante banda sonora del rumorista e il silenzio ammalato del Duca inscenato in un quadro rinascimentale di perversioni autoerotiche», *La grandiosità del vano* cit., pp. 114-115.

<sup>54</sup> Gilles Deleuze, *Logica del senso* cit., p. 10.

<sup>55</sup> La dichiarazione compare nell'articolo di G. Ciattini, *'Più che uno spettacolo ho fatto un miracolo'*, «la Città», 2 novembre 1986. Dello stesso tono anche l'intervento contenuto in L. Lapini, *L'importanza di chiamarsi Carmelo*, «Paese Sera», 2 novembre 1986: «Nel *Lorenzaccio* ci sono sì brani del dramma di de Musset, da me tradotto e ridotto all'essenziale, passi delle cronache di Benedetto Varchi, ma risultano fuori scena, come emessi da una radio. L'attentato al linguaggio non è qui nel testo, ma nell'impianto generale di un'opera che rompe con tutti i linguaggi. *Lorenzaccio* non è più teatro della fruizione, ma paradossalmente, è teatro senza spettacolo. Ho fatto l'impossibile. Vedendolo direte: “Non ci avevo creduto, ma è possibile”».

<sup>56</sup> Vedi *Elenco documenti – Lorenzaccio 2*.

ma investe l'intera arte teatrale di cui Bene, come rilevato da Grande, mira a realizzare una caricatura:

La costruzione del *Lorenzaccio* da parte di Carmelo Bene è innanzitutto una *parodia* del fragore "teatrale" [...]. È una parodia dell'azione e del teatro come luogo dell'azione rappresentata; è la rivendicazione della sovranità cieca dell'*atto eminente* senza la progettazione del senso, la promozione di un "effetto di superficie" che illustra l'insignificanza dell'evento e della storia, la gratuità della morte eroica.<sup>57</sup>

Lo stesso Grande discute poi la nozione di «attore incongruo»<sup>58</sup> evidenziando come nell'opera beniana venga meno la tradizionale relazione tra dramma e interprete:

Il rapporto fra il testo drammatico e l'attore è, generalmente parlando, un rapporto dettato dal *principio di congruità* (sia in senso logico, sia in senso pragmatico, sia in senso sociale). Il testo drammatico prefigura le situazioni in cui il personaggio agirà mediante la parola e il gesto, esponendosi in prima persona attraverso una serie di atti verbali ben definiti e di atti fisici programmati. [...] Il rapporto di congruità o di equivalenza fra testo e rappresentazione scenica è dunque sostanzialmente affidato alla prestazione dell'attore, alla sua alienazione nel personaggio, alla sua rinuncia all'esistenza "in proprio" a favore dell'alterità da rappresentare e da non ingurgitare. [...] Ma esiste anche un'altra possibilità per l'attore: stabilire un rapporto *incongruo* con il personaggio, tradire il decorso già fissato dalle sue virtualità; scompaginandone l'attualizzazione, facendolo più vivo e presente proprio perché confuso con il tempo istantaneo della soggettività dell'attore posta a contatto con l'eternità (esternità) del personaggio.<sup>59</sup>

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

Ahi, la vita patetica; l'attore cerca un gesto che suoni che risuoni  
L'identità – Contini è sconcertata. E Lorenzino trova già compiuti i gesti suoi. Che spettacolo sdato. Povera madamina, se rovescia in frantumi l'universo piccino sordo e muto.  
Non più presente. Il krónos è l'ajòn.  
Il futuro del gesto è già passato.<sup>60</sup>

All'interno della produzione di Bene, la riflessione sul gesto dell'attore e sulla sua assenza di suono del *Lorenzaccio*, può trovare un'eco nel rapporto tra voce

<sup>57</sup> Maurizio Grande, *La grandiosità del vano* cit., p. 114.

<sup>58</sup> Cfr. *ivi*, pp. 147-155. La stessa terminologia ritorna anche negli appunti dell'attore in cui si può leggere: «E l'attore 'incongruo' li insegue questi suoni, sempre più risibilmente 'colpevolmente' sfiduciato in sempre via via più crescente asincrono ritardo», cfr. *Elenco documenti-Montaggio TV*.

<sup>59</sup> Maurizio Grande, *La grandiosità del vano* cit., pp. 152-153.

<sup>60</sup> Cfr. *Elenco documenti – Sempre su "Lorenzaccio"*.



e testo della cosiddetta “stagione concertistica”, letture di testi accompagnate da musica sinfonica. Inaugurata da *Manfred* (1979)<sup>61</sup>, a questa appartengono opere come *Hyperion* (1980)<sup>62</sup> ed *Egmont (un ritratto di Goethe)* (1983)<sup>63</sup> a cui si aggiungono negli stessi anni anche *Lectura Dantis* (1981)<sup>64</sup> ed *Adelchi* (1984)<sup>65</sup>, accomunate a queste da un uso massiccio dell’amplificazione e da una sensibile riduzione dei personaggi sulla scena. Le stesse tendenze si verificano anche nel caso di nuovi allestimenti di produzioni già realizzate come nel *Pinocchio* (1981), con musiche di scena di Gaetano Giani Luporini, in cui l’apporto dei microfoni e del playback erano ormai divenuti talmente necessari da prevedere una specifica figura addetta a tali apparecchiature. Nella sua versione dell’opera di Collodi, Bene avoca a sé le voci di tutti i personaggi con l’eccezione della Fata dai capelli turchini.<sup>66</sup> All’interno di questa ricerca, *Lorenzaccio* è l’opera che permette all’attore di fare finalmente un bilancio sull’uso della strumentazione fonica mostrando in scena i limiti del “teatro di rappresentazione”. L’opera è intesa appunto come l’occasione per mostrare gli esiti della sua ricerca sui microfoni, sul playback ed il fuori campo, come si ricava più precisamente da alcuni appunti autografi:

N. B. 5 maggio 1984

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

L’esser detto è da prendersi in “parola” =

=siffatto spettacolo consente la definitiva chiarificazione del PLAY-BACK e del F.C.<sup>67</sup>

<sup>61</sup> *Manfred*, poema drammatico di G. G. Byron. Versione italiana e riduzione di C. Bene. Musiche di R. A. Schumann. Regia di C. Bene. Protagonista C. Bene con la partecipazione di L. Mancinelli. Orchestra e coro dell’Accademia di S. Cecilia diretta da P. Bellugi. Prima rappresentazione: Roma, Auditorium di via della Conciliazione, 6 maggio 1979.

<sup>62</sup> *Hyperion*, di B. Maderna, suite dall’opera (da F. Hölderlin) per flauto, oboe, voce recitante, coro e orchestra. Traduzione italiana e adattamento di C. Bene. C. Bene. Orchestra e coro dell’Accademia di S. Cecilia diretta da M. Panni. Solisti: A. Persichilli (flauto), A. Lippi (oboe). Voce solista: C. Bene. Prima rappresentazione: Roma, Auditorium di Via della Conciliazione, 23 novembre 1980.

<sup>63</sup> *Egmont (un ritratto di Goethe)*. Versione italiana ed elaborazione per concerto di C. Bene. Musiche di L. van Beethoven. Orchestra dell’Accademia di S. Cecilia diretta da G. Albrecht. Voce solista: C. Bene. Prima rappresentazione: Roma, Accademia di S. Cecilia, Piazza del Campidoglio, 30 giugno 1983.

<sup>64</sup> *Lectura Dantis*, musiche introduttive di S. Sciarrino. Voce solista: C. Bene. Flauto solista: D. Bellugi. Prima rappresentazione: Bologna, Torre degli Asinelli, 31 luglio 1981.

<sup>65</sup> *L’Adelchi di A. Manzoni in forma di concerto*. Uno studio di C. Bene e G. Di Leva, nel bicentenario dalla nascita di Alessandro Manzoni. Regia di C. Bene. Musiche di G. Giani Luporini. Orchestra e coro della RAI di Milano; direttore E. Collina. Percussioni-live: A. Striano. Interpreti: C. Bene, A. Perino. Prima rappresentazione: Milano, Teatro Lirico, 23 febbraio 1984.

<sup>66</sup> Per l’apporto della tecnologia in questa fase dell’arte beniana si veda Maurizio Grande, *L’uso della strumentazione elettronica nell’ultimo Bene*, in Renato Tomasino (a cura di), *Il suono del teatro*, Acquario, Palermo 1982, pp. 77-88.

<sup>67</sup> Cfr. *Elenco documenti – Lorenzaccio 3* e anche *Elenco documenti – Scheda tecnica*.

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

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

E l'attore in scena, estromesso dallo schermo della sua bella favola, tre volte più cretino di Contini, s'affanna a guadagnarsi quella credibilità propria all'attore; d'occultare al pubblico (del suo privato) gli incidenti di scena, anche quando dalla scena non avanza che la sua inconsistenza: scaraventa via una sedia che nel suo teatro sordomuto cade al suolo come una povera seggiola di piume.<sup>68</sup>

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

Panico lorenzaccio. i gesti suoi non hanno risonanza. S'agita, si scompone madonna. Rovescia il mondo (2 o 3 libri, una seggiola, etc.). Sordi, gli oggetti nella scena muta. Muto è il tappeto. Un incubo.<sup>69</sup>

Lo spavento iniziale di Lorenzo diventa terrore quando si rende conto che i suoi gesti non producono alcun suono:

È il terrore. L. scaraventa via il calice che tocca il suolo come un fiocco di neve (rumore anticipato) e si dispera – controllando le pagine (rumore anticipato) di quella storia e s'ascolta mormorare commosso il compianto sincero di Bruto sull'abito squartato che fu Cesare.<sup>70</sup>

Tra i numerosi appunti contenuti nei documenti autografi, ve ne sono vari per i quali non è possibile trovare un riscontro all'interno della versione televisiva dello spettacolo che è attualmente l'unica disponibile del *Lorenzaccio*. A causa del tempo trascorso tra la redazione del materiale (che si può far risalire alla primavera-estate del 1984) e la prima dello spettacolo (novembre 1986), alcune delle istanze discusse nelle note, potrebbero essere state superate nella fase preparatoria e non sarebbero quindi state incluse nella messa in scena. In particolare, un appunto farebbe ritenere

<sup>68</sup> Cfr. *Elenco documenti – Lorenzaccio 2*.

<sup>69</sup> Cfr. *Elenco documenti – Sempre su "Lorenzaccio"*.

<sup>70</sup> Cfr. *Elenco documenti – Lorenzaccio 3*.

che nelle vesti di rumorista fosse stato inizialmente scelto Antonio Striano, percussionista che si era già esibito con Bene nello *Spettacolo-concerto Majakovskij*<sup>71</sup> (1980) e *Adelchi*<sup>72</sup> (1984).

L. sfoglia e sfoglia quel volume sfregato =  
= È il rumorista Striano che anticipa il suono. –  
– volta pagina<sup>73</sup>

Il ruolo di Striano è confermato anche da un elenco di “ruoli (situazioni)” originariamente previsti per lo spettacolo: Lorenzaccio, il Medici, Scoronconcolo (A. Striano), Marchesa Cibo et ragazze, Strozzi, Zia Caterina, Salviati, Cardinale Cybo, Figliola Strozzi, l’Ungherese.<sup>74</sup> Come si evince da una nota, è probabile che originariamente alcune delle funzioni successivamente attribuite al rumorista, in relazione alla sua capacità di influenzare i movimenti di Lorenzo sulla scena facessero invece capo a Scoronconcolo.

N.B. LORENZACCIO  
risponde, epilettico  
= FUORI di se [sic],  
coordinato  
da Scoronconcolo<sup>75</sup>

Se come pare, la “coordinazione” di Lorenzo avesse in un primo momento fatto capo a Scoronconcolo, questo non si sarebbe discostato poi molto dalla narrazione che Varchi fornisce dell’omicidio di Alessandro. Nella *Storia fiorentina* infatti, in seguito ad un tentativo di Lorenzo non andato a buon fine, egli avrebbe sollecitato l’intervento del sicario per mettere fine alla vita del duca e questi quindi, e non Lorenzino, sarebbe l’autore materiale del tirannicidio. In questo senso, Scoronconcolo, che dalla fossa influenza l’incidere del tirannicida sul palcoscenico, sembra arrogarsi a pieno titolo l’autorialità di un gesto che Lorenzo è invece costretto a rincorrere. È probabile che, anche sulla scorta di quanto discusso in precedenza, la riflessione teorica sullo spettacolo abbia poi indotto Bene ad allargare la prospettiva preferendo attribuire questa caratteristica in modo generale alla Storia piuttosto che ad un personaggio storicamente caratterizzato come Michele

<sup>71</sup> *Spettacolo-concerto Majakovskij (Majakovskij-Blok-Esenin-Pasternak)*. Regia di C. Bene. Musiche di G. Giani Luporini. Percussioni-live: A. Striano. Protagonista solista: C. Bene. Prima rappresentazione: XXXV Sagra musicale umbra, Perugia, Teatro Morlacchi, 21 settembre 1980.

<sup>72</sup> *L’Adelchi di A. Manzoni in forma di concerto* cit.

<sup>73</sup> Cfr. *Elenco documenti – Appunti per Lorenzaccio*.

<sup>74</sup> Ivi. Una freccia alla destra del nome di Striano riporta “percussioni” tra parentesi quadre. Sul ruolo di Striano si trovano riferimenti anche in *Lorenzaccio* 3.

<sup>75</sup> *Elenco documenti – Appunti per Lorenzaccio*.

del Tavolaccino detto Scoronconcolo. Nonostante le annotazioni compaiano nello stesso quaderno di *Appunti per Lorenzaccio*, gli uni dall'inizio e gli altri dalla fine, diversa sembra essere la situazione descritta in *Riporti-Lorenzo*. Se qui alcune note sembrano destinare a Mauro Contini il ruolo di Michele del Tavolaccino, personaggio poi assente nella versione del 1986, altrove nello stesso documento si allude alla "fossa di Contini" a proposito del "guasto di microfoni" che parrebbe più vicino alla funzione di rumorista che gli appartiene nella versione andata in scena.<sup>76</sup> In *Riporti-Lorenzo* si trova anche una lista di personalità femminili che avrebbero dovuto "tentare il Duca" tra cui figurano Teresa di Lisieux, Dalila, Carlotta Corday, Rita di Cascia e Giuditta. È probabile che il materiale discusso sopra appartenga ad un momento in cui la scelta di limitare a tre il numero di attori sul palcoscenico (Bene, Mauro Contini e Isaac George), peraltro con funzioni diverse tra loro e con una precisa collocazione sulla scena, non era ancora divenuta definitiva. Nel materiale manoscritto si menziona inoltre una divisione dello spettacolo in due momenti ma, da un'analisi dell'opera non è chiaro se e come ciò sia stato realizzato.<sup>77</sup> Un altro quaderno contiene inoltre l'indicazione di alcune composizioni di Puccini che avrebbero dovuto costituire la partitura musicale prevista per il *Lorenzaccio*<sup>78</sup> mentre era intenzione di Bene usare la colonna sonora del "Nevskij" al termine dell'opera<sup>79</sup>. Nella versione che conosciamo, un riferimento musicale è individuabile in una battuta gridata al microfono da Contini («I' nun cerco gran cosa»), rifacimento di un motivo di *Ninuccia* di De Curtis e Valente.<sup>80</sup> La stessa canzonetta, già cantata nell'*Amleto*<sup>81</sup> dal principe di Danimarca a dimostrazione del proprio disinteresse a vendicare la figura paterna, ritorna adesso a connotare una

<sup>76</sup> Cfr. *Elenco documenti – Riporti-Lorenzo*. Scoronconcolo era il nome con cui era conosciuto Michele del Tavolaccino, che farebbe ritenere un'integrale sostituzione di Antonio Striano da parte di Mauro Contini.

<sup>77</sup> Cfr. *Elenco documenti – Obbiezioni a Lorenzaccio*.

<sup>78</sup> In *Lorenzaccio 3* si trovano riferimenti alle seguenti composizioni di Puccini: *Suor Angelica* (conclusione, pizzicato sul forte, aria a seguire, intermezzo a seguire per sola orchestra), *Capriccio sinfonico* (dai timpani bassi – valzer alla fine), *Edgar* (poco dai 2 preludi = ottimo una breve frase dal n° 1), *Crisantemi* (qualcosa qua e là), *Messa da gloria* (dal "gloria" i forti del coro, indi certi andanti sostenuti e cadenzati dal coro). In *Altri appunti per Lorenzaccio* si scopre che la "toeletta della Marchesa Cibo", episodio che non fu poi portato in scena nel 1986, sarebbe dovuto avvenire sull'aria di "o mio babbino caro" da *Gianni Schicchi* mentre in *Riporti-Lorenzaccio* si menzionano l' "assassinio di Scarpia" e "Vissi d'arte" dalla *Tosca*.

<sup>79</sup> Cfr. *Elenco documenti – Riporti-Lorenzo*. Bene si riferisce probabilmente alle musiche composte da Sergej Prokofe'v per il film *Aleksandr Nevskij* di Ėjzenštejn.

<sup>80</sup> Questo il testo della canzone: «Io nun voglio gran cosa, / io nun cerco nu regno / ma vurrìa chella rosa / sulamente addurà».

<sup>81</sup> *Amleto*, di Carmelo Bene (da Shakespeare e Laforgue). Regia, scene e costumi di C. Bene. Musiche di L. Zito. Direttore della fotografia: G. Abballe. Montaggio RVM: G. Marguccio. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, A. Vincenti, C. Cinieri, J. P. Boucher, F. Leo, P. Baroni, L. Mezzanotte, D. Silverio, S. Javicoli, L. Bosisio, M. A. Nobencourt, L. Morante. Delegato alla produzione: R. Carlotto. Produzione RAI, 1974. Durata 63' (trasmesso da Rai Due il 22 aprile 1978).

simile attitudine del tirannicida che rinuncia deliberatamente ad ascendere al trono ducale in seguito all'omicidio di Alessandro.

Nello spettacolo sono presenti alcuni elementi che si ritrovano anche in altri lavori di Bene come l'armatura indossata da Contini, già presente nei film *Nostra Signora dei Turchi* (1968)<sup>82</sup>, *Un Amleto di meno* (1973)<sup>83</sup> ed anche nello spettacolo *Macbeth*.<sup>84</sup> In questo si assiste ad una sequenza che sembra recuperare la riflessione sull'impossibilità di compiere un atto affrontata nel *Lorenzaccio*. Macbeth apparentemente ferito ad un braccio, comincia a srotolare una benda che mostra una macchia di sangue che appare sempre più grande. Continuando nell'operazione, questa traccia inizia a ridursi sino a scomparire completamente mostrando il braccio privo di ferite. La presenza del sangue si mostra nella sua inconsistenza, caratteristica che nel *Lorenzaccio* giunge a coinvolgere ogni movimento sul palcoscenico.

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

Il tempo dell'attorialità è falso presente dell'Aiôn, il punto nullo che spezza la linea cronologica, sempre scisso in passato/futuro, anacronismo dell'attorialità come non coincidenza dell'attore e del ruolo, del soggetto con se stesso. Così, nello scarto tra l'emissione vocale e l'amplificazione elettronica, tra l'oggetto che si spezza e il proprio rumore dilatato, tra il movimento della bocca e il tempo dell'azione off, c'è un tempo che non appartiene né all'azione, né al personaggio e che fugge l'attore. È l'emergere dell'Aiôn, tempo barbaro e anacronico, tempo assolutamente innocente, quello del bambino che lancia i dadi i cui tiri ricadono secondo le regole segrete di un calcolo delle probabilità.<sup>85</sup>

<sup>82</sup> *Nostra Signora dei Turchi*. Regia: C. Bene. Fotografia: M. Masini. Montaggio: M. Contini. Musiche di P. I. Tchaikovskij, G. Donizetti, C. Gounod, M. P. Mussorgskij, G. Puccini, S. V. Rachmaninov, G. Rossini, I. F. Stravinskij, G. Verdi coordinate da C. Bene. Citazione di temi di *Lawrence d'Arabia* di M. Jarre e *Il terzo uomo* di A. Karas. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, O. Ferrari, A. Masini, M. Masini, S. Siniscalchi, V. Musso. Produzione: C. Bene. Distribuzione: IFC. Durata 124', 1968.

<sup>83</sup> *Un Amleto di meno*, regia di C. Bene. Soggetto e sceneggiatura di C. Bene, liberamente tratto da "Hamlet ou les suites de la pitié filiale" di J. Laforgue. Scene e costumi di C. Bene. Fotografia di M. Masini. Montaggio di M. Contini. Musiche di Mussorgskij, Rossini, Stravinskij, Wagner, coordinate da C. Bene. Interpreti: C. Bene, L. Mancinelli, A. Vincenti, P. Tuminelli, F. Leo, I. Russo, L. Cante, L. Mezzanotte. Cinecittà, Produzione C. Bene, durata 70', Italia, colore, 1973.

<sup>84</sup> *Macbeth*, due tempi di Carmelo Bene da Shakespeare. Regia, scene e costumi di C. Bene. Musiche di G. Verdi. Strumentazione fonica di S. Maenza. Orchestrazione e direzione di L. Zito. Interpreti: C. Bene, S. Javicoli. Prima rappresentazione: Milano, Teatro Lirico, 4 gennaio 1983.

<sup>85</sup> *Carmelo Bene: il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 63-64.

*La regia televisiva di Mauro Contini*

L'unica versione attualmente disponibile del *Lorenzaccio* risulta essere la regia televisiva realizzata da Mauro Contini e proiettata in prima assoluta all'Auditorium della capitale nel corso della manifestazione "Roma per Carmelo" il 1 settembre 2003.<sup>86</sup> Trattandosi di un'edizione postuma e non licenziata dall'autore, ho ritenuto necessario confrontare le scelte registiche e di montaggio con le intenzioni di Bene, che è possibile provare a ricostruire grazie alle dichiarazioni pubblicate in alcuni suoi scritti e ad alcuni documenti già conservati presso l'Archivio della Fondazione *L'immemoriale di Carmelo Bene* tra cui figura un quaderno che riporta in copertina "Lorenzaccio chiose x montaggio T.V."

L'opera presenta certamente alcune difficoltà per una regia televisiva in quanto lo spazio scenico è suddiviso in tre piani (Contini posizionato nel golfo mistico, Lorenzino de' Medici sul palco e il duca Alessandro sul fondo all'interno di una grande cornice) e l'intero spettacolo è costruito sul ritardo dei gesti compiuti da Lorenzo rispetto ai suoni prodotti dal rumorista Contini. Il montaggio dello stesso Contini, anche attraverso l'accostamento di più piani che permette allo spettatore di osservare simultaneamente le azioni dei tre attori, mi pare cerchi di ricostruire un'unità tra questi mentre Bene si mostrava più interessato ad evidenziare i punti di contrasto fra i diversi piani. Questa esigenza visiva appare chiaramente indicata in un'annotazione manoscritta che, sotto il titolo di *studi per un montaggio T.V. dei materiali Lorenzaccio*, così recita:

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

INDI: Lo scarto – e i ritardi asincroni=

= Devono essere evidenziati nel

SONORO (audio).

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

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

= Nella scena lorenzaccia si devono apprezzare i suoni-rumori-(fatti) già accaduti, delusi dal silenzio. Lo spettatore deve avere chiarissimo che i ritardi (sotto vuoto) lorenzacci sono quelli di rumori anticipati dal gesto fragoroso del rumorista.<sup>87</sup>

Da un'analisi di questo materiale documentario risulta evidente come, nella distanza tra il rumore provocato da Contini ed il successivo gesto di Lorenzo, Bene

<sup>86</sup> Registrazione video dello spettacolo teatrale *Lorenzaccio, al di là di de Musset e Benedetto Varchi* del 1986. Regia televisiva e montaggio di M. Contini. Produzione della Fondazione *L'immemoriale di Carmelo Bene*, con la collaborazione di Rai International e del Comune di Roma, 2003. Durata 56'. Contini conobbe Bene nel maggio del 1968, in occasione del montaggio di *Nostra Signora dei Turchi* e divenne uno dei suoi collaboratori continuando a seguirlo anche in teatro.

<sup>87</sup> Cfr. *Elenco documenti – Montaggio TV*.

volesse privilegiare la dimensione sonora rispetto a quella visiva. Questa un'altra nota dell'attore a riguardo:

Dal momento che è soltanto il SUONO l'elemento segnalatore dei ritardi lorenzacci, il VISIVO (sottovuoto) = questi ritardi (s)conclude già esauriti = = L'immagine lorenzaccica serve ad altro, oltre lo smacco SONORO del VISIVO<sup>88</sup>

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

Nonostante il montaggio appaia abbastanza libero – risultano a mio parere arbitrarie anche le inquadrature iniziali della *Storia fiorentina* di Varchi – questa versione di Contini permette in ogni modo di osservare i costumi dei tre personaggi, l'organizzazione dello spazio scenico e di conoscere la successione dei brani che costituiscono la versione radiofonica del dramma di Musset.

In queste pagine ho cercato di avanzare una lettura del *Lorenzaccio* di Carmelo Bene alla luce della documentazione autografa rinvenuta sull'argomento. Nonostante lo studio del materiale autografo necessiti di essere ulteriormente approfondito, questo ha permesso di individuare alcune fasi della gestazione dell'opera fino alla versione definitiva andata in scena nel 1986.

Ho inoltre cercato di proporre delle ipotesi di montaggio alternative alla versione montata da Contini. La questione mi pare rilevante sia per approfondire correttamente gli esiti che Bene intendeva raggiungere con l'opera sia per favorire i futuri studi sul tema.

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

#### *Elenco dei documenti*

Con testamento pubblico del 6 ottobre 2000, l'attore, deceduto a Roma il 16 marzo 2002, ha nominato sua erede la Fondazione *L'immemoriale di Carmelo Bene*, ente con finalità di “conservazione, divulgazione e promozione nazionale ed estera dell'opera totale di Carmelo Bene, concertistica, cinematografica, televisiva, teatrale, letteraria, poetica, teorica, tramite l'organizzazione e l'esecuzione di concerti, spettacoli, seminari, convegni, pubblicazioni, ricerche laboratoriali sul

<sup>88</sup> *Ibid.*

linguaggio, sperimentazione tecnologica, musicistica, vocale”. In seguito a procedimento giudiziario promosso dalla signora Raffaella Baracchi, vedova dell’attore e da sua figlia Salomè Bene, la Fondazione ha cessato la sua attività. Il villino Corsini di Villa Doria Pamphili a Roma ha ospitato per alcuni anni l’Archivio della Fondazione composto da 1500 libri, 50 agende e quaderni, 150 CD, 280 audio-cassette, oltre mille fotografie, diapositive e negativi, 400 programmi di sala, 700 nastri revox, 10 DVD, 150 DAT oltre a numerosi documenti d’interesse storico.<sup>89</sup> A causa di ulteriori vicissitudini, detto materiale risulta, al momento in cui si scrive, in deposito presso il castello Carlo V di Lecce all’interno degli Uffici della Soprintendenza. Inoltre, secondo Oppedisano il Museo Castromediano di Lecce ha ospitato, dal 2004, oltre ai costumi e alle scenografie di alcuni spettacoli, anche circa un terzo del patrimonio librario di Bene.<sup>90</sup> Allo stesso riguardo, Giorgino segnala che all’interno del “Fondo Carmelo Bene” presso il Monastero delle Benedettine di Lecce, che ha ricevuto il materiale conservato presso il Museo Castromediano, ad eccezione delle scenografie e dei costumi, siano attualmente conservati ulteriori 5.000 volumi provenienti dalla biblioteca dell’attore.<sup>91</sup>

La documentazione su *Lorenzaccio* rintracciata presso l’Archivio della Fondazione *L’immemoriale di Carmelo Bene* è costituita da otto documenti autografi. In assenza di un inventario, non è possibile escludere l’originaria presenza di ulteriore materiale riferibile allo spettacolo. Alcune date che compaiono all’interno dei documenti aiutano a collocarli cronologicamente. Nel corso della conferenza *D’Après Carmelo Bene*, Jean-Paul Manganaro ha situato il lavoro preparatorio del *Lorenzaccio* tra il 1983 e il 1984.<sup>92</sup> La sostanziale uniformità della scrittura e le poche correzioni farebbero pensare ad una riscrittura di materiali preesistenti piuttosto che ad appunti presi di getto. Tendenzialmente, Bene si limita a scrivere nel *recto* di ogni pagina lasciando libero il *verso* per annotazioni successive o correzioni. Indico di seguito i documenti manoscritti consultati presso l’Archivio della Fondazione *L’immemoriale di Carmelo Bene* che ho utilizzato nella redazione del presente articolo:

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

<sup>89</sup> Cfr. Francesca Rachele Oppedisano, *Carmelo Bene: un lottatore contro il suo tempo* cit. pp. 196-197.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> Simone Giorgino, *La biblioteca «impossibile» di Carmelo Bene*, in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie*, Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 587-588.

<sup>92</sup> La conferenza si è tenuta a Parigi presso l’ “Institut National d’Histoire de l’Art” nei giorni 8-9 gennaio 2013 e gli atti sono stati pubblicati in Christian Biet, Cristina De Simone (dossier coordonné par), *D’Après CB*, «Revue d’Histoire du Théâtre», Paris, n. 263, juillet-septembre 2014.



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

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

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

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

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

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

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

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